



Facultade de Xeografía e Historia

Grao en Historia da Arte

2020/2021



**ABAIXO O CLICHÉ! UNHA REVISIÓN AO CONCEPTO DELEUZEANO DE
DIAGRAMA**

Belén Costa Custodio

Miguel Anxo Rodríguez González
Departamento de Historia da Arte

ÍNDICE

I.	PARTE I. MARCO TEÓRICO	
1. 1.	CONCEPTO E CATÁSTROFE: VAGABUNDEOS INICIÁTICOS.....	4
1. 2.	<i>LE VIDE N'EST PLUS TON NOUVEAU PRÉNOM</i>	6
1. 3.	<i>CONTRA A INTERPRETACIÓN?</i>	13
1. 4.	<i>CRIER... À MORT</i>	17
II.	PARTE II. <i>MARCO PRÁCTICO</i>	
2. 1	INTRODUCCIÓN.....	21
2. 2.	<i>ISOLATION, ISOLATION, ISOLATION</i>	23
2. 3.	<i>RE-DIMINDO O AZAR</i>	27
III.	CONCLUSIÓN.....	34
IV.	GLOSARIO SOBRE A TERMINOLOXÍA DELEUZEANA EMPREGADA.....	36
V.	ANEXO DE IMAXES.....	37
VI.	BIBLIOGRAFÍA.....	47

RESUMO

O presente traballo pretende analizar o momento pre-pictórico/ caos-xerme a partir do cal xorde o concepto deleuzeano de diagrama. Partindo dun introductorio marco teórico, que nos permitirá —minimamente— adentrarnos no manexo de certas nocións básicas do campo da estética concebidas polo filósofo francés, trataremos de diseccionar a obra de varios artistas contemporáneos para así acadar o que, ao noso xuízo, podería designar unha nova aplicación do concepto de diagrama.

Palabras clave: Deleuze, *cliché*, caos-xerme, diagrama, feito pictórico.

RESUMEN

El presente trabajo pretende analizar el momento pre-pictórico/ caos-germen a partir del cual surge el concepto deleuzeano de diagrama. Partiendo de un introductorio marco teórico, que nos permitirá —mínimamente— adentrarnos en el manejo de ciertas nociones básicas del campo de la estética concebidas por el filósofo francés, trataremos de diseccionar la obra de varios artistas contemporáneos para así alcanzar lo que, a nuestro juicio, podría designar una nueva aplicación del concepto de diagrama.

Palabras clave: Deleuze, *cliché*, germen-caos, diagrama, hecho pictórico.

RESUME

The present work tries to analyze the pre-pictorial/ chaos-germ moment from which the deleuzean concept of diagram arises. Starting from an introductory theoretical framework, which will allow us —minimally— to enter into the handling of certain basic notions of the field of aesthetics conceived by the French philosopher, we will try to dissect the work of several contemporary artists in order to achieve what, in our opinion, could designate a new application of the concept of diagram.

Key words: Deleuze, *cliche*, chaos-germ, diagram, pictorial fact.

PARTE I. MARCO TEÓRICO

1. 1. Concepto e catástrofe: vagabundeos iniciáticos

Como pode ser que eu, que son eu, antes de chegar a ser, non fora? E que eu, que son eu, algún día xa non sexa máis ca o que son?

DAMIEL, Der Himmel über Berlin

¿Cómo comenzar por el principio si las cosas suceden antes de suceder? ¿Si antes de la pre-pre-prehistoria ya estaban los monstruos apocalípticos?

CLARICE LISPECTOR, La hora de la estrella

Que é o comezo do mundo senón o mundo antes do mundo¹? Que é o mundo senón a vagaxe do presente na súa efeméridade? Resulta comfortable cobixarse baixo o aserto que nos sitúa nun mundo que sempre foi mundo; ese mundo visual e tanxible na súa beleza e camarada de vertixinosas decepcións en continua convulsión². Non obstante, non falamos de cosmoloxías nin de grandes explosións, por máis que deambulemos en torno á cuestión da xerminación a partir da catástrofe. Diremos entón: que é a obra de arte antes da obra de arte? E iremos un paso máis alá: ten sentido pór en disputa a veracidade da noción dun lenzo en branco, dun inerte anaco de bronce do que quizais nun futuro emane a vida dun sempre deshabitado *Homme qui marche*³? Esvaécese eiquí esa concepción da morte como destrutora de mundos proferida polo Baghavada Gita: tra-las doses letais, o ocaso creador; tra-la aniquilación do cliché na súa condición prepictórica, alza o voo a catástrofe, esgrimindo así os cimentos dese Sahara diagramático tantas veces invocado por Bacon⁴.

Cliché. Xerme. Caos.... Que é o que implica esta candea de conceptos? Poden acaso designar algo por si mesmos? «En lugar do xuíz e do represor, o creador», diríao Nietzsche e, quizais

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

² É interesante, neste punto, lembrar aquelas palabras que nos abren a porta de luz *dunha das lóxicas* de Deleuze: «En la medida en que esquivo el presente, el devenir no soporta la separación ni la distinción entre el antes y el después, entre el pasado y el futuro. Pertenecen a la esencia del devenir avanzar, tirar en los dos sentidos a la vez.» DELEUZE, G.: *La lógica del sentido*. Paidós, Barcelona, 2005, p. 27.

³ Alusión á obra do escultor e pintor suízo Alberto Giacometti.

⁴ Na súa tentativa por establecer no cadro un diagrama a partir do cal saía a obra, Francis Bacon acolle a metáfora dun hipotético Sahara que, mediante a súa instauración desencandeará o nacemento da Figura: «te gustaría mucho poder hacer un Sahara de la apariencia de un retrato... hacerla muy parecido, pero como si tuviese las distancias del Sahara.» SYLVESTER. D.: *La brutalidad de los hechos. Entrevistas con Francis Bacon*. Ediciones Polígrafa, Barcelona, 2009, p. 51.

por azar, quizais por capricho, fose en mans de Deleuze en quen recaeu o peso de desintegralos até acadar ese finísimo pó que constitúe cada unha das nocións que lles outorga ese sentido que, nas súas propias autonomías, semellaría abocado ao falecemento. Deleuze, para quen a *creación* de conceptos era a fin última da filosofía, para quen o concepto non existía «como nun ceo agardando a ser empuñado polo filósofo», para quen o filósofo só existía en canto á necesidade da fabricación do concepto⁵, é quen nos dispensará as ferramentas para a instauración dunha orde ao noso propio abismo, porque se ese é o asunto do pintor, por que non facelo noso? Por que non horrorizarnos ante o pensamento sedentario —atributo indisociable do individuo ensimismado— e afiliarnos ao nomadismo nunha aposta pola posibilidade da metafísica en movemento?

Viaxeiro sen destino, o pensamento danza no banquete senfín da reterritorialización que acarrea a asunción da desconfianza na confianza ante o concepto alleo. «Un individuo adquire un verdadero nombre propio como consecuencia del más severo ejercicio de despersonalización, cuando se abre a las multiplicidades que le atraviesan de parte a parte, a las intensidades que le recorren»⁶. O pensamento, lonxe da discusión tradicionalmente asociada á orde estética, acóplase á arte en tanto que expresión creativa e compositiva do caos, en tanto que modo particular da captura de forzas infinitas e a instauración dos bloques de sensacións que manan das figuras estéticas.

Secasí, asolada e inservible, a fidelidade ao concepto alumea agora, mediante a catarse do seu martirio, a aleación que nos asistirá nesta tentativa por acuñar a nosa particular moeda, sen perder de vista, como é natural, as palabras de Deleuze con respecto á abordaxe da cor por parte de Van Gogh ou Gauguin: para eles, enfrontala, é algo que se fai con temblores, dende o medo. A que? Á mesma incapacidade, á propia indignidade. Por que? Porque «a filosofía é como a cor: antes de entrar nela hai que tomar tantas precauciones, antes de conquistar a cor filosófica (e a cor filosófica é o concepto), antes de saber ou chegar a inventar conceptos, fai

⁵ «El concepto remite al filósofo como aquel que lo tiene en potencia, o que tiene su poder o su competencia, porque tiene que ser creado. No cabe objetar que la creación suele adscribirse más bien al ámbito de lo sensible y de las artes, debido a lo mucho que el arte contribuye a que existan entidades espirituales, y a lo mucho que los conceptos filosóficos son también *sensibilia*. A decir verdad, las ciencias, las artes, las filosofías son igualmente creadoras, aunque corresponda únicamente a la filosofía la creación de conceptos en sentido estricto. Los conceptos no nos están esperando hechos y acabados, como cuerpos celestes. No hay firmamento para los conceptos. Hay que inventarlos, fabricarlos, o más bien crearlos, y nada serían sin la firma de quienes los crean.» DELEUZE, G., GUATTARI, F.: *¿Qué es la filosofía?* Anagrama, Barcelona, 2019, p. 11.

⁶ DELEUZE, G.: *La lógica del sentido*. Paidós, Barcelona, 2005, p. 13.

falla tanto traballo.... E a historia da filosofía é esa lenta modestia: hai que facer retratos durante moito, moito tempo»⁷.

⁷ Palabras extraídas de *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, serie de entrevistas que Claire Parnet lle realizou ao filósofo.

1. 2. *Le Vide N'est Plus Ton Nouveau Prénom*

(...) *cuando los prados estén yertos
y cuando en las aldeas asoladas
han cesado los ángeles,
sobre la desnuda naturaleza
haz que se precipiten de los cielos
los tan queridos, deliciosos cuervos.*
ARTHUR RIMBAUD, Los cuervos

Como punto de partida: a hipótese que enmarca ao acto de pintar nun *après coup*⁸, nunha «histérese» da súa propia consumación. A modo de premonitoria deducción, o ditame que enmarca á obra de arte nun irremediable punto de caída, nesa copa de auga no canto da mesa a piques de verter o seu xugo. Así é, falamos da existencia antes da propia existencia mediante a esixencia do quebrantamento dese embruxo entumecedor que nos sentencia á inacción ante unha superficie *baldeira*. Porque que significa a incesante proclama acerca da necesidade de soberpoñerse ao pavor ante un lenzo en *branco* cando, de situar ao artista ante *esa* superficie, estamos afirmando que fica suxeito á representación, *ergo* que —pese á insistencia de Deleuze á hora de sentenciar a carencia de todo modelo, referencia e representación na obra de arte— non acadou a independencia respecto á realidade?

El arte no conserva del mismo modo que la industria, que añade una sustancia para conseguir que la cosa dure. La cosa se ha vuelto desde el principio independiente de su «modelo», pero también lo es de los demás personajes eventuales, que son a su vez ellos mismos cosas-artistas, personajes de pintura que respiran esta atmósfera de pintura. Del mismo modo que también es independiente del espectador o del oyente actuales, que no hacen más que sentirla *a posteriori*, si poseen la fuerza para ello. ¿Y el creador entonces? La cosa es independiente del creador, por la auto-posición de lo creado que se conserva en sí. Lo que se conserva, la cosa o la obra de arte, *es un bloque de sensaciones, es decir un compuesto de perceptos y de afectos*⁹.

⁸ A ollos de Deleuze o acto de pintar oscila ininterrumpidamente entre un aínda-pronto [*avant-coup*] e un xa-tarde [*après-coup*], coexistindo deste xeito o traballo preparatorio co que será a obra de arte en último termo. DELEUZE, G.: *Francis Bacon. La lógica de la sensación*. Arena libros, Madrid, 2005, p. 100.

⁹ DELEUZE, G., GUATTARI, F.: *¿Qué es la filosofía?* Anagrama, Barcelona, 2019, p. 164. Enténdase amais que «percepto y afecto son los elementos que dan base fundamental al arte desde la condición de artista o de espectador. En este sentido, el simple hecho de estar en la condición de mirar una pintura, pintar un cuadro o escribir sobre una obra de arte emergerán estos dos elementos. Más que elementos son fuerzas. Elementos que

É máis, diríamos que é coherente que na era en que a comunicación xeralizada e a superinformación ameazan tódalas defensas humanas¹⁰ persista a disertación acerca da noción de *lenzo en branco*? Cando a comezos dos anos oitenta o francés escribía a súa *lóxica da sensación*, transitaba os albores da negación/ non-existencia da superficie branca, precisamente ao ratificar a multiplicidade de factores aos que o pintor estaba exposto e a conseguinte forma en que estes se tomaban a liberdade de pre-habitar o lenzo¹¹. En tal caso, como definir cales de entre estes «datos» son un obstáculo, unha axuda, ou os efectos dun traballo prepictórico na sociedade do ego hiperactivo¹²?

