

DEL *CLICHÉ* AL HECHO PICTÓRICO

LA FUNCIÓN DEL DIAGRAMA PICTÓRICO EN LA CREACIÓN DE MUNDO EN GILLES DELEUZE

FROM THE *CLICHÉ* TO THE PICTORIC FACT: THE FUNCTION OF THE PICTORIC DIAGRAM IN THE WORLD CREATION IN GILLES DELEUZE

Felipe A. Matti

Universidad Católica Argentina

mattifelipeandres@uca.edu.ar

Recibido: Junio 2021

Aceptado: Noviembre 2021

Resumen

Este trabajo tiene como fin analizar la función del diagrama tanto en el proceso de la creación de mundo como en la realización del hecho pictórico. El artista, señala Deleuze, nunca se enfrenta al lienzo o al papel totalmente blanco puesto que ya todo se encuentra hecho. En una dimensión pre-pictórica, el artista debe luchar contra el *cliché*, aquello que ya está dado en la tela, todo motivo ya representado, ya fijado y que forma parte del caos o catástrofe que precede a la pintura. Contra este *cliché*, el artista debe emplear la máquina abstracta del *diagrama*, que hace surgir del caos lo nuevo. La hipótesis central de este trabajo es que por medio del diagrama pictórico el pintor deviene-mundo y crea un mundo, el cual es posible porque el diagrama es lo que hace al hecho nuevo posible.

Palabras clave: Gilles Deleuze, estética, diagrama, *cliché*, hecho pictórico.

Abstract

This work aims to analyse the function of the diagram both in the process of world creation as well as in the realization of the pictoric fact. The artist, notes Deleuze, never faces a totally white canvas or sheet of paper because everything has already been done. In a pre-pictoric dimension, the artist must struggle against the *cliché*, that which is already there on the canvas, every motif already represented, already fixed and which is part of the chaos or catastrophe that precedes the painting. Against the *cliché*, the artist must employ the diagram, or abstract machine, which allows the new to arise from the chaos. The main hypothesis of this paper is that by the pictoric diagram the painter becomes-world and creates world, which is possible because the diagram is that which makes the new fact possible.

Keywords: Gilles Deleuze, aesthetics, diagram, *cliché*, pictoric fact.

En este artículo se analizará la incidencia del diagrama pictórico en la creación de mundo a través de la realización del hecho pictórico tal como se presenta en la filosofía de Gilles Deleuze. Precisamente, la hipótesis central de este trabajo es que por medio del diagrama pictórico el pintor deviene-mundo y crea un mundo, el cual es posible gracias a que el diagrama otorga la posibilidad del hecho. Por lo tanto, el pintor aplicaría su diagrama al mundo caótico y extirparía de él un hecho pictórico novedoso. El mundo natural del puro caos, compuesto de fuerzas invisibles, sería el mundo del *cliché*, por lo que se requiere la intervención de un diagrama que limpie totalmente el plano sobre el que ocurrirá la edificación del nuevo hecho. En suma, el pintor devendría-mundo al mismo tiempo que erradicaría el dato pictórico o lo ya hecho, creando así un bloque de sensaciones u obra de arte que perfora el caos del mundo natural e instaura un nuevo mundo que enmarca y distingue las diferencias intensivas que pueblan el territorio del caos.

Para llevar a cabo esta investigación primero se desarrollará brevemente el aparato conceptual deleuziano pertinente a la creación pictórica tal como se presenta en su corpus estético. Luego, consolidado el plexo de conceptos, se trasladará el análisis al eje central de la temática: qué rol cumple el diagrama en la creación del hecho pictórico y el devenir-mundo del pintor.

1. Introducción: Caos y devenires

La pintura tiene una relación muy particular con la catástrofe. La catástrofe es el corazón mismo de la creación pictórica porque la composición artística es una estructura en devenir desequilibrado, es un conjunto desagregándose. La catástrofe es la condición necesaria para que nazca del caos el hecho pictórico, lo nuevo. No obstante, para que una novedad ocurra, es preciso que la catástrofe sea controlada. Subsumido en el mundo caótico, el pintor debe controlar la realidad catastrófica a fin de obtener de ella el hecho pictórico. No obstante, la catástrofe ofrece resistencia, es una fuerza capaz de consumir el cuadro y destruirlo por completo, hundiéndolo nuevamente en el mundo caótico.

La catástrofe, entonces, pertenece al caos y el mundo natural es un caos total donde predominan fuerzas inquebrantables que arrasan con todo:

Las fuerzas del caos son, pues, mantenidas en el exterior en la medida de lo posible, y el espacio interior protege las fuerzas germinativas de una tarea a cumplir, de una obra a realizar. Hay toda una actividad de selección, de eliminación, de extracción para que las fuerzas íntimas terrestres, las fuerzas internas de la tierra, no sean englutidas, puedan resistir, o incluso puedan extraer algo del caos a través del filtro o la criba del espacio trazado. [...] Un error de velocidad, de ritmo o de armonía sería

catastrófico, puesto que destruiría al creador y a la creación al restablecer las fuerzas del caos. (Deleuze & Guattari, 2002, p. 318)

Para Deleuze, entonces, el mundo no se esconde detrás de las apariencias, sino que los estados de las cosas (incluso las cosas mismas) son “productos de devenir” (Parr, 2010, p. 27). El pintor, en este caso, es un ensamble de fuerzas en constante cambio cuya fluidez se distiende en un Cuerpo sin Órganos intensivo que se diferencia intensivamente por mesetas (Deleuze & Guattari, 2002, pp. 26, 27 y 516). El mundo no es un continuo que se define por una armonía pre-establecida, sino que se trata de un “universo caótico” en el que series divergentes “trazan incansablemente caminos que bifurcan y que encauzan discordias y disonancias, las cuales nunca son resueltas en una tonalidad armónica: un ‘caosmos’, [...] y no ya un mundo” (Smith & Protevi, 2020).

El dominio del arte en el plano de la naturaleza (los planos de actualización de las formas virtuales auto-formantes) es el plano de composición. El pintor compone bloques de sensaciones, o seres de sensación, mientras que él mismo deviene-mundo. El plano de composición es aquél de “toda forma viva en su proceso de continua corporalización” (Bogue, 2003, p. 184). En este sentido, las artes podrían considerarse como una desterritorialización en tanto que se trataría de una actividad que deviene “cada vez más autónoma” pero que, al fin y al cabo, continúa siendo parte del “proceso general de la creación” (Bogue, 2003, p. 185). Por lo tanto, el plano del arte es el plano de la composición del Ser, se trata de un dominio de lo posible en el que el diagrama pictórico es el conjunto operativo de “líneas y zonas a-significantes y no-representativas” (Deleuze, 2002, p. 94; véase también p. 281). El diagrama introduce la posibilidad del hecho: “es como el surgimiento de otro mundo” (Deleuze, 2002, p. 94). Así, el mundo del arte es un mundo de signos, “un mundo de fuerzas virtuales e inmanentes [que están] dentro de los cuerpos. Su universo es aquél de una materia expresiva que hace a las sensaciones palpables” (Bogue, 2003, p. 185). El ser de sensación es el ser de lo virtual, como una fuerza inmanente (contemplativa, auto-conservadora) dentro del actual. Los seres de sensación son variedades, y el artista “siempre añade variedades nuevas al mundo” (Deleuze & Guattari, 2019, p. 177).

Por lo tanto, el pintor se encuentra en el *entre* de la creación pictórica. El hecho pictórico representa el paso del caos total a un caos diagramado, establecido, donde nace un mundo que ya no es puro caos. Los grandes pintores, señala Deleuze, “pintan el comienzo del mundo” (Deleuze, 2008, p. 29). En efecto, el pintor deviene-mundo, deviene con él mediante su acto de pintar: “No se está en el mundo, se deviene con el mundo, se deviene contemplándolo. Todo es visión, devenir. Se deviene universo” (Deleuze & Guattari, 2019, p. 171). El acto de pintar es el devenir no humano del pintor, quien atraviesa diversos umbrales con el fin de alcanzar el devenir-sensible

mediante su propia creación. En efecto, devenir-sensible no es otra cosa que el acto a través del cual algo o alguien se vuelve otro sin dejar de ser lo que es. El arte y el artista encarnan fuerzas invisibles caóticas que los atraviesan; y es a partir de entonces que el espectador puede contemplar (a su vez deviniendo) dichas fuerzas (Deleuze & Guattari, 2019, p. 179). La obra de arte es entonces un ser de sensación, un bloque de sensación que ha devenido sensible gracias a la labor diagramática del pintor. Con el diagrama, el pintor batalla contra las fuerzas del caos, cuya expresión son los *clichés*. Esto significa que el arte no es una imitación, sino que es un devenir constante de lo nuevo: es la creación de un hecho y la erradicación del *cliché*.

Ningún arte es imitativo, no puede ser imitativo o figurativo: supongamos que un pintor ‘representa’ un pájaro; de hecho, se trata de un devenir-pájaro que sólo puede realizarse en la medida en que el pájaro está a su vez deviniendo otra cosa, pura línea y puro color. Por eso la imitación se destruye por sí sola, en la medida en que el que imita entra sin saberlo en un devenir, que se conjuga sin saberlo con el devenir de aquél que imita. Así pues, sólo se imita si se falla, cuando se falla. El pintor o el músico no imitan al animal, son ellos los que deviene-animal, al mismo tiempo que el animal deviene lo que ellos querían, en lo más profundo de su armonía con la naturaleza. Que el devenir se realice siempre a dúo, que lo que se deviene devenga tanto como el que deviene, eso es lo que crea un bloque, esencialmente móvil, nunca en equilibrio. El cuadrado perfecto es el de Mondrian, que se inclina hacia un ángulo y produce una diagonal que entreabre su cierre, que arrastra ambos lados. (Deleuze & Guattari, 2002, p. 303)

Sin embargo, Deleuze señala que antes del hecho pictórico en sí mismo está la catástrofe, la cual pertenece al caos, que es el desorden del mundo. Sirviéndose de la teoría de la sensación y el motivo pictóricos desarrollada por pintor Paul Cézanne (1839-1906),¹ Deleuze define el *momento pre-pictórico del caos* como un abismo tumultuoso del cual el pintor debe extraer el orden. No obstante, este orden sigue participando del caos preexistente, por lo que es un orden decadente, siempre próximo a disolverse y ser consumido por el desastre. El filósofo francés, ya sea en sus lecciones de pintura como en *Lógica de la sensación*,² establece una temporalidad en la creación pictórica: hay varios momentos por los que pasa el pintor antes y después de crear su obra. Aquí será fundamental la intervención del diagrama pictórico, a partir del cual será posible el nacimiento de lo nuevo: el hecho pictórico.

¹ En realidad de los textos diálogos cézannianos escritos por Joaquim Gasquet acerca de Cézanne, los cuales han sido discutidos respecto de su autenticidad y cercanía al pensamiento del autor (Doran, 2016, p. 186).

² Incluso podría considerarse los pasajes de *Mil Mesetas* sobre el tiempo Aión, o tiempo no pulsado, como pertinente a esta temática (Deleuze & Guattari, 2002, pp. 265 y 270).

En el primer momento de la creación pictórica el pintor aún no interviene en el lienzo, sino que es conmovido completamente por sus impresiones y por el desbordamiento caótico, queda subsumido en plena ceguera: “él ya no ve, se confunde con su motivo, ya no ve nada, la noche cae” (2008, p. 30). Aquél es, por lo tanto, el primer momento pre-pictórico: el momento del caos. Es necesario que el artista atravesase ese caos, que se domine y lo domine a él, que se imponga ante el caos. De no ser así, si tan solo el pintor extrae del caos un orden endeble, el caos lo toma todo: “si nada sale del caos, si el caos sigue siendo caos, los planos caen unos sobre otros en lugar de caer verticalmente. El cuadro está arruinado antes de haberlo comenzado” (Deleuze, 2008, p. 31).

Del primer momento pre-pictórico, entonces, sale lo que Deleuze llama *el armazón*. El armazón es, ciertamente, un primer acercamiento al diagrama, puesto que se trata de un trazo, de un mapa que realiza el pintor. El diagrama tiene una profunda relación con la cartografía³ (Deleuze & Guattari, 2002, pp. 207 y 258), ya que no se trata exclusivamente de delimitar, cortar con la fluidez del plano real y trasladarlo a una geometría representativa, sino más bien de ordenar un caos total diagramando su esqueleto. En este sentido, antes de comenzar el acto propio de pintar, el artista logra acomodar una estructura y trazar la topografía pictórica del caos abrumador. Del caos, entonces, nace el armazón. Sin embargo, este es tan solo el primer momento pre-pictórico: el caos-abismo, el “no veo nada” del pintor. De allí nacen unas tenues líneas que delimitan el cuadro, los primeros cimientos que débilmente se establecen sobre el caos; aunque este mapa sigue estando desordenado, sigue reinando el caos porque no hay profundidad, no hay color, no hay definición. Hace falta ver dentro de este primer trazo, es como si el pintor “volviera a partir de cero” (Deleuze, 2008, p. 32).

El armazón que nace del primer momento pre-pictórico vuelve a derrumbarse y esto es perfectamente compatible con el hecho de que todavía el cuadro no se ha materializado. El pintor tiene un combate contra el caos antes de comenzar su obra, o, mejor dicho, su obra comienza en el trabajo preparatorio, pre-pictórico. Es así que el armazón pertenece ya al segundo momento pre-pictórico, el nacimiento. Primero el pintor no ve nada, ceguera total, oscuridad sensitiva o perceptiva, dominio puro del caos: caos-abismo. Segundo momento: algo sale, un armazón (que luego se derrumba). Hay un primer avance, el pintor es capaz de exclamar “¡Algo nace de caos!”: “La catástrofe arrastra, es decir se vuelve a partir de cero, se parte a la reconquista. Sin embargo, si el primer momento no hubiera estado, esto sin dudas no funcionaría” (Deleuze, 2008, p. 33).

³ Ver también Deleuze, 2013, p. 303 y el ensayo “Lo que dicen los niños” (Deleuze, 2016, pp. 89-97).

De modo que esta reconquista implica que el caos aún es amenazante. El pintor debe comenzar por añadir profundidad al armazón, implementando el uso del color.⁴ Este añadido debe hacerse con cuidado, señala Deleuze, puesto que el caos puede provocar la pérdida de la nitidez en el color. Si uno es descuidado al momento de profundizar el armazón, el color es corrompido por el caos y termina dando el gris, el cual es el enemigo del color. El gris, o la grisalla (que es la invasión del caos-gris sobre los otros colores) es la no-ascensión, la no-profundización, es la planicie pictórica. Un color grisáceo es uno que no ha ascendido, que carece de profundidad. Deleuze, basándose en el pintor Paul Klee (2015), distinguirá entre dos grises. Por un lado, existe el gris o grisalla que equivale al fracaso. Cuando la profundidad se aplanan, cuando los colores no ascienden y el lienzo es recubierto por el matiz mortuorio, ha ganado el caos. Por otro lado, “hay otro, un gris distinto. Hay un gris del color que asciende” (Deleuze, 2008, p. 35). No se trata del mismo gris, no es aquél de los colores mezclados que llevan al fracaso, sino que este gris es donde los colores brotan. Aquí Deleuze se apoya en Wassily Kandinsky, que en su texto *De lo espiritual en el arte* (publicado en 1911) señala la existencia de un gris pasivo (que equivaldría a la grisalla) y un gris activo. Este segundo gris se diferencia de la oposición blanco/negro debido a que nace de la coloración, por ejemplo de la complementariedad verde y rojo. Este gris activo, entonces, es un gris que permite el nacimiento de una profundidad a partir del color, es un gris buscado activamente, es deseado por el pintor.