Comecemos por preguntarnos se entre as habilidades do artista se atopa o acto de confección dunha obra *eternamente permanente* ou se, pola contra, é preciso tomar en consideración o feito de que a propia evolución nos precipita a esa fugacidade en que incluso o máis fondo do individuo está suxeito á variación. «El ritmo monstruosamente acelerado de la vida acostumbra al espíritu y a la mirada a una visión a mi juicio parcial o falsa, y todo el mundo se parece a esos viajeros que sólo conocen los países y a sus gentes sin salir del tren»¹³. En efecto, nada persiste, todo transmuta, pero acaso non resulta estrepitosamente contemporáneo este lamento do século XIX fronte á perda da meditación en pro da axitación *moderna*? Non é gratuita a afirmación de que a versatilidade da enfermidade é a maior das expiacións divinas, máxime cando vai acompañada da incapacidade de autoconsciencia, porque nos tempos que corren peca de mentir quen proclame non ficar absorto polo involuntario asedio da

tienen misiones diferentes porque tienen naturalezas diferentes. Un afecto vive o da vida o promueve más vida, un percepto muestra la vida del afecto, hace visible la vida del afecto y deviene percepto en la medida que contiene un afecto. La vida de una mano es el afecto que ella contiene y en cuadro la mano que vemos es percepto y el afecto es la vida que expresa esa mano-percepto. Una pintura es un devenir de percepto y afectos como la vida misma compleja en la dinámica de perceptos y afectos en movimiento continuo e indeterminado. Afectos y perceptos son pues los elementos del arte y no solamente del arte, también de la vida, de los organismos y de las cosas». GÓMEZ CABAL, A.: *Percepto y afecto en la virgen de las rocas*, Revista Colombiana de Filosofía de La Ciencia - Vol. VII - Nos. 14 y 15 - 2006.

¹⁰ BAUDRILLARD, J.: *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*, Anagrama, Barcelona, 1991, p. 72.

¹¹ «El pintor tiene muchas cosas en la cabeza, o a su alrededor, o en el taller. Ahora bien, todo eso que tiene en la cabeza o a su alrededor está ya en el lienzo, más o menos virtualmente, más o menos actualmente, antes de que comience su trabajo. Todo ello está presente en el lienzo, en calidad de imágenes, actuales o virtuales. De manera que el pintor no tiene que rellenar una superficie blanca, antes bien, tendría que vaciar, descombrar, limpiar. No pinta, pues, para reproducir en el lienzo un objeto que funcionara como modelo, pinta sobre imágenes que están ya ahí, para producir un lienzo cuyo funcionamiento va a invertir las relaciones del modelo y de la copia.» DELEUZE, G.: *Francis Bacon. La lógica de la sensación*. Arena libros, Madrid, 2005, p. 89.

¹² Na súa análise da sociedade actual o filósofo surcoreano Byung-Chul Han alude á progresiva substitución da contemplación profunda pola hiperatención: «Esta atención dispersa se caracteriza por un acelerado cambio de foco entre diferentes tareas, fuentes de información y procesos. Dada, además, su escasa tolerancia al hastío, tampoco admite aquel aburrimiento profundo que sería de cierta importancia para un proceso creativo.» HAN, B. C.: *La sociedad del cansancio*, Herder, Barcelona, 2017, p. 36.

¹³ NIETZSCHE, F.: *Humano, demasiado humano*, Gradifco, Buenos Aires, 2007, p. 185.

estimulación externa. É razonable asumir entón a irracional noción de lenzo en branco ou é quizais máis cabal izar como estandarte a dramática concepción do caos irizado¹⁴ pregoada por Cézanne? Sexa dunha u outra forma, é innegable que se o pai da pintura moderna se tivese acollido ao *cliché* barroco, xamais tería comprendido unha mazá e un ou dous vasos¹⁵. *Escoitemos* a pertinente reflexión de Marguerite Duras no trocante ao desenrolo do seu proceso creativo¹⁶.

Cuando te pones a escribir, parece que entra en juego una especie de instinto. El escrito ya está en la noche. Es como si escribir estuviera fuera de uno mismo, en una confusión de tiempos: entre escribir y haber escrito, entre haber escrito y haber de escribir aún, entre saber e ignorar lo que es, partir del sentido pleno, sumergirse en él y llegar hasta el no-sentido. La imagen del cuaderno negro en medio del mundo no es aventurada.

No es el paso del ser en potencia al ser en acto del que habla Aristóteles. No es una traducción. No se trata del paso de un estado a otro. Se trata del desciframiento de lo que ya es y ya ha sido concebido por uno, en el sueño de su vida, en su repetición orgánica, sin su conocimiento. No es «transferido», no se trata de esto. El instinto del que hablo consistiría en leer, antes ya de la escritura, lo que todavía es ilegible para los demás. Puedo decirlo también así, puedo decir: sería leer la propia escritura, ese primer estado de lo que uno escribe que aún es indescifrable para los demás. Ser condescendiente para con la escritura de los demás con el fin de que el libro sea legible para ellos sería retroceder. Por mucho que se diga de otra manera y se empleen otras palabras, no cambia nada. Ante sí, uno tiene una masa entre vida y muerte que es de su incumbencia. A menudo he tenido esta sensación de confrontación entre lo

¹⁴ Deleuze toma como exemplo a experiencia de Cézanne á hora de referirse ás condicións pre-pictóricas, diferenciando dous claros momentos dentro do seu proceso creativo: o caos/abismo, do que sairían os grandes planos proxectados; e o acto de pintar como catástrofe, do que xurdiría a cor: «Somos un caos irizado. Ustedes ven, no he pintado nada aún. Llego frente al motivo, me pierdo en él, sueño, vago.» DELEUZE, G.: *Pintura: El concepto de diagrama*. Cactus, Buenos Aires, 2007, p. 30.

¹⁵ O escritor D. H. Lawrence escribiu algunhas das máis importantes páxinas da historia da arte sobre a experiencia do proceso de creación de Cézanne: «Después de una lucha encarnizada de cuarenta años, logró, sin embargo, conocer una manzana, plenamente, un vaso o dos.» DELEUZE, G.: *Francis Bacon. La lógica de la sensación*. Arena libros, Madrid, 2005, p. 90.

¹⁶ «Los escritores no se encuentran al respecto en una situación diferente de los pintores, de los músicos, de los arquitectos. El material particular de los escritores son las palabras, y la sintaxis, la sintaxis creada que sube irresistiblemente en su obra y pasa a la sensación.» DELEUZE, G., GUATTARI, F.: *¿Qué es la filosofía?* Anagrama, Barcelona, 2019, p. 168.

que ya existía y lo que iba a existir en su lugar. Yo, en el medio, arranco y transporto la masa ya existente. Eliminarla es casi una cuestión muscular. De habilidad¹⁷.

Semella sinxelo mais, con todo, sequera dende o repudio pola idea do imperturbable contamos coa *máquina de guerra* precisa para opoñernos ao título de imperecedeiro do que se erixe como portador o concepto de loita. Quizais careza das sete cabezas propias daquela hidra representada por Chaffey en *Jason y los argonautas*, pero ambos evidencian ese mesmo carácter rexenerativo e, por momentos desalentador, que os afianza na máis perpetua das mortalidades. E é que a loita contra o *cliché* relatada por Lawrence¹⁸ permuta na súa aparencia de extrapolala á máis recente inmediatez: hostigadora na violencia dos seus estímulos e anestesiante pola corrosión da súa progresiva intensidade, conclúe por auto-coroarse dona e soberana do abasallador hastío de aquel que a padece¹⁹. Pois en que lugar fica a embestida de imaxes-tele, ilustracións e narracións en contraposición á subordinación ao *smartphone*, ao *click*, ao *like*, ao nerviosismo resultante ante a súa privación e o alborozo ocasionado polo seu reencontro?

Distinguía Deleuze tres movementos²⁰ dentro do diagrama, apelando no último destes a un home do futuro²¹ exemplificado mediante o vaticinador retrato de Leroi-Gourhan: inmóbil

¹⁷ DURAS, M.: *La vida material*. Alianza Editorial, Madrid, 2020, pp. 35-36.

¹⁸«La lucha contra el *cliché* es lo más notable en sus pinturas. La polvareda del combate se eleva espesa, y las astillas saltan por todos lados.» DELEUZE, G.: *Pintura: El concepto de diagrama*. Cactus, Buenos Aires, 2007, p. 61.

¹⁹ Mediante os seus escritos, o filósofo e sociólogo alemán Georg Simmel analiza, a partir do exemplo das grandes urbes, a incertidume ante os novos estímulos arribados co cambio de século: «Así como una vida de placeres inmoderados termina por causar hastío, ya que estimula tanto tiempo el sistema nervioso hasta alcanzar sus reacciones máximas que termina por no producir reacción alguna; del mismo modo, estímulos más inofensivos, por la rapidez y la naturaleza contradictoria de sus variaciones, fuerzan respuestas tan violentas, sacuden el sistema nervioso con tal brutalidad que éste agota sus últimas reservas energéticas.» SIMMEL, G.: *Las grandes ciudades y la vida intelectual*. Hermida Editores, Madrid, 2016, p. 65.

²⁰ O primeiro deles é aquel en que, mediante un conxunto de trazos e de manchas manuais, o diagrama tende a tomar e a extenderse sobre o cadro. Trunfa eiqú unha orde manual, unha liña que manifesta a rebelión da man en relación ao ollo: aquela propia do expresionismo abstracto. Na segunda posición diagramática —precisamente a que neste parágrafo nos compete— falamos dunha redución ao mínimo do diagrama, que tende a pasar baixo a dominación dun verdadeiro código. Un exemplo éo a pintura abstracta, pois con ela orixínase un código propiamente pictórico que non existe máis que na pintura e na medida en que é inventado. Estamos agora a referirnos a un código óptico e dixital en que o que se produce é, pola contra, a subordinación da man ao ollo: a man fúndese ao pór os seus valores táctiles ao servizo do ollo, sendo así reducida a *ese dedo* que se apoia sobre o teclado para operar a correspondente elección binaria, sempre indisoluble do código. Finalmente, a posición puramente diagramática: nin reducido ao mínimo, nin ocupándoo todo; algo emana do diagrama, ¿o que? Unha Figura non figurativa. Trátase de outorgarlle ao ollo unha nova función, que a man induza para o ollo unha nova función: o verdadeiro terceiro ollo.

²¹ «Tengo entonces por una parte las unidades significativas que reagrupan toda una serie de elecciones binarias. Ahora bien, ¿cómo se llamaría a esas elecciones binarias que permiten determinar la unidad significativa? ¿Saben el nombre que toman? Se las llama «dígitos». ¿Qué es eso, que es este término? Es un término formidable para nosotros. ¿Qué es el dedo, que es lo que viene a hacer aquí dentro? El dedo está reducido al

por elección e desprovisto de mans, conserva un único dedo para o control do teclado, imponéndose así o dixital sobre o visual á par que se certifica o máximo de subordinación da man ao ollo. Hiperexposto, hiperdixitalizado ou hiperexposto a causa da hiperdixitalización, a dificultade á hora de invocar ao paxaro de soño de Benjamin²² está cada vez máis latente nas entrañas do individuo hipermoderno. É neste punto onde quizais debamos acollernos ao devir-animal de Bacon e, nunha tauromaquia latente²³, impregnarnos do carácter reconstitúnte daquela hidra de Lerna cuxo último alento non cesou senón na salvagarda do *seu* ansiado vélaro de ouro: instaurado o *cliché*, asistimos á amputación dos niños do tempo e o sosego que, paradoxicamente, constituirán a maquinaria decisiva para a súa aniquilación.

Devir animal, vexetal, molecular, universal. *Coincidentia oppositorum*. Eso é o mundo: devir, e como parte do mundo *devimos* con el. Como? Mediante a contemplación. E que é a contemplación senón a máis profunda atención? Como acadar esa pasmótica *visualización* do olor das cousas tan procurada por Cézanne? Pensemos naquelas figuras de Bacon que, servíndose da propia contracción dos seus corpos, aspiraban a atravesar calquer minúsculo orificio que contribuíse ao auxilio na operación de fuxida de si mesmas. Pensemos no corpo como prisión para descifrar a necesidade do mergullamento no Outro, do desprendemento en favor dunha nova aprehensión. Pensemos en Mrs. Dalloway tornándose imperceptible ante a súa percepción da cidade, precisamente, por tela penetrado como unha folla de coitelo a través de tódalas cousas²⁴. Porque é Clarissa unicamente no instante en que acada a máxima inxerencia no composto de sensacións que lle outorga sentido á súa descrición da cidade, así como é un Cézanne cando, no momento pre-pictórico, se funde coa súa catástrofe interna no acto simbiótico do que emanarán as bases xeolóxicas do seu gran armazón de tea²⁵.