Esto le permite a Deleuze introducir la cuestión del tiempo en la pintura, puesto que “no basta con poner la pintura en relación con el espacio” (Deleuze, 2008, p. 36), sino que hace falta también relacionarla con el tiempo; habría un tiempo propio de la pintura. Esto es así porque la pintura, en sí misma, es una síntesis del tiempo que se concreta en el espacio. La pintura *encarna* una síntesis de tiempo, y es por ello que se la percibe extensamente, espacialmente: “Hay una síntesis de tiempo propiamente pictórica y el acto de pintar se define por ella. Sería una síntesis de tiempo que no conviene más que a la pintura” (Deleuze, 2008, p. 37). El acto de pintar está sometido a afrontar su condición pre-pictórica, el pintor está obligado a sintetizar el tiempo propio de la pintura en un proceso que va del caos-abismo, de la obturación plena, hacia la génesis de la grisalla. Todo esto ocurre bajo la forma pre-pictórica, es decir, del *antes* del comienzo del pintor, la antesala del cuadro. Tal es la síntesis que este tiempo perdura en el cuadro de un modo muy concreto. Primero, ocurre el caos-abismo, de donde surgen los planos geométricos proyectados, el armazón del cuadro. Prontamente aquellos son eliminados en son de la catástrofe y la profundidad, el color debe nacer para profundizar el armazón.

⁴ Aquí Deleuze se sirve de la teoría cézanniana de la coloración y su vinculación con la profundidad, la cual fue luego ampliada por Robert Delaunay (Delaunay, 2018).

En este segundo momento pre-pictórico ocurre que el caos aún puede tomarlo todo en la forma de la grisalla. El caos persiste en su condición de fuerza avasalladora amenazando con destruir el cuadro, dejando la estela un gris estéril. Deleuze prepara así la noción de *cliché* que equivaldría a la muerte pictórica, la nada, lo no-profundo, lo descolorido. Siguiendo esta línea, el hecho pictórico sería lo que Klee llama “el huevo”, es decir lo nuevo, lo que acontece, lo que se expande como una síntesis temporal completamente nueva (Klee, 2015, pp. 55-56).⁵ El acto de pintar, entonces, es el acto que toma el punto gris (activo) para fijarlo, para hacer de él el corazón de las dimensiones nuevas del armazón. El punto gris “salta” por encima de sí mismo y produce algo nuevo, engendra un nuevo orden que ya no es caos-gris o caos-abismo, ni caos-grisalla, sino que es un recorte diagramado del caos, un gris que brota del color y la profundidad:

uno entreabre el círculo, uno abre, uno deja entrar a alguien, uno llama a alguien, o bien uno mismo sale fuera, se lanza. Uno no abre el círculo por donde empujan las antiguas fuerzas del caos, sino por otra zona, creada por el propio círculo. [...] Improvisar es unirse al Mundo, o confundirse con él. Uno sale de su casa al hilo de una cancioncilla. En líneas motrices, gestuales, sonoras que marcan el recorrido habitual de un niño, se insertan o brotan ‘líneas de errancia’ con bucles, nudos, velocidades, movimientos, gestos y sonoridades diferentes. (Deleuze & Guattari, 2002, p. 318)

Pintar, concluye Deleuze, conlleva una especie de catástrofe. Sobre el lienzo ocurre una catástrofe que implica el deshacer todo lo que precede al hecho, todo lo que “pesa sobre el cuadro aún antes de ser comenzado” (Deleuze, 2008, p. 42). Estos fantasmas son los *clichés*. Ellos son el residuo del caos-abismo que perdura durante el proceso pre-pictórico. El pintor debe ahogar, impedir, matar el caos: “impedir todos esos peligros que pesan ya sobre la tela en virtud de su

⁵ En efecto, los conceptos de huevo y epigénesis son fundamentales para el aparato metafísico que desarrolla el agenciamiento Deleuze-Guattari, como puede observarse en el siguiente pasaje de *Mil Mesetas*: “El huevo es el CsO. El CsO no es ‘anterior’ al organismo, es adyacente a él, y no cesa de deshacerse. Si está ligado a la infancia, no es en el sentido en que el adulto regresaría al niño y el niño a la Madre, sino en el sentido en el que el niño, como el gemelo dogón que arrastra con él un trozo de placenta, arranca a la forma orgánica de la Madre una materia intensa y desestratificada que constituye, por el contrario, su ruptura perpetua con el pasado, su experiencia, su experimentación actuales. El CsO es un bloque de infancia, devenir, lo contrario del recuerdo de infancia. El CsO no es el niño ‘anterior’ al adulto, ni la madre ‘anterior’ al hijo: es la estricta contemporaneidad del adulto, del niño y del adulto, su mapa de densidad y de intensidades comparadas, y todas las variaciones en ese mapa. [...] Como consecuencia, el cuerpo sin órganos nunca es el tuyo, ni el mío... Siempre es un cuerpo. No es más proyectivo que regresivo. Es una involución, pero una involución creadora y siempre contemporánea. Los órganos se distribuyen en el CsO, pero precisamente se distribuyen en él independientemente de la forma organismo, las formas devienen contingentes, los órganos sólo son intensidades producidas, flujos, umbrales y gradientes. ‘Un’ vientre, ‘un’ ojo, ‘una’ boca: el artículo indefinido no carece de nada, no es determinado o indiferenciado, sino que expresa la pura determinación de intensidad, la diferencia intensiva” (Deleuze & Guattari, 2002, p. 168).

condición pre-pictórica” (Deleuze, 2008, p. 42). Estos ectoplasmas caóticos están por doquier asperjados caóticamente: “esos fantasmas están ahí aunque uno no los vea” (Deleuze, 2008, p. 42), y si uno es vencido por el *cliché*, entonces el hecho pictórico nunca es realizado. Un cuadro-*cliché* no es más que una catástrofe, un algo-otro que no terminó de realizarse, un hecho pictórico inacabado que por siempre quedará en las profundidades del caos.

La última etapa de lucha del pintor será, entonces, aquella contra el *cliché*. Es aquí donde Deleuze introduce la noción de diagrama en la pintura. El diagrama, dicho muy simplemente, será la “zona de limpieza” que hace catástrofe sobre el cuadro, es decir que borra todos los *clichés* previos. El diagrama es la manera que tiene el pintor de arrasarse contra el caos-abismo por una última vez, produciendo una tercera ablución total en la que todo es arrastrado hacia una catástrofe. Del diagrama surgirá la figura, dando fin a la dimensión pre-pictórica del cuadro y marcando el comienzo del momento propiamente pictórico, a la concreción del hecho pictórico.

La catástrofe es aquella instancia de la cual brota algo, por ejemplo el color, el ritmo, es decir: de la catástrofe surge la profundidad. La unidad que Deleuze emplea para “hacer sentir” la catástrofe es el diagrama. Esto es importante, puesto que con “unidad” Deleuze remite a la idea de que hay diagramas singulares: un diagrama Van Gogh, por ejemplo (Deleuze, 2008, p. 45). Por ejemplo, en un conjunto de panes la unidad es el pan, a su vez existe el pan singular que se reposa en mi alacena. El diagrama no es una “idea general” sino un hecho, es la unidad de algo concreto que a su vez se remite a algo mayor a sí mismo:

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, 2008, p. 46)

2. El diagrama pictórico deleuziano

Deleuze señala haberse encontrado con la noción de *diagrama* en unas entrevistas que realizó el pintor Francis Bacon con David Sylvester en *The brutality of fact: Interviews with Francis Bacon* (1987). En efecto, en lo que refiere al diagrama pictórico, Deleuze parece fundarse fuertemente en lo que Bacon llamó “graph”, traducido al francés como *diagramme*.

Ronald Bogue (2003) es quien más ha analizado el diagrama pictórico, seguido de Jakub Zdebik (2005) quien ha estudiado el diagrama deleuziano en un sentido mucho más amplio. Dentro del diagrama pictórico, señala Bogue, es donde uno puede ver todos los tipos de hechos, también pictóricos. El diagrama

provoca una distorsión profunda en la figura, es la catástrofe que perfora el almacén caótico. A partir del diagrama la apariencia, la figura caótica, se quiebra al punto que queda el vestigio de la misma: el caos deviene en profundidad, en almacén, que luego deviene en la sensación. Deleuze rescata la idea de la sensación, así como también la idea de modulación pictórica, de Cézanne. No obstante el filósofo hará unos retoques a la vaga e indefinida noción de sensación que maneja el pintor, la cual será clave para el arte de vanguardia del siglo XX. La sensación, para el filósofo, es la manera a través de la cual tanto el pintor como el receptor de la obra habitan el caos. Esto quiere decir que, atravesado el momento pre-pictórico, el pintor es capaz de sonsacar la sensación de las cosas, la cual es “en el cuerpo” pero penetrada por algo que sobrepasa al cuerpo mismo, una fuerza invisible: el último resquicio de caos. Así, uno es uno mismo sin ser uno mismo. La sensación habita en un mundo totalmente acentrado que excluye todo eje, un mundo donde “no hay lugar para los «yo», sino que no tiene dimensión” (Deleuze, 2011, p. 62). Uno está allí pero despojado de toda cualidad de ser un «yo». Este plano caótico tomará el nombre de “plano de inmanencia”. Este es el mundo que creará la obra de arte gracias a la intervención del diagrama.

Bogue utiliza el siguiente ejemplo: cuando el ojo mira a la manzana, incluso una manzana del propio Cézanne, ella y el ojo son parte de un mismo cuerpo (Bogue, 2003, p. 125). Este cuerpo, indica Bogue, es un cuerpo sin órganos, un cuerpo literalmente “des-organizado”. Este cuerpo sin órganos es el cuerpo de la sensación, que devendrá posteriormente en el “bloque de sensaciones” con el que Deleuze y Guattari definirán a la obra de arte en *¿Qué es la filosofía?* (2019, p. 175). Por lo tanto, fuerzas invisibles (sensaciones) y cuerpos visibles intervienen en el momento del hacer pictórico y son los elementos que componen el mundo nuevo y creado. Dicho de otra manera, caos-catástrofe es el cuerpo de sensación que hace visibles las fuerzas invisibles que juegan a través de los cuerpos: “el ser de sensación no es la carne, sino el compuesto de fuerzas no humanas del cosmos, de los devenires no humanos del hombre” (Deleuze & Guattari, 2019, p. 185).

El diagrama de la pintura, además, es analógico. Con esto Deleuze quiere indicar que el diagrama es fluido y que nace de la modulación. Modular es moldar algo de manera variable y continua perpetuamente, es la definición indefinida: “el artista trae del caos unas *variedades* que ya no constituyen una reproducción de lo sensible en el órgano, sino que erigen un ser de lo sensible, un ser de la sensación, en un plano de composición anorgánica capaz de volver a dar lo infinito” (Deleuze & Guattari, 2019, p. 203). Deleuze se sirve de la comparación entre los sintetizadores y su capacidad de modular el sonido, pero también sirve pensar en un *theremin*. En este instrumento uno literalmente modula y mani-pula el sonido con la intervención de su propio cuerpo; las manos distorsionan la frecuencia emitida por el aparato y produce variaciones

rítmicas en la medida de lo posible (ver por ejemplo, el capítulo “El ojo y la mano” en Deleuze, 2002, p. 145). Si uno no posa sus manos sobre él, deviene el caos-abismo, es un sonido desarticulado completamente. Así, el diagrama es un molde temporal, variable y continuo, que pone elementos heterogéneos en conexión dentro de un campo de presencia o plano finito en el que todos los momentos son actuales y sensibles. La limpieza artística, del caos-abismo al caos-catástrofe, del *cliché* al diagrama, tiene su pérdida y su creación. Primero se obtiene el armazón, que luego se pierde para adquirir la profundidad, que luego es una vez más atacada por el *cliché* que, finalmente, es modulado por el diagrama. El diagrama es un modulador o máquina a la que las formas figurativas le son dadas. El diagrama guía el proceso de la pintura y permanece en la pintura incluso una vez terminada (Bogue, p. 157).

El caos y la catástrofe implican el colapso de todos los datos figurativos, y por ende presuponen la lucha contra el *cliché*. El diagrama es la conexión entre dos momentos indisolubles de la creación pictórica: la geometría del diagrama es el armazón y el color la sensación, lo cual es exactamente lo que Cézanne quiere decir, para Deleuze, con el concepto de ‘motivo’ (*motif*). En efecto, el motivo se compone de dos cosas, de la sensación y del armazón (Deleuze, 2002, p. 105). En *¿Qué es la filosofía?*, Deleuze y Guattari analizan la obra de arte en función de dos elementos, los *perceptos* y los *afectos*. La obra de arte se conserva tanto a sí misma (permanece en sí misma) como lo que ella contiene por fuera del espacio-tiempo. Esta conservación es específica del arte, puesto que no es material, no es como la industria “que añade una sustancia para conseguir que la cosa dure” (Deleuze & Guattari, 2019, p. 164). El arte tiene la capacidad de independizar a la cosa de su «modelo». La obra de arte se desprende del armazón, lo sobrepasa completamente. El arte tiene la capacidad de producir cosas que se conservan a sí mismas y que están por encima del espacio-tiempo:

La cosa [la obra de arte] 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*. (Deleuze & Guattari, 2019, p. 164 – énfasis añadido).