Todas las obras de arte están basadas en una cierta distancia de la realidad vivida que representan. Esta «distancia» es, por definición, inhumana o impersonal hasta cierto

dedo que se apoya sobre el teclado. El dedo es una loca reducción de la mano. Cosa extraña, el dedo es lo que subsiste cuando el hombre ha perdido sus manos. ¿Qué es un dedo que se apoya sobre el teclado? Es el hombre sin manos. El dígito es el estado manual del hombre sin manos.» DELEUZE, G.: *Pintura. El concepto de diagrama*. Cactus, Buenos Aires, 2007, p. 120.

²² «Así como el sueño es el punto álgido de la relajación corporal, el aburrimiento lo es de la relajación espiritual. El aburrimiento es el pájaro de sueño que incuba el huevo de la experiencia. Basta el susurro de las hojas del bosque para ahuyentarlo.» BENJAMIN, W.: «El narrador», en *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Taurus, Madrid, 1991, p. 118.

²³ DELEUZE, G.: *Francis Bacon. La lógica de la sensación*. Arena libros, Madrid, 2005, p. 30.

²⁴ DELEUZE, G., GUATTARI, F.: *¿Qué es la filosofía?* Anagrama, Barcelona, 2019, p. 170.

²⁵ «Un sentido agudo de los matices me invade. Me siento coloreado por los matices del infinito. Es ese momento, yo y mi cuadro somos un solo ser.» DELEUZE, G.: *Pintura. El concepto de diagrama*. Cactus, Buenos Aires, 2007, p. 29.

punto; porque, para presentarse ante nosotros como arte, la obra debe restringir la intervención sentimental y la participación emocional, que son fuentes de «acercamiento». El estilo de la obra está constituido precisamente por la extensión y la manipulación de esta distancia, por las convenciones de distanciamiento. En último análisis, el «estilo» es arte. Y el arte es ni más ni menos que los distintos modos de representación estilizada, deshumanizada.

Pero esta concepción —expuesta por Ortega y Gasset entre otros— se presta a interpretaciones erróneas, pues parece sugerir que el arte, en la medida en que se propone su propia norma, es una suerte de juguete sin propósito, sin poder. (...) la noción de distancia (y también de deshumanización) es equívoca, a menos que se añada que el movimiento no es solo de alejamiento, sino también de acercamiento al mundo. La superación o la trascendencia del mundo en el arte también es una manera de salir al encuentro del mundo, y de formar o educar la voluntad de estar en el mundo²⁶.

Encontrámonos, polo pronto, nese primeiro estado do que se está por realizar, aínda indescifrábel, incluso para un mesmo; pivotamos ao redor dese durasiano limbo, *a medio paso entre a vida e a morte*. Divagamos, por agora, acerca da persecución da tan comunmente incerta catástrofe. Como penetrar no máis fondo do seu seo sen perdernos na travesía polos seus labirínticos intestinos? Como acadar o seu núcleo sen diluírnos como aquela cera alada que ditou a sentenza do xoven Ícaro? Habida conta, a catástrofe, parada obrigada na anticipación do caos fecundador, vanaglóriase na indispensabilidade do afincamento da súa transitoria escuridade: enguedellados o Eu e o Outro, acaece a noite, víspera da semente propugnadora do seu inevitable desacoplamento. Abandonada a paisaxe, florece a visión nunha primeira xénese ocular que precede ao novo período vivinte, aquel oriundo do lexítimo afundamento das bases e os grandes planos. Xénese ocular e da reconquista, *devén* o mundo non menos que arte, síntese temporal dende o momento en que somos incitados á inconclusa loita contra o preconcebido, porque é entón cando se manifesta o maior dos devires, porque é aí cando á fin somos quen de despoxarnos do ser e, exiliados,

²⁶ SONTAG, S.: *Contra la interpretación y otros ensayos*. Penguin Random House Grupo Editorial, S. A. U., Barcelona, 2007, pp. 48-49

afiliarnos á voráxine da máis impía das sensacións. *Je ne veux pas le voir. Emporte ces clichés!*²⁷ Sempre tan certa: a poesía.

²⁷ Alusión ao poeta francés Paul Gáldy no seu poema Stéréoscope.

1. 3. *Contra a interpretación?*

*Se você insiste em classificar
Meu comportamento de anti-musical
Eu mesmo mentindo devo argumentar
Que isto é bossa-nova, isto é muito natural*
JOÃO GILBERTO, Desafinado

Recoñecido o acto sincrético do devir artístico arriba o asalto da dúbida milenaria: é adecuado falar de intencionalidade no concerninte ao preludio do proceso creativo? Mímese, utilitarismo, lucro, visceralidade, azar... Lonxe de exigüidades, son múltiples as interpretacións que no transcurso dos anos se empeñaron en perforar o entresixo do Motivo primixenio, quebradeiro de cabezas común a tódalas artes, co obxecto de dotar dun sentido quizais inexistente ao cacume do xenio Creador. Tal vez sexa máis oportuno cuestionarse o vehemente motivo da procura do sentido, o aliciente propulsor que concluíu na irremediable invasión da vontade dun Vincent subxugado por unha forza Suprema, maior que a propia Vida e capaz de substituír ao mesmo Deus²⁸. O aliciente propulsor, tan selecto como enigmático na adopción dun patrón que, sen vacilar na toma do desvalido Vincent, opta polo vilipendio dese veciño de porta cuxa máxima tracción reside na abulia, nesa indolencia usurpadora da savia que consinte a carcoma do nimio transcorrer das horas. Cuestión de melancolía? É posible, mais quen sabe o por que do anhelo da señora Kerner pola sensibilidade e a emoción pura²⁹? Se cadra, como aquel Kylie MacLachlan de *Blue Velvet*, non precisemos máis que unha orella sobre o céspede para forxar a orde sensitiva que, nunha catarse *lynchiana*, asinta ante a penetración do intuitivo no máis profundo do núcleo da racionalidade, dende agora desdebuxada baixo o veo de pó cósmico e nebulosidade propio do nacemento, cando non da morte, dunha estrela.

Situémonos, por un instante, no ficticio poboado de Twin Peaks e preguntémonos unha vez máis *who killed Laura Palmer?* Leland, Bob, un Leland que non é Leland senón Bob, xerme

²⁸ «Puedo pasar, en la vida y en la pintura también, sin Dios. Pero no puedo, enfermo, pasar sin algo que es mayor que yo, que es mi vida, la fuerza de crear.» CAMUS, A.: *El hombre rebelde*. Alianza Editorial, Madrid, 2016, p. 357.

²⁹ «No era la necesidad filosófica de hallarle sentido a todo lo que empujaba a la señora Kerner a la narración. Era, más bien, que valoraba la sensibilidad y para ella, las artes -la música, la pintura, la literatura- eran un vehículo para la emoción pura. Contaba historias porque anhelaba vivir en un mundo de belleza, entre gente culta y sensible. Y la sensibilidad, niñas, lo era todo. La vida de una persona era rica o pobre, valía una fortuna o no era más que un desecho, dependiendo de si estaba enriquecida por la sensibilidad o despojada de ella.» GORNICK, V.: *Apegos feroces*. Sexto piso, México, 2017.

do Plumbbob, causa do mal e potencia diabólica... Acaso importa? Rexeitado o entendemento, eclipsada a narración, adentrámonos no mero sentir³⁰. Estamos atravesados polas invisibles e insonoras forzas kafkianas; agora visibles, agora sonoras. Somos a ensoñación, o pesadelo, a paranoia e o berro final de Sheryl Lee. Porque fican en nós, connosco, perturbando o sistema nervioso daqueles que osamos darlles cobixo. O homicidio, os *menádicos* bailes de Audrey, as neuroses dunha nai ao borde da loucura, as querencias entre Shelly e Bobby e as envidias de Donna claudican en favor da non-trama dentro propia trama, da destrucción como móbil constructor da non-narración. «No es que no quiera contar una historia, pero deseo, profundamente, hacer lo que dijo Valéry: transmitir la sensación sin el aburrimiento de su transmisión. Y en cuanto aparece la historia, aparece el aburrimiento»³¹. Gran bebedor de Bacon, Lynch, como Huxley, ábrenos as portas da percepción cara o entendemento do des-entendemento e concédenos o acceso hacia o *caos fecundador* daquela tan renomeada catástrofe. Como diría o mesmo Deleuze:

Nunca hay que preguntar qué quiere decir un libro, significado o significante, en un libro no hay nada que comprender, tan solo hay que preguntarse con qué funciona, en conexión con qué hace pasar o no intensidades, en qué multiplicidades introduce y metamorfosea la suya, con qué cuerpos sin órganos hace converger el suyo. Un libro solo existe gracias al afuera y en el exterior³².

Non obstante, é a este respecto camiñar sobre as pegadas de Sontag³³ o que pretendemos? É o ideal da total non-interpretación do intérprete, tras conferirlle a íntegra liberdade á obra de arte de ser unicamente aquilo que é³⁴, o que ansiamos? Non esquezamos que baixo este argumentario entroncamos co amparo, por parte da filósofa, da cineasta nazi Leni

³⁰ «Los perceptos ya no son percepciones, son independientes de un estado de quienes los experimentan; los afectos ya no son sentimientos o afecciones, desbordan la fuerza de aquellos que pasan por ellos. Las sensaciones, perceptos y afectos son seres que valen por sí mismos y exceden cualquier vivencia. Están en la ausencia del hombre, cabe decir, porque el hombre, tal como ha sido cogido por la piedra, sobre el lienzo o a lo largo de palabras, es él mismo un compuesto de perceptos y de afectos. La obra de arte es un ser de sensación, y nada más: existe en sí.» DELEUZE, G., GUATTARI, F.: *¿Qué es la filosofía?* Anagrama, Barcelona, 2019, p. 165.

³¹ SYLVESTER, D.: *La brutalidad de los hechos. Entrevistas con Francis Bacon*. Ediciones Polígrafa, Barcelona, 2009, p. 58.

³² DELEUZE, G., GUATTARI, F.: *Rizoma. Introducción*. Pre-textos, Valencia, 1977, p. 11.

³³ Véxase que a obra homónima (publicada por vez primeira en 1966) da sempre rupturista Sontag é a que da nome ao presente apartado.

³⁴ «Idealmente, es posible eludir a los intérpretes por otro camino: mediante la creación de obras de arte cuya superficie sea tan unificada y límpida, cuyo ímpetu sea tal, cuyo mensaje sea tan directo, que la obra pueda ser... lo que es.» SONTAG, S.: *Contra la interpretación y otros ensayos*. Penguin Random House Grupo Editorial, S. A. U., Barcelona, 2007, p. 23.

Riefenstahl, para quen *El trinfo de la voluntad* e *Olympia* «trascienden las categorías de la propaganda e inclusive el reportaje»³⁵ ao derivar o seu «contido» cara un papel puramente formal. Compre sinalar que anos despois, a neoirquina —que se por algo destacou é polo seu rexeitamento das dogmáticas e inmutables *idées reçues*— optaría por redimirse no seu célebre artigo «Fascinante Fascismo», onde sinala que «presentar a Riefenstahl en el papel de artista individualista que desafiaba a los burócratas filisteos y a la censura del Estado (“el intento de Goebbels de sujetar su mirada a requerimientos estrictamente propagandísticos”) es algo que parece absurdo a cualquiera que haya visto *El triunfo de la Voluntad*, película cuya concepción misma *niega la posibilidad de que la cineasta hubiese tenido una concepción estética independiente de la propaganda*»³⁶.

A que tratamos, entón, de acollernos? Diría Robbe Grillet que, se a arte é algo, ese algo éo todo; *ergo* o mundo, como parte dese todo, é en si un fenómeno estético. E acaso interpretar o mundo non é empobrecelo até o punto de reduci-lo a un compendio de lóbregos significados³⁷? Quizais debamos ter presente que a arte non chega a carecer de función nin sequera cando é concibida coma *ese algo* carente de contido, que a arte é a obxectivización da vontade nunha cousa ou realización e a incitación ou estímulo da mesma³⁸, mais sen pasar por alto o feito de que o rol da arbitrariedade nunca —nin aténdonos a ese Cristo sitiado e incluso reemprazado polos accidentes³⁹— foi o suficientemente recoñecido. Pode que a cuestión resida en que meramente debamos acollernos á fugacidade, en que o único necesario

³⁵ *Ibidem.*, p. 44.

³⁶ SONTAG, S.: Fascinante Fascismo en *Bajo el signo de Saturno*, Buenos Aires, 2007, pp. 81-107. Traducción de Juan Ultrilla Trejo, revisada por Aurelio Major.