Deleuze parecería contradecir el principio de la singularidad del diagrama, es decir del diagrama-Van gogh, diagrama-Vermeer, etc., al indicar que la cosa es independiente del creador, pero no es tan así. Lo que aquí señalan Deleuze y Guattari es que el objetivo principal del artista es lograr que un cuadro “se sostenga en sí por sí mismo” (2019, p. 165), es decir que le tuerza la mano al

caos y logre arremeter contra el caos-abismo, produciendo una obra capaz de sobrevivir los embates de la grisalla. De modo que la obra de arte es un bloque de sensaciones, o un compuesto de perceptos y de afectos, y los perceptos y los afectos se distinguen de sus seres encarnados: las percepciones y las afecciones. Los primeros tienen una condición de independencia, de no-humanidad, no son la percepción de fulano o la afección de sultana. Las sensaciones, los perceptos y los 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 & Guattari, 2019, p. 165)

Los perceptos y los afectos son seres extraídos de las percepciones y afecciones de la experiencia corporal cotidiana. El artista recoge estas individualidades y las transforma en elementos compositivos, formando un plano estético de composición que se vuelve perceptible a través de materiales (Bogue, 2003, p. 169):

No hay más que un plano, en el sentido de que el arte no comporta más plano que el de la composición estética: el plano técnico en efecto está necesariamente recubierto o absorbido por el plano de composición estética. Con esta condición *la materia se hace expresiva*: el compuesto de sensaciones se realiza en los materiales, o los materiales penetran el compuesto, pero siempre de manera que se sitúan en un plano de composición propiamente estética. (Deleuze & Guattari, 2019, p. 198)

En sus lecciones de *Cine* (2009, 2011, 2018), Deleuze propone y analiza tres tipos de imágenes basándose en la teoría bergsoniana de la imagen-movimiento. De esos tres tipos, son de particular interés aquellas que Deleuze llama las imágenes-afección. En efecto, Deleuze analiza a los afectos en función de desarrollar el concepto de imagen-afección cinematográfica. La imagen-afección, señala Deleuze, es el primer plano y el primer plano es el rostro. En efecto, el cine tiene la capacidad de evocar afecciones en el momento que se da un primer plano. El primer plano es la “rostrorización” o “facialización” de las cosas, lo cual quiere decir que cuando algo está en primer plano, deviene rostro. Esto significa que solamente los rostros son aquellos que aparecen en primer plano, sino que el primer plano en sí mismo es un rostro. Un reloj puede tener primer plano, se trataría de un rostro-reloj cuyas frenéticas agujas indican la afección del apresuramiento, igual a como lo haría un rostro cualquiera. Reloj detenido, un rostro pasmado. Reloj de segundero maniático, una faz tensada, a punto de explotar. Asimismo, Deleuze señala que la imagen-afección es aquella que evoca el afecto. El primer plano, dice, es aquél del afecto, pero no de la

afección. ¿Qué es un rostro para Deleuze?⁶ El rostro es, primordialmente, dos cosas: es la identidad de alguien y es el rol social de alguien. El rostro es lo que hace al individuo y luego lo que permite a los individuos comunicarse entre sí. Esta comunicación sería un tercer aspecto del rostro. Sin embargo, el primer plano *es* rostro, no es *un* rostro. El primer plano *es* rostro, y uno muy especial.

¿Qué es un primer plano? [...] Imaginen un rostro que ha deshecho su triple aspecto. Ha deshecho todo, ha deshecho su apariencia y ha denunciado ese triple aspecto como pura apariencia. Ustedes me preguntará qué es lo que queda. [...] O bien no queda nada, o bien un primer plano. En efecto, ¿qué es un primer plano? Vuelvo a comenzar: no hay primer plano *de* rostro porque el primer plano *es* el rostro. Preciso, avanzamos: sí, es el rostro pero en tanto ha deshecho una triple apariencia, en tanto ha deshecho su apariencia de individuación, su apariencia de socialización, su apariencia de comunicación. ¿Qué es lo que queda por debajo de esta triple apariencia? Nada más que un primer plano. (Deleuze, 2009, p. 308).

El primer plano desnuda al rostro y le extirpa su carnalidad. El primer plano empieza a des-organizar al individuo, le saca su capacidad de comunicarse y de mostrarse, deviene en rostro-no-humano. Esta desnudez es esencial, puesto que el afecto es el afecto desnudo, es una afección sin rostro, sin persona. El afecto es un paisaje repleto de humanidad pero sin un ser humano en él. El rostro del primer plano, el rostro desnudo, de apariencia deshecha, es un rostro inhumano. Sin embargo, este rostro expresa un afecto. Y lo que se distingue en el rostro, no es en función de su individualidad, sino de los afectos. Lo que distingue un primer plano de otro es el afecto, qué afecto evoca ese primer plano, no *de quién* es ese rostro. Entonces aquí Deleuze lanza una fórmula magnífica:

Diré que un afecto es siempre *singular* pero nunca individuado. Ni general ni individual. Entonces añadimos por el momento que el rostro en su desnudez, en su inhumanidad, es la expresión de un afecto puro, es decir de una esencia singular que no tiene nada que ver con una persona o un individuo. (Deleuze, 2009, p. 313)

¿Qué es un afecto puro? Es una entidad que no existe (Deleuze, 2009, p. 314). La entidad es algo que no existe y que se acaba en el rostro. El afecto es lo

⁶ En *Mil Mesetas*, el concepto de rostro y rostridad adquiere una preponderancia que posiblemente no obtenga en los escritos estrictamente estéticos del filósofo francés, por eso es pertinente señalar aquí una de las definiciones que dan Deleuze y Guattari en susodicho trabajo: “El rostro representa a su vez una desterritorialización mucho más intensa, incluso si es más lenta. Diríase que es una desterritorialización absoluta: deja de ser relativa, puesto que hace salir la cabeza del estrato del organismo, tanto humano como animal, para conectarla con otros estratos como los de significancia o subjetivación. Ahora bien, el rostro tiene un correlato de una gran importancia, el paisaje, que no es sólo un medio, sino también un mundo desterritorializado” (Deleuze & Guattari, 2002, p. 178).

expresado en el primer plano, pero no es el primer plano, no es el rostro *del* primer plano, sino que es lo que expresa el primer plano, eso que está expresado allí pero no es ni el primer plano, ni el rostro, ni el individuo desnudo. Esto lleva, finalmente, a lo siguiente: “el afecto puro no se conecta a ninguna coordenada espacio-temporal, pero no por ello es eterno. Es lo que está fuera del espacio y del tiempo” (Deleuze, 2009, p. 314). El afecto puro se dará simultáneamente en un espacio cualquiera, es decir el espacio que se dibuja en el momento que decimos “allí hay un espacio”, aunque no haya nada, aunque sea vacío, de eso se trata el espacio-cualquiera.

El afecto, entonces, es aquello expresado que literalmente no existe, “es como una pura esencia, esencia de lo trágico, esencia de lo cómico, esencia de esto y de aquello” (Deleuze, 2009, p. 326). El afecto se distingue de su expresión, aunque no realmente, sino como expresión del rostro o como afecto-primer plano expresado. Por último, los afectos puros, al estar por fuera del espacio-tiempo, no pueden ser aseverados tal como “este afecto”, “éste rojo de ésta manzana” sino que solamente pueden expresarse como existencias: “hay rojo”, “hay olor”, “hay miedo” (Deleuze, 2009, p. 366). El afecto es precisamente la cualidad pura que puede ser tanto cualidad de un sentimiento como cualidad de una percepción (por ejemplo, *ese* rojo), como también puede ser cualidad de una acción. Pero el afecto es independiente de su actualización en una percepción, en un sentimiento, en un comportamiento o acción. En su lección de cine del 7 de diciembre de 1982, Deleuze pone un ejemplo muy pertinente. Dado que el afecto es una posibilidad concebida como potencialidad, es decir, algo aún no actualizado e independiente de su actualización pero actualizable, el afecto se actualiza en un estado de cosas. Pero el afecto, en sí mismo, es independiente del que esté o no actualizado. Esto pasa, señala el filósofo, cuando se piensa en el filo (*coupant*) del cuchillo. El filo es el afecto del cuchillo (Deleuze, 2011, pp. 133-134) y es pura potencialidad, la cual es inacabable. El filo representa la capacidad de cortar y, a su vez, todo para lo cual el corte del cuchillo puede ser útil. Matar a alguien y cortar al pan habitan simultáneamente en el filo del cuchillo. El afecto es algo que nunca cesa de producirse y que a su vez nunca comienza a suceder. Es la suspensión del hacer, es puro *entre*. Esta consumación que nunca acaba de ser consumada es lo que Deleuze llamará acontecimiento (Deleuze, 2011, p. 136). El afecto, por lo tanto, es aquella parte del acontecimiento que no se deja consumir ni actualizar en un estado de cosas. En el afecto reverbera la pequeña porción del caos que nunca abandona el hecho pictórico, puesto que es inacabable.

El pintor entonces es alguien que deviene, que desborda los estados perceptivos y las fases afectivas de la vivencia y hace estallar las percepciones vividas y las afecciones sufridas en cosas que no tienen ya más objeto ni sujeto. Se podría pensar entonces que el pintor se vuelve a hundir en el caos, puesto que si individualidad ha sufrido una desintegración absoluta. Ciertamente, el

pintor sufre una transformación puesto que tanto él como su obra son formas disueltas que imponen la existencia de una zona en la que ya no se sabe quién es animal y quién es el humano, lugar donde “algo se yergue como el triunfo o el monumento de su indistinción” (Deleuze & Guattari, 2019, p. 175).

3. El *cliché* y su pertenencia al caos-gérmén

Los esfuerzos del pintor consisten en crear un mundo en el que el ser humano se ausenta mientras que abarca completamente el paisaje (Bogue, 2003, p. 131). No obstante, dicha creación presenta un obstáculo, y es que no hay una fórmula o teorema aplicable a la catástrofe.

No hay fórmula general del caos-gérmén o de la catástrofe-gérmén. [...] El caos-gérmén de Van Gogh es completamente diferente —tomo épocas próximas— del caos-gérmén de Cézanne. Además es completamente diferente del caos-gérmén de Gauguin, y con mayor razón del caos-gérmén de Klee. Son por tanto caos-gérmén muy singularizados, en los que va a jugarse ya lo que llamamos el estilo de un pintor. (Deleuze, 2008, p. 50)

Este caos-gérmén, por lo tanto, es la catástrofe de la cual germina el hecho pictórico y representa el fin del momento pre-pictórico porque el pintor aplica sobre el armazón una segunda limpieza, donde instaura su estilo, es decir, su diagrama. El diagrama, señala Deleuze, es la *posibilidad del hecho*. El hecho pictórico es posible a partir del diagrama y la dimensión pre-pictórica termina donde empieza el diagrama, donde el caos deviene germen. La diagramación del hecho pictórico es, por lo tanto, el segundo momento de la creación, es el comienzo del momento pictórico propiamente dicho. ¿Cuál es entonces la función del diagrama en la creación del hecho pictórico? El diagrama es una “zona de remoción” (*brouillage*) o de limpieza que permite el advenimiento de la pintura. El pintor necesita limpiar los escombros caóticos del mundo en función de crear una presencia: “Los pintores nunca se enfrentan a un lienzo blanco [*blank*], dado que el mundo viene a ellos ya organizado y estructurado por una red de *clichés* visuales. El problema para los pintores es deshacer esos *clichés*” (Bogue, 2003, p. 158). El hecho pictórico tiene como efecto el ser presencia. La presencialidad de la obra de arte es una cualidad fundamental, decir que hay presencia es decir que hay hecho pictórico. Así como un terreno debe ser nivelado lo suficiente, aplanado y limpiado para edificar sobre él, el caos debe ser purificado para que devenga en caos-gérmén y para que un hecho pictórico pueda nacer de él.

El diagrama entonces es la condición para que nazca del caos el hecho pictórico. ¿Qué hay antes del diagrama? El momento pre-pictórico, que termina en el *cliché*. El *cliché* es el último pedazo de caos indómito que el pintor debe destrozar antes de poder hacer nada. No hay papel en blanco. El lienzo está completamente recubierto de *clichés* y el pintor debe “emblanquecer” todo para

poder hacer lo nuevo. Lo ya hecho es caos por lo que el hecho pictórico es siempre nuevo, es la novedad, y es por eso que se requiere la intervención del diagrama, que permite el advenimiento de lo no-*cliché*. De esta manera el pintor deviene-mundo y la creación pictórica es la creación del mundo. El pintor pinta la génesis de lo nuevo que brota del caos.

Una tela no es una superficie blanca. [...] Antes de que comiencen [los pintores], 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 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. (Deleuze, 2008, p. 55)

El mal está ahí, el *cliché* está ahí. ¿Está en la mente del pintor? ¿En su idea arquetípica, en su pre-figuración estética? No, porque el arte es la creación del bloque de sensaciones. Pintar es una ruptura en el caos, un tajo que quiebra al *cliché* y lo desfigura; el arte no es representativo, no es la “instanciación” de una idea sino que es la creación de presencias. Por lo tanto, hay primero un rol negativo del diagrama, a saber, limpiar la tela. Hacer blanco el lienzo. ¿Qué es entonces un *cliché*? En su clase sobre cine del 4 de mayo de 1982, Deleuze hace mención de los *clichés* cinematográficos, específicamente de las imágenes-*clichés*. Estos *clichés* flotantes y anónimos, tales como las biografías de grandes nombres o el monólogo interior de un personaje anónimo, son *clichés*. “*Clichés*, por todas partes *clichés*” (Deleuze, 2009, p. 489). Este mundo, el de las imágenes-*cliché*, es tanto interior como exterior, hay tanto *clichés* en nuestras cabezas como en las paredes, en nuestro cerebro como en nuestro cuerpo. El *cliché* está en nosotros, no hay nada más que eso. “Nadamos en lo negativo: *clichés* por todas partes, *clichés* que flotan, que se transforman en *clichés* mentales, que devienen *clichés* físicos” (Deleuze, 2009, p. 490).

Entonces, el *cliché* debe ser combatido, el mundo-*cliché* debe ser denunciado y se debe salir de él: “El objetivo de la pintura es contrarrestar los *clichés* de la facialización,⁷ desterritorializar el rostro-paisaje y, a partir de ello, visibilizar las fuerzas invisibles que juegan a través de los cuerpos y el mundo” (Bogue, 2003, p. 159). Se parte entonces de la toma de consciencia del *cliché*, hay que partir de él de manera que haya un despliegue que lo combata. Es entonces que el *cliché* ya no es una mera imagen, sino que es un sistema, un sistema-mundo que se impone sobre el artista, que lo atraviesa ferozmente y le desgarrar el papel, lo repleta de caos y lo arroja en un abismo oscuro: le deja los ojos rojos; toda pintura está dada y el artista debe realizar lo nuevo o lo no-dado. El *cliché*

⁷ Facialización o devenir-rostro, ambos conceptos vinculados con la rostridad y el rostro-paisaje.

es entonces un sistema de control que define y pone en movimiento el conjunto de mundo caótico: *cliché*-moviente, móvil o flotante.