³⁷ «La efusión de interpretaciones del arte envenena hoy nuestras sensibilidades, tanto como los gases de los automóviles y de la industria pesada enardecen la atmósfera urbana. En una cultura cuyo ya clásico dilema es la hipertrofia del intelecto a expensas de la energía y la capacidad sensorial, la interpretación es la venganza que se toma el intelecto sobre el arte. Y aún más. Es la venganza que se toma el intelecto sobre el mundo. Interpretar es empobrecer, reducir el mundo, para instaurar un mundo sombrío de significados. Es convertir el mundo en este mundo (¡«este mundo»! Como si hubiera otro).» SONTAG, S.: *Contra la interpretación y otros ensayos*. Penguin Random House Grupo Editorial, S. A. U., Barcelona, 2007, p. 19.

³⁸ «Las intrincadas vueltas estilísticas del arte moderno, por ejemplo, son una clara función de la extensión técnica sin precedentes de la voluntad humana por la tecnología, y del compromiso dominante de la voluntad humana con una forma nueva de orden social y psicológico, basada en el cambio incesante. A esto habría que añadir que la posibilidad misma de la explosión de la tecnología, de las rupturas contemporáneas del yo y de la sociedad, depende de las actitudes hacia la voluntad, parcialmente inventadas y extendidas por obras de arte en un determinado momento.» *Ibidem.*, p. 51.

³⁹ «Hay en el cristianismo un germen de ateísmo tranquilo que va a alimentar la pintura; el pintor puede fácilmente ser indiferente al motivo religioso que está encargado de representar. Nada le impide advertir que la forma, en su relación que ha llegado a ser esencial con el accidente, puede ser, no la de un Dios en la cruz, sino más sencillamente la de una “servilleta o un tapete deshaciéndose, una vaina de cuchillo que cae, un bollo de pan que se divide como de sí mismo en rebanadas, una copa volcada, cualquier clase de vasos o de frutos atropellados y de asientos en falso.» DELEUZE, G.: *Francis Bacon. La lógica de la sensación*. Arena libros, Madrid, 2005, p. 125.

sexa erguer a cortina e nun eterno e *sisifesco* retorno agardar á súa ininterrompida caída, pero o que invariablemente nos estará permitido é volver sobre as palabras de Baudelaire e apelar a que «no será bello más que lo que sugiere la existencia de un orden ideal, supraterrrestre, armonioso, lógico, pero que posea al mismo tiempo, como la tara de un pecado original, el gusto de veneno, la brizna de incoherencia, el grano de arena que obliga a que se desvíe todo el sistema...»⁴⁰, a sazón de que se ben é certo que deambular sobre os albores da non-interpretación ten os seus perigos, non hai que esquecer o seu papel auxiliar á hora de facernos re-cobrar *esa* orde sensitiva tantas veces maltreita e, a miúdo, tan difícil de re-conquistar.

⁴⁰ Fragmento dun texto escrito por Leiris en referencia ao poeta *maldito* Baudelaire e citado por John Russell.

1. 5. Crier... à mort

*Los acontecimientos pasan sobre los acontecimientos,
las olas pasan sobre las olas, el hecho sobrevive
siempre entero, sin discontinuidad, sin ruptura.*

VICTOR HUGO, Choses vues

Ao longo das páxinas que *deixamos tras de nós*⁴¹ evocamos e inquirimos acerca da retahíla de termos que mencionabamos no primeiro epígrafe... Mais con que fin? Cal é o propósito tra-la catástrofe que precede ao desgaxamento do *cliché*? Cal é o por que da obrigatoriedade do caos-xerme na obra de arte? A que nos referimos cando aludimos a ese *algo* conceptual que ha de xurdir do cadro? Xa concretado que a loita contra o *cliché* é a loita contra toda referencia narrativa e figurativa *eo ipso* que a obra plástica, lonxe de amosársenos como un relato, non cesa no seu empeño por reclinalo; xa asumido que non debemos falar da inexistencia con respecto á existencia de narracións e figuracións, pois estas están dadas no mesmo proceso pre-pictórico, concluamos: *para que*? Entra agora en xogo un dos conceptos clave para a comprensión do noso traballo: o feito pictórico, que deriva, precisamente, da penetración do caos-xerme/catástrofe-xerme no compendio dos datos figurativos e narrativos.

Retrotraíámonos ao punto titulado *Le Vide N'est Plus Ton Nouveau Prénom*⁴², onde faciamos mención da dedución de D. H. Lawrence en canto á comprensión dunha mazá e un ou dous vasos por parte de Cézanne. Que quere dicir isto? Que significa comprender unha mazá en tanto que pintor, ser quen de exprimir o carácter manzanesco dunha mazá? He aí a cuestión! Trátase de facela advir como feito, e nello reside a busca de Cézanne durante a súa traxectoria

⁴¹ No sentido máis metafórico do que implica *deixar atrás*, pois logo de consultar as palabras do autor Juan Luis Moraza ao respecto do proceso/proxecto creativo entendemos que o lugar que nos ocupa como investigadores en relación ás artes é continuado e itinerante: «Investigación, en arte, significa intensificación e indagación; implica disposicións psicoperceptivas, disposicións técnicas, disposicións formalizadoras, disposicións de transmisión, pero non implica necesariamente a adecuación a certos protocolos típicos dun “proxecto”. A miúdo é difícil transmitir a importante diferenza que existe entre os proxectos e os procesos artísticos. Ao proxecto presupónselle unha congruencia baseada na predeterminación de obxectivos, métodos, e un eventual balance de resultados. Resulta improbable que a elaboración artística poida circunscribirse a esta lóxica, mesmo naqueles casos nos que a conceptualización artística chegue aos seus máximos niveis, pois a implicación subxectual e a complexidade simbólica converten calquera predeterminación nun obstáculo de desenvolvemento. A indagación artística pertence menos ao tipo de investigación discreta e finalista máis prototipicamente científica, e máis a un tipo de investigación continua. A elaboración artística consiste máis nun proceso que nun proxecto.» MORAZA, J. L.: “Aporías de la investigación (tras, sobre, so, sin, según, por, para, hasta, hacia, desde, de, contra, con, cabe, bajo, ante, en) arte. Notas sobre el saber”, en Juan Fernando de Laiglesia, Martín Caeiro Rodríguez e Sara Fuentes (eds.), *Notas para una investigación artística*, Universidade de Vigo, Servizo de Publicacións, Vigo, 2008, p. 43.

⁴² Entre as páxinas 6 e 12.

artística⁴³. A problemática reside na dificultade adherida á súa consecución, que se produce nunha coiuntura en que «la forma es puesta en relación con una fuerza. Ahora bien, las fuerzas no son visibles. Pintar fuerza es, en efecto, el hecho.» Volvemos así sobre as nosas palabras, volvemos así a estar atravesados por esas *invisibles e insonoras fuerzas kafkianas*. Todo comeza a tomar forma. Está nas nosas mans a elección de sentir a agonía dunhas forzas tan frecuentemente opostas e considerablemente máis grandes ca un, porque si, a tarefa da pintura segundo Deleuze tradúcese a modo de intento por facer visibles forzas que non o son, por expor aquelas forzas cuxa visión nos é negada.

La fuerza está en estrecha relación con la sensación: es preciso que una fuerza se ejerza sobre un cuerpo, es decir, sobre un punto de la onda, para que haya sensación. Pero si la fuerza es la condición de la sensación, ella sin embargo no es sentida, puesto que la sensación «da» cualquier otra cosa a partir de las fuerzas que la condicionan. ¿Cómo podrá suficientemente la sensación dar media vuelta sobre sí misma, aflojarse o contraerse, para captar en lo que nos da las fuerzas no dadas, para hacer que se sientan fuerzas insensibles y elevarse hasta sus propias condiciones?⁴⁴

O filósofo explícanolo tomando o exemplo do tempo, ¿cómo pintalo? ¿Como facer que se oia? ¿Cómo pintar o berro ou facer que se escoiten as cores?⁴⁵ Precisamente a todo elo nos remitíamos ao aludir aquela *visualización* do olor das cousas tan pretendida por Cézanne, ao virar a ollada cara o composto de sensacións perforado por Mrs. Dalloway, á anhelada fusión dun mesmo coa súa catástrofe interna. Porque a catástrofe é o lugar das forzas, mais non de calquera forza, senón da deformación da forma, por canto que é ela quen ha de outorgar visibilidade á forza ao carecer da mesma. É así como poderemos chegar ao gran momento do

⁴³ «Felizmente Cézanne no tenía ningún don, ninguno. ¿A qué lo lleva entonces su lucha contra el *cliché*? Las páginas de Lawrence son muy bellas. Al final dice: “¡Bah!, ¿qué ha logrado Cézanne? ¿Qué es el hecho de Cézanne, lo que ha captado, lo que ha realizado, lo que lo ha conducido a la pintura?” Y la fórmula muy bella de Lawrence dice que finalmente Cézanne ha comprendido pictóricamente el hecho de la manzana. Eso, la manzana. Ha comprendido la manzana. Nunca alguien ha comprendido así una manzana. ¿Qué quiere decir comprender en tanto que pintor? Ese va a ser nuestro problema. Comprender una manzana quiere decir hacerla advenir como “hecho”, lo que Lawrence llama “el carácter manzanesco de la manzana”.» Eso es lo que Cézanne supo pintar como resultado de esa lucha contra el cliché, de esa búsqueda en la que nunca estaba satisfecho. DELEUZE, G.: *Pintura. El concepto de diagrama*. Cactus, Buenos Aires, 2007, p. 62.

⁴⁴ DELEUZE, G.: *Francis Bacon. La lógica de la sensación*. Arena libros, Madrid, 2005, p. 63.

⁴⁵ «Es un problema muy consciente en los pintores. Ya cuando críticos demasiado piadosos le reprochaban a Millet pintar a los campesinos que llevaban un ofertorio como un saco de patatas, Millet respondía que en efecto la gravedad común a ambos objetos era más profunda que su distinción figurativa. Él, pintor, se esforzaba en pintar la fuerza de la gravedad, y no el ofertorio o el saco de patatas. ¿Y no es ese el genio de Cézanne, 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 incluso ha inventado fuerzas desconocidas, la fuerza inaudita de una semilla de girasol.» *Ibidem.*, p. 64.

acto artístico, pois é aquí onde se descobre o problema da lóxica diagramática, que non era máis que a posibilidade de feito que nos outorgaría as ferramentas para acadar o feito pictórico.⁴⁶

Vexamos o que Bonitzer nos di ao respecto: «de Picasso a Bacon, una verdadera pintura-movimiento produce la figura, en la representación una especie de anamorfosis salvaje, sin regla. Los rostros están estrujados, torcidos, arrugados.»⁴⁷ Fálanos da máis pura deformación, do destrozo. Case podemos reproducir as series de cabezas e autorretratos do irlandés nas nosas seseras. A axitación, acaso mana do movemento? Acaso non sería máis exacto apelar ás forzas de presión, de dilatación, de contracción? Imaxinémonos fronte a un espello cun secador de 2100 vatios apuntándonos ao rostro. A forza, subordinada ao movemento; nós, estáticos, como a propia deformación⁴⁸. Iso é o que Bacon pon de manifesto ao anunciarnos a súa captura do berro, ao afirmarse na necesidade de «pintar el grito antes que el horror». Inocencio X, monstroso para algúns, bríndasenos como o optimismo resultante do rapto das potencias do porvir: «grita justamente detrás de la cortina, no solamente como alguien que no puede ya ser visto, sino como alguien que no ve, que no tiene ya nada que ver, que no tiene otra función que la de hacer visibles esas fuerzas de lo invisible que lo hacen gritar [...] *contra* la muerte [*crier à mort*], para sugerir este acoplamiento de fuerzas, la fuerza sensible del grito y la fuerza insensible de lo que hace gritar.»⁴⁹

⁴⁶ Pensemos no diagrama como unha «posibilidade de feito», como unha lóxica da pintura da que derivará o feito pictórico en si.

⁴⁷ BONITZER, P.: *Desencuadros. Cine y pintura*. Santiago Arcos, Buenos Aires, 2007, p. 59.

⁴⁸ É preciso que fagamos o esforzo de discernir entre a transformación da forma, que pode ser abstracta ou dinámica, e a deformación, que, pola contra, é estática, producíndose na quietude do corpo ao subordinar o movemento á forza e o abstracto á Figura. DELEUZE, G.: *Francis Bacon. La lógica de la sensación*. Arena libros, Madrid, 2005, p. 65.

⁴⁹ *Ibidem.*, p. 67.