No percibimos más que imágenes, no sentimos más que imágenes, no actuamos más que imágenes, no movemos más que imágenes. Esas imágenes son el *cliché*. Lo que vemos son imágenes, lo que experimentamos son imágenes, lo que ponemos en movimiento son imágenes. (Deleuze, 2009, p. 493)

¿Cómo es posible, entonces, salirse de esto? ¿Cómo percibir la imagen-*cliché* sin que sea caos-abismo? ¿Cómo llegar a afectarse por la imagen-*cliché* de modo que ya no sea un *cliché*? La salida cinematográfica que encontrará Deleuze será la percepción óptico-sonora pura, donde se capta algo fuera del movimiento y donde hay un momento de intervalo que frena por completo el movimiento sensorio-motriz. Es decir, se sale del *cliché* cuando hay un *entre* insertado en la acción y la respuesta. La manera más básica será la vista de lo intolerable, primero por el personaje del film y segundo por el espectador. De repente el acontecimiento es poseído y captado por completo por un personaje que no puede comprender el *cliché*, que no lo tolera, «¿cómo puede ser que esto sea así, que haya sido así siempre? ¿Por qué?!». “La situación óptica pura es el ojo de alguien perturbado que ve un intolerable” (Deleuze, 2009, p. 508) al igual que un niño que no puede intervenir en lo que pasa, que mira inquieto un acontecer atroz poder intervenir. Entonces se sale del *cliché* cuando se rompe la percepción sensorio-motriz y se accede a la percepción de lo atroz, de lo intolerable, la percepción óptico-sonora pura. Viviendo en un mundo de *clichés*, el querer salirse de él es poesía.⁸ Poesía es borrar el *cliché*, romper la asociación sensorio-motriz, y dar rienda suelta a la imagen óptico-sonora pura que estremece al individuo en lo profundo de su alma. Todo esto es parte de la dimensión pre-pictórica, del mundo caótico. El pintor debe luchar contra el *cliché* que asecha constantemente su trabajo bajo la forma de la catástrofe. El *cliché*, como una especie de virus, se reproduce constantemente hacia el infinito invadiendo el terreno diagramado del pintor, que debe estar dispuesto a luchar contra la catástrofe continuamente. Si se deja vencer, lo que se produce es *cliché*: caos, oscuridad y un pseudo-hecho pictórico. Lo dado en mi cabeza, en la calle, en la percepción, debe ser borrado. El diagrama interviene, remueve el *cliché*, y da comienzo al segundo momento del hecho pictórico.

Los datos pictóricos son el mundo de los *clichés* y es aquello lo que el pintor debe aplastar, destrozarse. Aniquilado el mundo caótico es que surge el mundo nuevo, el pintor deviene-mundo con su obra cuando produce el hecho pictórico: lo que significa haber roto las cadenas del caos y haberse librado de lo dado. ¿Qué es el hecho? El hecho pictórico es el pliegue de figuras, la variedad de figuras pintadas, que no cuenta ninguna historia; donde no hay datos. Es decir,

⁸ En el sentido de póiesis, creación, acción.

el hecho es el bloque de sensación. El pintor no tiene como propósito representar figuras, sean datos o *clichés*, sino que debe pintar aquello que no está en la figura en tanto dada; el hecho es la coloración de lo invisible y de la profundidad: pintar es crear un mundo.

El asunto de la pintura [...] no es pintar cosas visibles. Es evidentemente pintar cosas invisibles. El pintor no reproduce lo visible más que precisamente para captar lo invisible. Ahora bien, ¿qué es pintar una ancha espalda de hombre? No es pintar una espalda, es pintar fuerzas que se ejercen sobre una espalda o fuerzas que una espalda ejerce. Es pintar fuerzas, no es pintar formas. El acto de la pintura, el hecho pictórico, ocurre cuando la forma es puesta en relación con una fuerza. Ahora bien, las fuerzas no son visibles. Pintar fuerzas es, en efecto, el hecho. (Deleuze, 2008, p. 69)⁹

El diagrama destruye la figura y pintar es desfigurar la forma. La forma quebrada y deshecha muestra la fuerza que la atraviesa y perfora. Por lo tanto, el diagrama provee el lugar de las fuerzas, hospedándolas y permitiendo que se muestren. El pintor interviene el dato y lo deforma por completo al punto que la fuerza deformante se hace visible. De esta manera germina el mundo que ha devenido a la par de la creación pictórica.

4. Diagrama: huésped de fuerzas

El nuevo mundo creado por el pintor consiste en cuerpos contorsionados y doblegados por fuerzas, anteriormente invisibles, que se hacen presentes a partir de la intervención del diagrama pictórico (Deleuze, 2002, p. 24-26). El hecho pictórico, por lo tanto, es precisamente la deformación de la forma, la cual es efectuada por la conjugación de dos fuerzas: una fuerza de aplastamiento y otra de descenso. La fuerza del aplastamiento aplanar al cuerpo, lo aplasta, llevándolo al grado cero de intensidad, y la fuerza del descenso sucede cuando “el cuerpo desciende de los huesos” (Deleuze, 2008, p. 75). Esta deformación conlleva una intensión, el pintor tiene la intención explícita de llevar a cabo una deformación específica porque es de esa manera que devendrá el nuevo mundo. Pintar es devenir y el pintor deviene-mundo dado que el universo del arte es posible. El arte crea “mundos imaginarios, universos alternativos del ‘como si’” (Bogue, 2003, p. 177) y trae la promesa de lo verdaderamente nuevo, la esperanza de escapar lo intolerable a través de nuevas sensaciones y nuevos mundos:

Si yo veo el rostro gritador de otra persona, pero no veo qué es lo que causa el grito (el papa que grita de Bacon, por ejemplo), la cara expresa un mundo posible. Hasta el momento en el que descubro la fuente del grito, el rostro

⁹Sobre este tema ver Klee, 2015, p. 35 y Deleuze & Guattari, 2019, p. 185.

que grita permanece un signo de algún universo posible sin especificar. [...] El rostro como signo, en el sentido deleuziano del término, es una diferencia corporeizada, una entidad que repliega algo desconocido y que requiere de un despliegue para ser descifrada. (Bogue, 2003, p. 178)

El mundo posible del rostro no es real, al menos no lo es todavía, pero existe como un expresado, existe en su propia expresión. Los mundos posibles del arte no virtuales en el mismo sentido que el plano de inmanencia de la filosofía, pero devienen y participan de lo virtual (Bogue, 2003, p. 178). Por ende, el diagrama cumple una función operatoria:

Si hubiera una dialéctica de la pintura, se parecería a esto: no puedo realizar la forma intencional, es decir la forma que tengo la intención de producir, más que luchando precisamente contra el cliché que necesariamente la acompaña, es decir, removiéndola, haciéndola pasar por una catástrofe. A esta catástrofe, a este caos-germen lo llamo lugar de fuerzas o diagrama. Si eso sale bien, si el diagrama no cae en los múltiples peligros que hemos visto [...], si el diagrama es realmente operatorio, ¿qué es lo que sale de allí? [...] De él surge el hecho. El hecho es la forma en relación con la fuerza. ¿Qué es lo que el pintor habrá hecho visible? Habrá vuelto visible la fuerza invisible. (Deleuze, 2008, p. 77)

Por ejemplo, si se echa un vistazo al *Grito* de Edvard Munch (versión de 1893) es posible ver la deformación de los diversos cuerpos comprometidos por las fuerzas propias del desgarro que conlleva la convulsión del grito. El carácter ondulado del torso münchiano muestra la compresión máxima del diafragma y el peso de las fuerzas invisibles, casi intolerables, que brotan desafortadamente hacia el afuera. El grito es el cuerpo en relación con la fuerza que lo hace gritar, una fuerza invisible. El cuerpo dado es visible, organizado, entero y estéril; permanece impertérrito en la comodidad del caos-abismo. El cuerpo nuevo (pintado) sufre una fuerza que lo deforma, se trata de una deformación creadora que comprende la fuerza invisible que des-organiza el cuerpo y crea el grito. La visibilidad del cuerpo, ahora des-organizado, vuelve visible a la fuerza que lo perfora y esta fuerza invisible se presenta de múltiples maneras. *El suicidio* (1877-1881) de Édouard Manet nos presenta una fuerza sombría, escurridiza y enemistada con el cuerpo totalmente deformado y muerto aunque no por ello acabado, la fuerza del proyectil que perforó el cuerpo deja la inercia de una erección que asciende, que se desprende de los huesos. Todo se retira del cuerpo, posicionado horribilmente, casi cayéndose de la cama, apenas sostenido por unos zapatos a punto de resbalar. Esto quiere decir que las fuerzas no necesariamente son enemigas (ni amigas) de los cuerpos en función de lo que representan, pueden ser enemigas de las figuras de Toulouse-Lautrec pero amigas del receptor de esas imágenes, enemigas de los cuerpos caricaturescos de Honoré Daumier pero amigas de quienes sonrían ante ellos. Una vez que el diagrama hace visibles las fuerzas caóticas éstas devienen novedad junto con el

cuerpo deformado; lo cual se da de diversas maneras, por ejemplo el diagrama Bacon será le diagrama del escape.