PARTE II. MARCO PRÁCTICO

2. 1. Introducción

*Non dispoño de método pero exhumei un libro de
[receitas
que parece un compendio do universo.*

MARÍA DO CEBREIRO, O estadio do espello

Nesta segunda parte trataremos de aplicar o concepto de diagrama elaborado por Deleuze sobre a pintura de Bacon a unha serie de obras enmarcadas no contexto galego actual. Non obstante, lembremos antes que nada as palabras de D. H. Lawrence ao respecto da loita de Cézanne contra o *cliché* barroco: «La lucha contra el *cliché* es lo más notable en sus pinturas. La polvareda del combate se eleva espesa, y las astillas saltan por todos lados. Son esta polvareda y estas astillas lo que sus imitadores siguen copiando con tanto ardor... Estoy convencido de que lo que el propio Cézanne deseaba era la representación. Quería una representación fiel. Sencillamente quería que fuera más fiel. Porque cuando se fotografía, es tremendamente difícil obtener la representación más fiel que Cézanne quería... A pesar de sus esfuerzos, las mujeres resultaban un objeto *cliché*, conocido, hecho del todo, y no llegó a desembarazarse de la obsesión de concepto para obtener un conocimiento intuitivo. Excepto con su mujer: con ella llegó por fin a sentir el carácter manzanesco... Con los hombres, Cézanne se escapa a menudo insistiendo en el vestido, en esas chaquetas raídas, en los pliegues rudos, esos sombreros, esas blusas, esas cortinas... El lugar donde a veces se escapa completamente del *cliché* y da verdaderamente una interpretación por entero intuitiva de objetos reales, es en sus naturalezas muertas... Aquí es inimitable. Sus imitadores copian sus servicios de mesa con los pliegues raídos, los objetos sin realidad de sus cuadros. Pero no reproducen los pucheros y las manzanas porque son incapaces de ello. No se puede imitar el verdadero carácter manzanesco. Cada cual debe crear uno nuevo y diferente. Desde el momento en que se asemeja al de Cézanne, no es nada...»⁵⁰.

Por que facernos eco deste fragmento xustamente agora? Hai varios puntos que nos interesan. Primeiro, o evidente, o concepto de *cliché*, do sobrealiciente de estimulancias externas nun contexto aínda previo á obra artística; segundo, o que ao noso parecer é o meollo da cuestión: que cadaquén ha de crear un novo e diferente diagrama para que sexa así unha auténtica

⁵⁰ LAWRENCE, D. H.: *Eros et les chiens*, éd. Bourgois, pp. 238-261.

noción de *pintura*⁵¹. Non diremos que vaiamos nós a elaborar unha filosofía propia, pois como xa recalcamos sería preciso un considerable número de *retratos* para tamaña empresa, mais si aspiraremos a esgrimir o que ao noso xuízo podería designar unha lóxica diagramática —en todo caso, moi esquemática— en canto aos artistas galegos Andrea Sobrino e Óscar Aldonza. Recurriremos a tal efecto á súa equiparación cos métodos baconianos, cézannianos, e aqueles outros abordados polo francés ao longo dunha parte da súa notable traxectoria dentro do *mundo da estética*.

⁵¹ «El diagrama es en efecto una posibilidad de cuadros infinitos, una posibilidad infinita de cuadros. No es en absoluto una idea general. Está fechado, tiene un nombre propio: el diagrama de fulano, de mengano, de sultana. Finalmente es eso lo que hace el estilo de un pintor.» DELEUZE, G.: *Pintura. El concepto de diagrama*. Cactus, Buenos Aires, 2007, p. 46.

2. 3. *Isolation, isolation, isolation...*

*(...) la columna vertebral no es sino la espada
bajo la piel que un verdugo ha deslizado en el
cuerpo de un inocente adormilado.*

KAFKA, La espada

*A tempo de tentar a principal caída
despóxome da gloria e da semente de riqueza...*

LOIS PEREIRO, Proposición

O caso de Andrea Sobrino (Pontevedra, 1994)⁵², quen mediante a súa pintura elabora escenas e espazos de arte metafísica mediante os que expón un mundo persoal e onírico (Figura 1), serviranos de axuda, a través da similitude do seu método coa forma de illamento das Figuras de Bacon analizada por Deleuze⁵³, para iniciarnos na inxente contenda contra o advenimento da narración. Vaíamos paso por paso, aventurándonos en primeiro termo no campo operatorio que nos permitirá aplicar aqueles procedementos de incomunicación exploratoria, sempre en oposición á constricción e á inmovilidade, relativos ás Figuras de varias obras da artista.

Pensemos, por exemplo, en *Two studies of George Dyer with a dog* (Figura 2). Se o que estamos é falando de illamento, que vemos? O máis evidente é o redondel que delimita o lugar onde está sitiada a Figura, cuxa relación (entre dita Figura e o lugar illante) definiría o feito e, con elo, convertería á Figura nunha Imaxe/Icono, eludindo ao tempo a invocación do carácter narrativo. Polo que se refire a Andrea, pódese apreciar un patrón dentro da súa metodoloxía que as adoita sustentar sobre padiolas ou cadeiras, nunha especie de paralelepípedo ao máis puro estilo do irlandés. En *Sin título* (Figura 3) observamos as grandes cores lisas como estrutura material espacializante da Figura e o seu feito, a cama/lugar e o contorno, que

⁵² Andrea Sobrino é unha artista multidisciplinar que comeza os seus estudos artísticos no ano 2010, ao cursar o Bacharelato de Artes Plásticas. No 2012 accede á Universidade de Santiago de Compostela, onde estuda varias materias relacionadas coa Comunicación Audiovisual e a Historia da Arte. De 2014 a 2018, fómase na facultade de Belas Artes de Pontevedra e, no 2019, titúlase en Deseño Gráfico pola Universidade de Nebrija. Nos últimos anos, participou en diferentes exposicións colectivas, así como en festivais de autoedición en artes gráficas.

⁵³ «Un redondel suele delimitar el lugar donde está sentado el personaje, es decir, la Figura. Sentado, acostado, inclinado u otra cosa. El redondel, o el óvalo, hace más o menos de sitio (...) el cuadro trae consigo una pista, una especie de circo como lugar. Es un procedimiento muy sencillo que consiste en aislar la Figura. Hay otros procedimientos de aislamiento: poner a la Figura en un cubo, o más bien en un paralelepípedo de cristal o de hielo; pegarla a un rail, a una barra estirada, como al arco magnético de un círculo infinito; combinar todos estos medios, el redondel, el cubo y la barra, como en aquellos extraños sillones ensanchados y arqueados de Bacon. Eso son lugares.» DELEUZE, G.: *Francis Bacon. La lógica de la sensación*. Arena libros, Madrid, 2005, p. 13.

actúa como límite común entre a Figura e a cor. Asistimos así á contemplación dunha obra que diríamos que engloba varias Figuras e, sen embargo, é á par a-figurativa, a-representativa, pois non só rexeita a relación da imaxe co obxecto que se supón ilustrado, senón tamén a relación da propia imaxe coas outras imaxes dispostas sobre o conxunto. A narración, que aínda non se nos amosa quebrada, pois a cuestión do impedimento da trama/ilustración é se cabe máis espinosa, rebélasenos agora baixo un bretemoso manto sen o cal perderíamos o respaldo que impulsará a liberación da Figura e a conseguinte consecución do feito.

É de recibo salientar que pese a que nesta obra en concreto a equivalencia resulte palpable, mesmo no emprego de cores lisas, uniformes e inmóbiles para o fondo, o cal manifestabamos que lle confería un carácter estruturante e espacializante á pintura, non é o habitual no traballo da artista, que quizais nos recorde en maior medida a ese primeiro Bacon de *Figure in a Landscape* (Figura 4). Por que? Observemos *Sala de espera* (Figura 5). O tratamento das sombras atribúelle agora outro tipo de relacións: de profundidade, de alonxamento. Sen esa correlación de dous sectores nun mesmo plano pérdese en certo modo o esquema baconiano, pero precisamente diso se trata se ao que nos enfrontamos é á elaboración dunha lóxica diagramática propia. Ao fin e ao cabo é innegable que o contorno todavía mantén a súa función de dobre intercambio e que a pintura carece dunha historia que narrar. Incluso poderíamos afirmar a presenza dunha especie de «attendants»⁵⁴ da índole de *Two Figures Lying on a Bed with Attendants* (Figura 6): tampouco eiquí adoptan o papel de espectadores, pois que contemplar cando o espectáculo, máis alá de aquel que á *espera* se refire, é inexistente?

Consideremos asimesmo que a través da representación da Figura do corpo, Bacon anula incluso a representatividade do humano, presentándonos a pura idea da peza de carne, ese «estado del cuerpo en que la carne y los huesos se confrontan localmente, en lugar de contraponerse estructuralmente (...) En la pieza de carne se diría que la carne descende de los huesos, mientras que los huesos se elevan desde la carne».⁵⁵ Restablezamos o diálogo con *Sin*

⁵⁴ «Se dirá que en muchos casos subsiste una especie de espectador, un mirón, un fotógrafo, un transeúnte, un “attendant”, distinto de la Figura: especialmente en los trípticos, de los que casi es una ley, pero no solamente allí. Veremos sin embargo que Bacon tiene necesidad en sus cuadros y sobre todo en sus trípticos, de una función de testigo, que forma parte de la Figura y no tiene nada que ver con un espectador. Igualmente simulacros de fotos, enganchados en la pared o sobre riel, pueden desempeñar este papel de testigo.» *Ibidem.*, p. 24

⁵⁵ *Ibidem.*, p. 31.

título (Figura 3). Posiblemente o tratamento da caída non sexa tan explícito como no caso do pintor, mais fica manifesta: a perna, en alto, ensalza a sensación de descenso da carne sobre o óso; no abdome, dilucidase unha especie de forza distorsionante, o peso da forza, a forza sobre a forma: o ventre é unha esponxa en torno á que exercemos a presión do aplastamento para logo liberala, intermitentemente. Aí as forzas invisibles. Dirixámonos agora a ese pé esquerdo que semella tomar a forma de orificio de fuxida do propio corpo e de si mesmo, que descende como por un punto de fuga no contorno para desvaecerse na estrutura material. Pese a carecer de xeringa, escoitamos o rebumbio daquel *Lying Figure with Hypodermic Syringe* (Figura 7); escoitámolo e sentimos a extenuante forza do seu afán de abandono por vía da dilatación que consentirá, quizais, a súa transición a través do diminuto burato da agulla. Aí a deformación, o movemento deformadamente deforme: a piedade para a peza de carne, a piedade por e para con nós mesmos:

¡Piedad para la pieza de carne! No hay duda, la pieza de carne es el objeto más alto de la piedad de Bacon, su único objeto de piedad, su piedad de angloirlandés. Y en este punto es como para Soutine, con su inmensa piedad de judío. La pieza de carne no es una carne muerta, ha conservado todos los sufrimientos y cargado con todos los colores de la carne viva. Tanto dolor convulsivo y tanta vulnerabilidad, pero también invención encantadora, color y acrobacia. Bacon no dice «piedad para las bestias», sino más bien todo hombre que sufre es pieza de carne. La pieza de carne es la zona común del hombre y la bestia, su zona de indiscernibilidad, ella es ese «hecho», ese mismo estado donde el pintor se identifica con los objetos de su horror o de su compasión⁵⁶.

Por medio desta afirmación Deleuze advirte a culminación da representación da Figura na pintura de Bacon. O sagrado e a fragilidade da carne, a idea de corpo, do noso ser no mundo, conforman un brebaxe que nos expón e deixa ao descuberto: o corpo é a nosa angustia posta ao desnudo.⁵⁷ Devimos á vez sensación e algo acontece pola mesma, o un polo outro, o outro nun, e nós, como espectadores, non experimentamos a sensación senón inmescuíndonos na obra, accedendo á unidade do sentinte e do sentido. Habida conta, a sensación, non está máis

⁵⁶ *Ibidem.*, p. 32.

⁵⁷ «El cuerpo es el producto más tardío, el más largamente decantado, refinado, desmontado y vuelto a montar de nuestra vieja cultura. Si Occidente es una caída (...), el cuerpo es el último peso, la punta extrema del peso que se vuelca en esta caída. El cuerpo es la gravedad. (...) El cuerpo está cada vez más sumido, más abajo y su caída es cada vez más inminente, cada vez más angustiosa. “El cuerpo” es nuestra angustia puesta al desnudo.» NANCY, J. L.: *Corpus*. Arena Libros, Madrid, 2003, pp. 9-10.

que no corpo, sexa o dunha mazá ou nunha espalda ancha de home. A peza de carne é espírito, i elo nos leva ao noso seguinte motivo: a cabeza. Podería dicirse que é peza de carne?⁵⁸ A relación de Bacon con esta cuestión é complexa por mor da súa extenuante evolución; vexamos que

Primero, la pieza de carne (carne de un lado, hueso del otro) está puesta al borde de la pista o de la balaustrada donde se sostiene la Figura-cabeza; pero también es la espesa lluvia carnal rodeando 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 tienen por objeto la pieza de carne. A continuación la pieza de carne tiene una cabeza por la cual huye y desciende de la cruz, como en las dos crucifixiones precedentes. Después aún todas todas las series de cabezas afirmarán su identidad con la pieza de carne (...) Por fin, la propia pieza de la carne es cabeza, la cabeza se ha convertido en la potencia ilocalizada de la pieza de carne. (...) Todavía hay que mostrar la afinidad de la boca, y del interior de la boca, con la pieza de carne, y llegar a ese punto en que la boca abierta se convierte estrictamente en la sección de una arteria cortada, o incluso de una mancha en la chaqueta que equivale a la arteria (...) Entonces la boca adquiere esa potencia de ilocalización que hace de toda la pieza de carne una cabeza sin rostro.⁵⁹

Aparentemente, esta escala gradual na progresión que deformará a cabeza até convertela en peza de carne dista en exceso daquelas Figuras sen rostro ata o momento visualizadas na obra de Andrea, mais pensemos por un instante nesa *árbore* informe da *black lodge* de Lynch (Figura 8) en que a propia cabeza sen rostro é a Figura e extrapolémola a *Sin título* (Figura 9). Acaso de aproximarnos a esas faces limpadas non vislumbramos unha certa animalidade que mesmo, na Figura da esquerda, nos leva á propia oposición daquel autorretrato de Rembrandt en Aix-en-Provence (Figura 10)? A mirada sen órbita trócase eiquí órbita sen mirada. A Figura únase coa estrutura material a través dun cabelo *quasi* estático que cede o protagonismo absoluto da deformación á peza de carne, ao corpo, á face animalizante. Porén, nada do anterior xorde tan comodamente: entran agora aqueles procedementos relativos ás marcas libres involutarias e... Ao azar.

⁵⁸ «¿No es acaso la cabeza, de entre todas las partes del cuerpo, la más cercana al hueso? Mirad al Greco, incluso a Soutine. Ahora bien, parece que Bacon no viva la cabeza así. El hueso pertenece al rostro, no a la cabeza. El muerto no tiene cabeza según Bacon. Antes que ósea, la cabeza está deshuesada». *Ibídem.*, p. 33.

⁵⁹ DELEUZE, G.: *Francis Bacon. La lógica de la sensación*. Arena libros, Madrid, 2005, p. 34.

2. 2. *Re-dimindo o azar*

*Et que de ma pensée, en vaguant au hasard,
J'aiguissais lentement sur mon coeur le poignard*

CHARLES BAUDELAIRE, *La Béatrice*

Para adentrarnos en materia, tomaremos o exemplo de Bacon coa súa *solución* das *probabilidades iguais e desiguais*: pensemos primeiramente nun lenzo pre-habitado, onde pese a que tódolos lugares son equivalentes e igualmente «probables», o pintor tende a privilexiar *x* sitio con respecto a aqueloutro. Esta idea prepictórica bastará para facer xurdir a desigualdade no seo das probabilidades e, no momento en que esta comeza a converterse nunha *quasi* certidume, é cando o artista á fin pode precipitarse a pintar. Mais como facer que iso que se pinta non sexa un *cliché*? Pois ben, o irlandés opta pola adopción dunha serie de «marcas libres», deliberadamente azarasas⁶⁰, no interior da imaxe pintada co obxectivo de derruír a incipiente figuración. Entón: que distinción existe entre as probabilidades e o azar? Digamos que, en termos de xogo, as probabilidades, obxecto dunha ciencia posible, concernirían aos dados antes de seren arroxados; o azar, pola súa banda, designaría un tipo de elección, nin científica nin (*a priori*) estética. Isto é, Bacon abandóase a un conxunto de datos probabilísticos visuais que configuran o estado prepictórico da pintura, mentres que a elección ao azar en cada tirada «es más bien no pictórica, a-pictórica: llegará a ser pictórica, se integrará en el acto de pintar, en tanto consista en marcas manuales que van a reorientar el conjunto visual, y a extraer la Figura improbable del conjunto de probabilidades figurativas»⁶¹.

O caso de Andrea amosa certa similitude coa forma en que Bacon fai uso dese *azar manipulado* para arrincar a imaxe visual, e a si mesmo, do *cliché* e da narración nacentes.

Fago uso do azar, sen dúbida. É un elemento fundamental na miña obra. Gústame deixar oco ao imprevisto, que sexa o azar, a casualidade, quen traballe na miña obra.

Creo que unha persoa pode chegar a un coñecemento moi profundo de si mesmo a

⁶⁰ «El cuadro se transforma por sí solo en el proceso de elaboración. Utilizo pinceles muy gruesos, y tal como trabajo no sé en realidad muchas veces en qué acabará y resultan muchas cosas que son mucho mejores de lo que yo podría hacer que fueran. ¿Es esto accidente? Quizás pueda decirse que no es un accidente, porque se convierte en un proceso selectivo que parte de ese accidente que uno decide preservar. Uno intenta, claro está, mantener la vitalidad del accidente y al mismo tiempo preservar una continuidad.» SYLVESTER. D.: *La brutalidad de los hechos. Entrevistas con Francis Bacon*. Ediciones Polígrafa, Barcelona, 2009, p. 15.

⁶¹ DELEUZE, G.: *Francis Bacon. La lógica de la sensación*. Arena libros, Madrid, 2005, p. 98.

través do azar. É moi fácil dicilo cando a realidade é que deixarse levar por el non é algo que esté ao alcance de todos. E é que vexo o erro como un paso adiante, como unha parte da evolución que, se ben en ocasións non nos agrada, noutras descóbrenos técnicas, solucións: o erro descóbrese acertado. Penso que a obra ten que ser un campo aberto no que un poida correr cara tódalas direccións e descubrilas: escoller un camiño, equivocarse, desfacelo, facer outro.

Naturalmente, cando falamos de *certa similitude* non o facemos en vano, pois ben sabemos que o azar ao que Bacon se refire rexeita de forma parcial o eiquí aludido, se cabe máis *instintivo*⁶². Non obstante, esta referencia ao erro por parte da artista evócanos ás súas reflexións acerca do azaroso do proceso a raíz da maleabilidade da propia pintura: «La pintura es un instrumento tan extraordinariamente sensible que nunca sabes exactamente lo que va a resultar. Quiero decir, no lo sabes incluso cuando la colocas de modo consciente y voluntario, digamos, con un pincel; nunca sabes exactamente lo que pasará.» É de recibo retrotraernos á metáfora proposta por Sylvester a tal efecto: o crítico pregúntase se acaso non será un acto semellante ao dunha boa tirada de bolos... Froito do azar ou da práctica e a sapiencia respecto do xogo? Para expor con maior claridade a nosa equiparación traemos a relucir o procedemento evolutivo dunha das obras do escultor compostelá Óscar Aldonza

⁶² «No me gusta ya emplear ese término de “trance”, porque se acerca demasiado al misticismo moderno, que yo odio. [¿Es actuar por instinto?] Lo es. Pero hay que tener en cuenta que todo arte es, sin duda, instinto, y además no se puede hablar sobre el instinto, porque no sabemos lo que es. [...] Sabemos, por ejemplo, que existe un arte instintivo en los niños, pero es un tipo de instinto muy diferente, y en último término muy insatisfactorio. [...] en la actividad consciente del pintar (me refiero sobre todo a la pintura al óleo, que es un medio fluido y muy curioso) suele suceder que la tensión cambie por completo sólo por cómo resulte un golpe de pincel. Puede hacer que brote otra forma distinta de la que estás haciendo. Quiero decir, suceden constantemente muchas cosas, y es difícil distinguir entre el trabajo consciente y el inconsciente, o el trabajo instintivo, como prefieras llamarlo. [...] Piensa que Picasso dijo una vez: Yo no necesito jugar a juegos de azar: estoy siempre trabajando con el azar. [...] Cuando gente como Frank dice que no es azar ni accidente, ni lo que quieras llamarle, en cierto modo sé lo que quieren decir y sin embargo no sé lo que quieren decir, porque no creo que se pueda explicar. Sería como intentar explicar el inconsciente. Además siempre es inútil hablar sobre pintura (lo único que haces es hablar en torno a ella), porque, si uno pudiese explicar su pintura, estaría explicando sus instintos. Uno intenta, claro está, mantener la vitalidad del accidente y al mismo tiempo preservar una continuidad.» SYLVESTER. D.: *La brutalidad de los hechos. Entrevistas con Francis Bacon*. Ediciones Polígrafa, Barcelona, 2009, pp. 85-

(Santiago de Compostela, 1976)⁶³ que, ao tempo, dilucidará a cuestión dese *erro acertado* referenciado por Sobrino.

As figuras de bronce das *Mulleres gaiola* (Figura 11) fágoas, primeiro, de papel e métolles logo un tratamento para transformalas en bronce. Se sae ben, sae ben; se sae mal, quedas sen nada. É un proceso que non é estrictamente aleatorio, porque parte dun coñecemento, dunha hipótese. Supoño que iso pode funcionar dunha maneira e por elo próboo, se podo, directamente na obra, porque así outórgalle unha frescura maior. Mesturando cravos e outros procedementos semellantes, por exemplo, hai un risco, hai pezas que fallan, que rompen, pero as que chegan a bo termo, teñen esa cualidade espontánea que é buscada, se é que iso se pode buscar. Ti non podes forzar que te sala un traballo dunha maneira fresca, pero si podes desenrolar procesos que permitan que, se iso sae, quede aí. Paréceme fundamental. Eu asumo esa posibilidade sempre, por iso ás veces non sei como vou a rematar unha peza e, de feito, non se da rematado.

Pese a que na *súa lóxica* Deleuze outorga o lugar único e primordial a unha pintura estrutural e non subordinada á Figura —esa imaxe desgaxada do sentido visual mesmo e desterritorializada á que denomina táctil ou «háptica»— non ha de perturbarnos este viramento do propiamente pictórico ao escultural. Ao noso parecer, o esquema caos/xerme-diagrama pode ser igualmente aplicable ás diferentes modalidades artísticas. Tendo presente a forma en que Bacon concibía as súas esculturas nunca resoltas a partir do método gráfico⁶⁴ —se o esencial do diagrama é que se realiza coa fin de que algo *saia* del⁶⁵—

⁶³ Óscar Aldonza Torres, graduado en Técnicas de Volume na EASD Mestre Mateo en 1997 e licenciado en Belas Artes pola Universidade de Sevilla en 2002, completa os seus estudos en 2016 coa obtención do máster en Xestión do Patrimonio impartido pola USC. Empeza a traballar na escultura dende moi cativo, actividade que compaxina coa tarefa docente na EASD Mestre Mateo, onde imparte clase de escultura dende 2007, ocupando actualmente o cargo de Xefe de Departamento. É premiado co Centolo de Ouro do XIV Simposio de escultura ao aire libre e obtivo, asimesmo, o 1º accésit no segundo Certame Nacional de escultura Francisco Asorey. Podemos apreciar as súas diferentes obras públicas nas cidades de Santiago, A Coruña, O Grove e Oroso, e rastrexar as súas pegadas en numerosas exposicións de galerías do espectro galego (José Lorenzo, Sabor a Menta ou La Campana, entre outras) e diversas mostras (O rectángulo de Ouro, en Vilanova da Cerveira, ou no Salón de Otoño de París). Os seus últimos traballos puidéronse ver incluídos no proxecto “Micromuseos” na fundación Eugenio Granell, “Animallum”, no MIHL de Lugo, e “Outros” na casa museo Casares Quiroga, última mostra individual até o momento.

⁶⁴ Así nolo recalca o propio artista tras indicar a forma en que lle gustaría materializar tridimensionalmente as súas pinturas: «Las haga o no, lo intentaré desde luego en cuadro, y espero conseguir hacerlas en escultura si logro definir las en un cuadro. Probablemente las haga por la parte posterior del lienzo, así podría dar cierta idea del aspecto que tendrían si las dejara en el espacio.» *Ibidem.*, p. 97

⁶⁵ «Lo esencial del diagrama es que se hace para que algo salga de él, y fracasa si de él no sale nada.» DELEUZE, G.: *Francis Bacon. La lógica de la sensación*. Arena libros, Madrid, 2005, p. 162.

por que non transferilo sen intermediarios á escultura? De feito, acaso non se nos di que Miguel Anxo é o primeiro en impor o feito *necesariamente* escultórico, precisamente, porque quizais resulte máis doado levalo a cabo a través da escultura?⁶⁶ Reanudemos entón aquel «se sae ben, sae ben; se sae mal, quedas sen nada», dado que podería ter sido unha perfecta continuidade da entrevista en que o irlandés facía mención das múltiples probabilidades do traballo directo sobre a obra e do posterior *levar máis alá* a base de vontade ese resultado accidental.⁶⁷ Observemos as obras *A fuxida* (Figura 12) e *Paredón* (Figura 13), incluídas na serie «Paisaxes da memoria remota», e prosigamos coa lectura do método aldonzá:

No momento en que o fago creo obras que, por así dicilo, teñen vida propia, e ese personaxe que sae de forma autónoma gústame pensar que é coma se nacesse. Nese sentido, hai que deixar que veña á súa maneira. A min gústame moito o traballo máis científico, de combinar receitas, medio alquimista: elaboro as miñas teorías e vou descubrindo e descubrindo durante o proceso de creación.

Teño un procedemento, por exemplo, na cerámica, algo antiortodoxo: probas, probas, probas, para saber que tal fórmula ou receita vai a funcionar a *x* temperatura; chega un punto, logo de miles de probas, en que empezas a coñecer algunhas pautas ou esquemas que poden funcionar de xeito común, o cal eu aplico pouquísimas veces. Prefiro poñerme diante das pezas, pensar, e situarme no papel dun médico que está receitando un antibiótico (barallando o efecto que quero que produza). Escribo a miña receita e fágoa para esa figura; non a podo repetir, non sistematizo nunca os procedementos de cocción, as fórmulas que utilizo. Claro que ten un risco moi grande: ás veces fallan e hai que volver ao forno dúas, tres ou catro veces, pero todas elas son únicas e irrepitibles. É iso o que lle da a vida, ese carácter propio. Iso si que é, en certa medida, incontrolable. Agora ben, non sería posible sen un coñecemento

⁶⁶ «No es sorprendente después de todo que sea un escultor quien haya traído a los ojos de todos lo que debía ser el hecho escultórico y el pictórico.» DELEUZE, G.: *Pintura: El concepto de diagrama*. Cactus, Buenos Aires, 2007, p. 67.

⁶⁷ A relación de Bacon co accidente pódese ler tanto na literalidade das súas palabras («creo que ofrece muchas posibilidades lo de trabajar primero directamente y luego llevar esto, que ha llegado por accidente, mucho más allá, a base de voluntad») como no momento en que alude ás posibilidades do mesmo: «Puede que uno llegue a ser más experto en la manipulación de los trazos que son obra de la casualidad, los trazos que uno ha hecho con total independencia de la razón. Cuando uno se condiciona a sí mismo a base de tiempo y de manejar lo que aparece, está más abierto a lo que el accidente le propone. Y, en mi caso, creo que todas las cosas que me han gustado algo han sido resultado de un accidente sobre el que he podido trabajar. Porque me ha dado una visión desorientada de un hecho que yo intentaba atrapar. Y yo podía entonces empezar a elaborar, y a probar y a sacar algo de una cosa que no era ilustrativa». SYLVESTER, D.: *La brutalidad de los hechos. Entrevistas con Francis Bacon*. Ediciones Polígrafa, Barcelona, 2009, pp. 19 e 48.

previo. Non é como quen tira un vaso de auga e xera unha mancha, senón que é un proceso moito máis complexo a pesar de conservar moito do azar.

Non estamos, certamente, ante esas marcas accidentais que non denotan un azar propiamente probabilístico, senón un tipo de elección ou de acción sen probabilidade? Vennos á mente a contraposición que se adoita facer a propósito do azar manipulado de Bacon: *Trois stoppages-étalon*, de Duchamp (Figura 14): o artista francés amarrou tres fíos dun metro de lonxitude cada un, deixounos caer dende un metro de altitude sobre un lenzo impregnado en azul prusia e alí os fixou tal e como se desprenderon⁶⁸; todo elo, aprisionado nunha caixa de croquet e definido como «azar en conserva»⁶⁹. A cuestión é que o que agora nos ocupa é un conxunto de datos probabilísticos, prepictóricos, que non forman parte do acto de pintar/esculpir, pois é na manipulación do propio acto accidental sobre o conxunto visual como este chega a conformarse pictórico/escultórico ou integrarse no *acto de*:

As pezas están, en orixe, feitas de papel enrugado ao que lle vou dando forma toscamente ata que adoptan a da figura humana; non son pezas de papiroflexia nin origami, nada máis lonxe, pois o que aproveito é a forma propia das enrugas que van saíndo ao facer o gurruño para ir xerando a figura. Posteriormente, doulles uns baños de cera e fago o proceso de fundición en bronce. É similar a unha cera perdida⁷⁰ pero difire en que o papel, ao arder, deixa cinzas no interior do molde que ás veces saen polo bebedeiro e, outras, subciónas cunha aspiradora, o cal tamén ocasiona cambios imprevisibles, pois pode levar parte da parede do propio molde; pode darse que deixe

⁶⁸ «Creemos que esta distinción entre el azar y las probabilidades tiene gran importancia en Bacon. Explica la masa de malentendidos que le objetan a Bacon los que le hablan de azar, o que le reprochan otros pintores. Por ejemplo, se le enfrenta a Duchamp que dejaba caer tres hilos sobre el lienzo pintado, y los fijaba allí donde habían caído.» DELEUZE, G.: *Francis Bacon. La lógica de la sensación*. Arena libros, Madrid, 2005, p. 97.

⁶⁹ «La idea del azar, en el que muchas personas pensaban en esa época, también me interesó. La intención consistía, principalmente, en olvidar la mano, puesto que, en el fondo, incluso su mano es un producto del azar. El azar me interesaba como forma de ir en contra de la realidad lógica: poner algo en un trozo de papel, asociar la idea de un hilo erecto horizontal de un metro de longitud que caía desde un metro de altura sobre el plano horizontal, a su antojo. Lo que me decidía a llevar a cabo las cosas era la idea “divertida”, y repetida por tres veces... Para mí la cifra tres tiene una importancia, pero en absoluto desde el punto de vista esotérico, simplemente desde el punto de vista numérico: uno, es la unidad, dos el doble, la dualidad, y tres es el resto. A partir del momento en que uno se acerca a la palabra tres, tendrá tres millones, es lo mismo que tres. Decidí que las cosas serían hechas tres veces para obtener lo que quería. Mis *Trois stoppages-étalons* están representados por tres experiencias, y la forma es algo distinta en cada una de ellas. Conservo la línea pero tengo un metro deformado. Se trata de un metro en conserva, si usted quiere, se trata del azar en conserva. Es divertido conservar el azar.» CABANNE, P.: *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Anagrama, Barcelona, 1972, pp. 39-40.

⁷⁰ O moldeo á cera perdida, fundición á cera perdida ou baleirado á cera perdida é un procedemento escultórico que permite obter figuras de metal (xeralmente bronce u ouro) por medio dun molde que se elabora a partir dun prototipo tradicionalmente modelado en cera de abella.

a cinza dentro, o que a pesar de ser máis arriscado (xa que pode obturar os condutos e estraga-la fundición) ofrece os máis maravillosos resultados produto do azar.

Azar e materia viva: eiquí unha das maiores preocupacións do indescriptible Klee en canto á non-eliminación do compoñente vivo da obra de arte⁷¹. Máis explicativo, se cabe, mediante as nosas conversas co escultor, quen nos confía que nunha ocasión en que estaba a realizar unha serie de obras inspiradas na forma das Venus paleolíticas, supostos símbolos de fertilidade, surxiu de entre as mesmas unha figura sen barriga, co abdome a modo de espazo baleiro, semellando que «o azar quixera contradicir a explicación humana». Observamos neste sentido o modo en que nunha das entrevistas entre Sylvester e Bacon, este último relata o xeito en que a raíz do aplique da pintura con total liberdade sobre unha cabeza, chega a perder o sentido dunha ilustración de partida que por mor delo tomou a forma daquela imaxe que realmente intentaba reflectir⁷². Que razón nos da para respaldar a súa hipótese de que esta imaxe resultante do *instintivo* adquira un maior grao de penetración que a ilustración? Meramente, a dúbida. Non sabe cal é o motivo, mais supón «que se debe a que tiene una vida completamente propia. Vive por sí misma, como la imagen que uno intenta atrapar.»⁷³

Tamén por si mesmas viven as erráticas abstraccións psíquicas de Andrea (Figura 15), que nos relata dunha forma intimista a súa relación dialogante coa obra que mana a merced de si:

Unha das cousas que sempre dicía dos meus cadros abstractos era que eu establecía co lenzo un diálogo, un diálogo totalmente comparable co diálogo ou co proceso de coñecer a unha persoa: á fin, a base de facerlle preguntas á obra que tes diante é como acabas coñecéndoa e sacando as afirmacións, o que si é esa obra; un diálogo que se pode perpetuar durante meses, un diálogo no que eu reflexiono acerca de que me está pedindo o cadro —quere máis vermello, quere máis azul, que sinto eu? Sinto unha mancha vermella, unha mancha azul? Sinto que teño que quitar toda a pintura e volver a pintar por enriba?—.

⁷¹ GROHMANN, W.: *Paul Klee*. Trois Colines, Ginebra, 1954, p. 122.

⁷² «Cuando, el otro día, intentaba desesperadamente pintar aquella cabeza de una persona concreta, utilicé un pincel grueso y mucha pintura, y la apliqué con gran libertad, y simplemente no sabía al final lo que estaba haciendo, y de pronto sonó un clic, y se convirtió exactamente en algo parecido a la imagen que yo intentaba reflejar. Pero no por voluntad consciente, no tenía nada que ver con la pintura de la ilustración.» SYLVESTER. D.: *La brutalidad de los hechos. Entrevistas con Francis Bacon*. Ediciones Polígrafa, Barcelona, 2009, p. 15.

⁷³ *Ibidem*.

Engado como algo importante para min que no proceso artístico inflúan outras artes, como é o exemplo da música, xa que como sabemos as vibracións sonoras introdúcense nos corpos físicos, e creo firmemente que iso afecta ao resultado da obra que un está creando. Impulsos, instinto, necesidades do propio corpo, de exteriorizar a través de, neste caso a pintura, comportamentos automáticos non previamente establecidos, que non haxa un guión, que o proceso sexa inesperado, impredecible, para acadar así unha obra igualmente inesperada e impredecible, pero cargada dun material que non se pode comprar en ningunha tenda de artes, que é o compoñente interno específico a cada individuo.

Como vemos, a eclosión de formas nas creacións da artista vanse transformando por si soas no propio proceso de elaboración. Mediante o emprego de grosos pinceis, salpicaduras e diversos tipos de materiais, tales como fíos, cartóns tintados ou incluso botóns (Figuras 16 e 17), e servíndose da música a modo de mecanismo de distanciamento e vehículo condutor, Andrea leva a cabo unhas obras que non só deveñen sensación, senón que xorden da mesma.

III. CONCLUSIÓN

De retomar a cuestión do mundo como a vagaxe do presente na súa efemeridade, poderíamos concluír que ningunha conclusión é concluínte; que probablemente a nosa sentenza difira de si mesma a medida que escribimos estas palabras; que quizais non nos encontrásemos o suficientemente armados para librar dita contenda. Poderíamos tamén afirmar que tal vez algún día o estemos, que non hai dous *retratos* sen un primeiro e que a medida que redactamos a nosa apreciación con respecto ao traballo elaborado, nos achamos absolutamente inmersos nunha tormenta de instigacións e acicates externos. Que nunca foi fácil desprenderse dos monstros apocalípticos que nos abafan dende a pre-pre-pre-historia, que nos asolan antes, durante e despois do agora, do hoxe por hoxe e do futuro inmediato. Que nunca unha boa artillería foi tan necesaria, pois xamais, nin tra-la milenaria embestida dun Deus omnipresente, foi máis sagaz a besta na súa incursión *ergo si*, condeamos dende aquí a desacertada noción de lenzo en branco e apostamos pola catástrofe e a formulación dunha *lóxica do sentido* en cuxo seo se albergue ese concepto de difícil definición mediante o que se completa a nosa labor: o corpo sen órganos. Porque a dicir verdade, as anteriores trinta páxinas fican sintetizadas por vía do símil dese ovo que, aínda na carencia de órganos desenrolados, xa presenta as características materiais e nerviosas do corpo. Está vivo, experimenta o mundo de forma particular. Iso é ao que Deleuze se refería ao tratar a cuestión da forma en que os corpos de Bacon se erixen a partir de carne e ósos independentes de calquera narración/figuración/ilustración. A transcendencia da figuración, a inducción á sensación pura. A deformación deformante como simulacro das forzas que se imponen ao *cliché*.

E é que en tanto que forma, o noso obxecto de estudo esfórzase por outorgarlle á obra artística o carácter de campo operatorio dende a confección dun esquema evolutivo do diagrama. As pinturas oníricas de Andrea, os seus automatismos psíquicos, as esculturas de bronce e cera perdida de Aldonza, constitúense a modo de ferramentas sobre as que sustentar o noso proxecto exploratorio, do mesmo xeito que as tempestuosas obras de Turner e as manzanescas mazás de Cézanne o serían, no seu momento, para o filósofo. Tal vez a nosa exposición non sexa do máis concisa, sen embargo ás veces é de recibo contradecir as

palabras de Lispector e invertir os termos da súa *paixón* para que poidamos así saborear o que é novo e vivir o que non entendemos.⁷⁴

⁷⁴ «Si tuviese valor, me dejaría seguir perdida. Pero temo lo que es nuevo y temo vivir lo que no entiendo; quiero siempre tener la garantía de, al menos, pensar que entiendo, no sé entregarme a la desorientación.» LISPECTOR, C.: *La pasión según G. H.* Ediciones Siruela, Madrid, 2010, p. 12.

IV. GLOSARIO DA TERMINOLOXÍA DELEUZEANA EMPREGADA

- **Diagrama:**

Para poder definir o *concepto de diagrama* é necesario ter en conta que responde a certos casos concretos, co cal é un concepto singular e nunca universal. Debemos asimesmo especificar que a ollos de Deleuze a pintura non é unha actividade meramente espacial, senón que tamén comporta certa temporalidade, unha síntese de tempo. Dita síntese implicaría tres momentos: o pre-pictórico, aquel concerninte ao acto de pintar e a obra. O concepto de diagrama, ao noso parecer, alude aos dous primeiros momentos da síntese temporal da creación en pintura: o momento pre-pictórico do caos-catástrofe e o momento do acto de pintar que xermina algo apartir da propia catástrofe.

«El diagrama es en efecto una posibilidad de cuadros infinitos, una posibilidad infinita de cuadros. No es en absoluto una idea general. Está fechado, tiene un nombre propio: el diagrama de fulano, de mengano, de sultana. Finalmente es eso lo que hace el estilo de un pintor.» DELEUZE, G.: *Pintura: El concepto de diagrama*. Cactus, Buenos Aires, 2007, p. 46.

- **Cliché:**

Podería dicirse que un *cliché* é todo aquilo que non pasa polo *esfuerzo/loita de forzas* da creación; isto é, todas aquelas ideas que nos veñen dadas, pre-fabricadas.

«Una tela no es una superficie blanca. Creo que los pintores lo saben bien. Antes de que comiencen, ya está llena. Aquí también es blanca para el ojo del tipo que se pasea, que entonces ve un pintor, observa y dice: “No has hecho mucho, ¿no? No hay nada”. Pero si al pintor le cuesta trabajo comenzar, es justamente porque su tela está llena. ¿Llena de qué? De lo peor. Comprenden, si no pintar no sería un trabajo. Está llena de lo peor. El problema va a ser realmente el de quitar esas cosas. Esas cosas invisibles, sin embargo, que ya han tomado la tela. Es decir, el mal ya está ahí.

¿Qué es el mal? ¿Qué son las ideas completamente hechas de la pintura? Los pintores han empleado siempre una palabra... En fin, no siempre, pero existe una palabra que se ha impuesto para designar aquello de lo que está llena la tela antes de que el pintor comience: *cliché*. La tela ya está llena de *clichés*. *Ibidem.*, p. 53

«El *cliché* es el dato, lo que está dado. Dado en la cabeza, dado en la calle, dado en la percepción, dado por todas partes.» DELEUZE, G.: *Pintura: El concepto de diagrama*. Cactus, Buenos Aires, 2007, p. 60.

- **Caos-xerme:**

O momento do caos/catástrofe é un momento pragado de *clichés* que o pintor ten que desfacer mediante o seu paso pola mesma. Por que? Ha de remover, romper co mundo do pre-establecido, para facer xurdir de aí o diagrama.

«¿Qué quiere decir caos-germen? Quiere decir un caos, pero un caos del cual debe salir algo. Ese caos debe estar presente sobre la tela de tal manera que algo salga en ella. Ese era el primer carácter.

De cierta manera, una pintura que no comprende su propio abismo, que no comprende un abismo, no es pintura. Pero he aquí que, de cierta manera, es muy fácil hacer un abismo, hacer un caos. Bueno, no sé... Después de todo... ¿Es tan fácil? Pero supongamos que lo sea, que baste un poco de esquizofrenia para hacer un caos. De allí la expresión “un abismo ordenado”. Eso no quiere decir que haya un orden que recuse el abismo, que lo reemplace, sino que hay un orden del abismo, de tal manera que del abismo sale algo.» DELEUZE, G.: *Pintura: El concepto de diagrama*. Cactus, Buenos Aires, 2007, p. 91.

- **Feito pictórico:**

É a conclusión da posibilidade de feito ou diagrama. Prodúcese, precisamente, a raíz incursión do caos-xerme/catástrofe-xerme no compendio dos datos figurativos e narrativos.

«El hecho pictórico es la forma deformada. ¿Qué es una forma deformada? La deformación es un concepto cézanniano. No se trata de transformar. Los pintores no transforman, deforman. La deformación como concepto pictórico es la deformación de la forma, es la forma en tanto que una fuerza se ejerce sobre ella. La fuerza, por su parte, no tiene forma.» DELEUZE, G.: *Pintura: El concepto de diagrama*. Cactus, Buenos Aires, 2007, p. 69.

V. ANEXO DE IMAXES

Figura 1.
Andrea Sobrino
Buscando
2020



Figura 2.
Francis Bacon
Two studies of George Dyer with a dog
1968
Colección privada



Figura 3.
Andrea Sobrino
Sin título
2020



Figura 4.
Francis Bacon
Figure in a Landscape
1945
Tate



Figura 5.
Andrea Sobrino
Sala de espera
2020



Figura 6.
Francis Bacon
Two Figures Lying on a Bed with Attendants
1968
Tehran Museum of Contemporary Art



Figura 7.
Francis Bacon
Lying Figure with Hypodermic Syringe
1963
Colección privada



Figura 8.
Escena de *Twin Peaks The Return*



Figura 9.
Andrea Sobrino



Figura 10.
Rembrandt Van Rijn
1659
Musée Granet



Figura 11.
Óscar Aldonza
Unha das *mulleres gaiola*
«Paisaxes da memoria remota»
2020

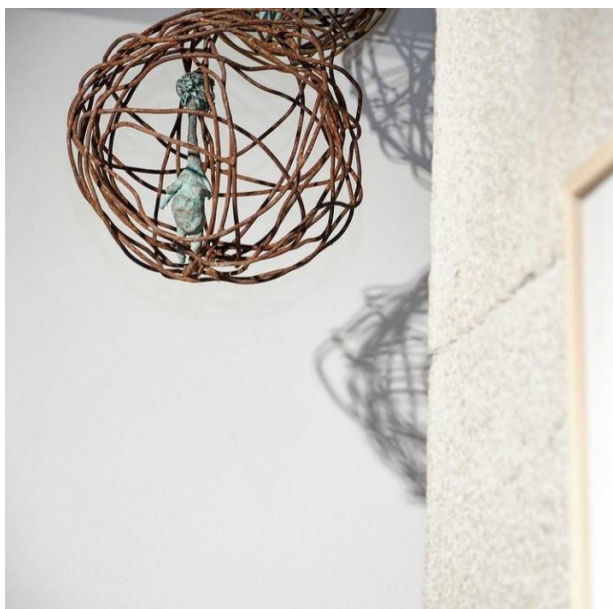


Figura 12.
Óscar Aldonza
A fuxida
Da serie «Paisaxes da memoria remota»
2020

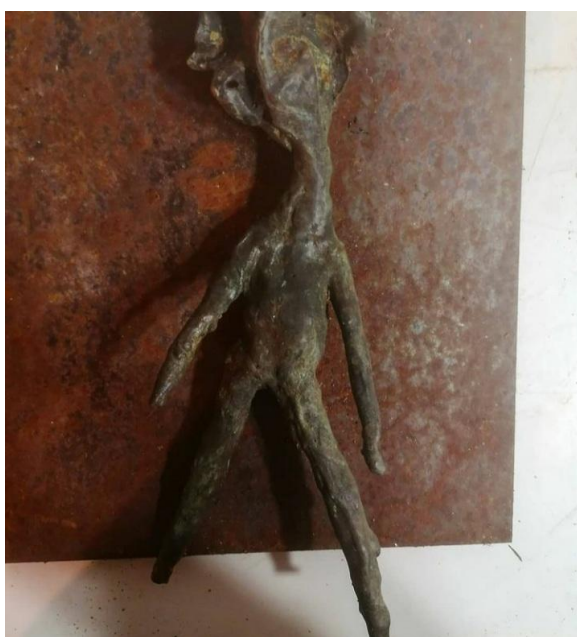


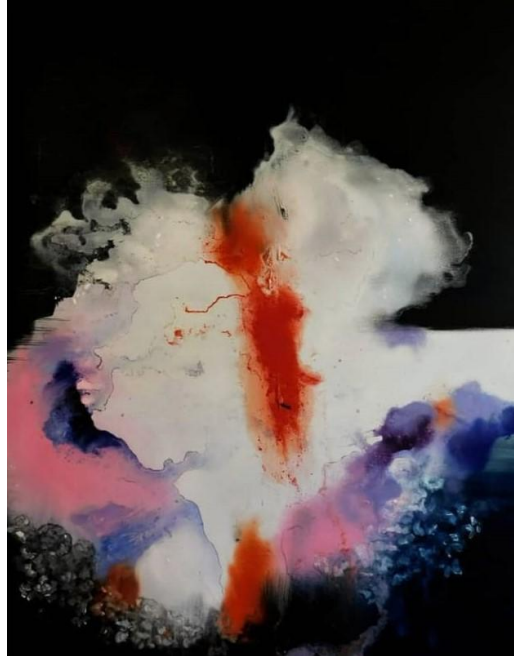
Figura 13.
Óscar Aldonza
Paredón
Da serie «Paisaxes da memoria remota»
2020



Figura 14.
Marcel Duchamp
Trois stoppages étalon
1913
Centre Pompidou



Figura 15.
Andrea Sobrino
Sin título
2019



Figuras 16 e 17.
Andrea Sobrino
Sin título
2019



VI. BIBLIOGRAFÍA

- BENJAMIN, W.: *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Taurus, Madrid, 1991.
- BAUDRILLARD, J.: *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*, Anagrama, Barcelona, 1991.
- BONITZER, P.: *Desencuadros. Cine y pintura*. Santiago Arcos, Buenos Aires, 2007.
- CABANNE, P.: *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Anagrama, Barcelona, 1972.
- CAMUS, A.: *El hombre rebelde*. Alianza Editorial, Madrid, 2016.
- DELEUZE, G.: *La lógica del sentido*. Paidós, Barcelona, 2005.
- DELEUZE, G.: *Pintura: El concepto de diagrama*. Cactus, Buenos Aires, 2007.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F.: *¿Qué es la filosofía?* Anagrama, Barcelona, 2019.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F.: *Rizoma. Introducción*. Pre-textos, Valencia, 1977.
- DURAS, M.: *La vida material*. Alianza Editorial, Madrid, 2020,
- GÓMEZ CABAL, A.: *Percepto y afecto en la virgen de las rocas*, Revista Colombiana de Filosofía de La Ciencia - Vol. VII - Nos. 14 y 15 - 2006.
- GORNICK, V.: *Apegos feroces*. Sexto piso, México, 2017.
- GROHMANN, W.: *Paul Klee*. Trois Colines, Ginebra, 1954.
- HAN, B. C.: *La sociedad del cansancio*, Herder, Barcelona, 2017.
- LISPECTOR, C.: *La pasión según G. H.* Ediciones Siruela, Madrid, 2010.
- MORAZA, J. L.: “Aporías de la investigación (tras, sobre, so, sin, según, por, para, hasta, hacia, desde, de, contra, con, cabe, bajo, ante, en) arte. Notas sobre el saber”, en Juan Fernando de Laiglesia, Martín Caeiro Rodríguez e Sara Fuentes (eds.), *Notas para una investigación artística*, Universidade de Vigo, Servizo de Publicacións, Vigo, 2008.
- NIETZSCHE, F.: *Humano, demasiado humano*, Gradifco, Buenos Aires, 2007.
- SIMMEL, G.: *Las grandes ciudades y la vida intelectual*. Hermida Editores, Madrid, 2016.

SONTAG, S.: *Contra la interpretación y otros ensayos*. Penguin Random House Grupo Editorial, S. A. U., Barcelona, 2007.

SONTAG, S.: Fascinante Fascismo en *Bajo el signo de Saturno*, Buenos Aires, 2007.

SYLVESTER. D.: *La brutalidad de los hechos. Entrevistas con Francis Bacon*. Ediciones Polígrafa, Barcelona, 2009.