¿Qué hay de común entre un vómito y un grito? No es difícil. Son dos esfuerzos. Aquí también vamos a encontrar quizás una obsesión de Bacon: se trata de movimientos a través de los cuales el cuerpo tiende a escaparse. [...] «Yo me escapo». Es una impresión de pánico muy viva. Eso es la catástrofe. Si el cuerpo debe ser pintado, en el caso de Bacon será preciso que pase por esta catástrofe del cuerpo que se escapa. Es el diagrama de Bacon. Puede escaparse de maneras diferentes, puede escaparse en el vómito y en el grito. La boca que vomita y la boca que grita no son en absoluto la misma boca, no son en absoluto parecidas. (Deleuze, 2008, p. 81)

El diagrama, por lo tanto, no es una idea ni algo general que habita *in mentis* y que luego es representado. El diagrama pictórico es algo operatorio en cada cuadro, es una instancia operatoria que da comienzo al momento del hecho pictórico y que termina el momento pre-pictórico. El diagrama pictórico, entonces, es un punto de caos-catástrofe dentro del lienzo que modula el *cliché* al punto de erradicarlo. La composición pictórica nace a partir de la limpieza del diagrama: en esto consiste la creación del mundo y el devenir-mundo del pintor. El diagrama es una máquina ciega y muda pero que permite hablar y ver al desplegar las relaciones de fuerzas caóticas e invisibles que perforan los cuerpos y que reverberan en el trasfondo de los *clichés*. El diagrama es la posibilidad del nuevo mundo, no es la imagen misma, no es el objeto, no es un ícono, más bien el diagrama pictórico es lo que permite la presencia, es el cimiento del devenir del hecho pictórico. Así, el diagrama es un no-lugar, un espacio entre lo visible y lo in-visible (las fuerzas articulables) (Deleuze & Guattari, 2002, p. 320); es un no-espacio blanco, el blanco real libre de *clichés*. El diagrama no es representativo y por eso debe ser encarnado en algún tipo de imagen para desplegar las fuerzas invisibles que doblegan a los cuerpos nuevos (Zdebik, 2005, p. 23).

En definitiva, Deleuze presenta cinco caracteres fundamentales del diagrama pictórico:

- i) Pone en relación las ideas de caos y la de germen: instaura una relación necesaria que lleva al concepto de caos-germen. El caos-germen es un caos del cual debe nacer algo, es el caos que debe necesariamente estar presente en la tela para que de él brote el hecho pictórico.
- ii) Es esencialmente manual. Es una mano desencadenada que no sigue al ojo obedientemente ni es sensorio-motriz sino que es óptico-sonora: es la mano liberada de la subordinación a las coordenadas visuales; no reacciona ante el paisaje, sino que lo modula, ejerce su intervención.

- iii El diagrama es también aquello que sale de él (los colores y líneas pictóricas que, combinadas, son la profundidad). El diagrama no es todavía las líneas y los colores, pero es la posibilidad de ellos. El diagrama es el gris, es el gris negro/blanco en el que las coordenadas visuales se derrumban o del cual sale la gama lumínica y, también, es el gris verde/rojo del cual brota la gama de colores. El diagrama, en relación con un antes —gris negro/blanco— lo arrastra todo hacia la catástrofe, deshaciendo las semejanzas y rompiendo el mundo visual, quiebra las figuras. En relación con un después —gris verde/rojo— permite el nacimiento del hecho pictórico, la pintura misma. Surge la presencia.
- iv El diagrama como antes es representación. Desecha la representación y la semejanza entre forma y modelo para que surja la imagen-figura que modula las sensaciones (el motivo). El diagrama como después es la posibilidad del hecho pictórico, su surgimiento; imagen sin semejanza. El diagrama pictórico es la instancia a través de la cual se deshace la semejanza y se produce la imagen-presencia. Derrumbe de semejanza y producción de imagen, antes-después, momento pre-pictórico y hecho pictórico. El diagrama es el *entre*.
- v Está ahí. El diagrama pictórico debe estar. Es preciso que el diagrama viva en el cuadro y que el hecho pictórico de testimonio del abismo ordenado que atraviesa el caos. El abismo, caos-abismo, es nada. El caos-catástrofe es la instauración de un orden propio al abismo. El cuadro se vive temporalmente. (Deleuze, 2008, p. 90-103).

En conclusión, la presencia del hecho pictórico se vive como un tajo en el devenir temporo-espacial, pero también como el momento a partir del cual la creación de lo nuevo es posible. Las fuerzas caóticas sucumben cuando el pintor destruye el *cliché* y extrae del caos los perceptos y afectos para producir figuras de cuerpos contorsionados y doblados por lo invisible. Las direcciones de un cuerpo señalan las fuerzas que lo atraviesan; su figuración pictórica significa la modulación del cosmos, forjando el ‘caosmos’. El diagrama representa la intervención y la acción de un pintor que deviene-mundo y que se abre al universo completamente. El ave es intervenida por un pintor que deviene-pájaro mientras que el animal deviene-lo-pintado. El hecho pictórico muestra la cicatriz que permitió el nacimiento de lo nuevo, el cordón umbilical cortado, deshecho y atado en el cuadro que enmarca el caos y las fuerzas, que las encierra en una casa pictórica presente y monumental: por fuera del espacio-tiempo. El diagrama es la representación de la vida anterior, la madre-caos, y la vida posterior, el ombligo-caos. El pintor es quien sigue la trama del cordón umbilical, la línea diagonal que atraviesa el mundo caótico e intensivo, diagramando así la posibilidad de un mundo novedoso: el hecho pictórico.

Lista de referencias

- Bogue, R. (2003). *Deleuze on music, painting and the arts*. Nueva York: Routledge.
- Delaunay, R. (2018). *Del cubismo al arte inobjetivo*. Buenos Aires: Editorial Cactus.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2002). *Mil Mesetas*. Valencia: Pre-textos.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2019). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G. (2016). *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G. (2002). *Francis Bacon: Logique de la sensation*. Paris: Éditions du Seuil.
- Deleuze, G. (2008). *Pintura: el concepto de diagrama*. Buenos Aires: Editorial Cactus.
- Deleuze, G. (2009). *Cine*. Tomo I. Buenos Aires: Editorial Cactus.
- Deleuze, G. (2011). *Cine*. Tomo II. Buenos Aires: Editorial Cactus.
- Deleuze, G. (2013). *Derrames: entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Tomo I. Buenos Aires: Editorial Cactus.
- Doran, P. M. (2016). *Conversaciones con Cézanne*. Buenos Aires: Editorial Cactus.
- Klee, Paul. (2015). *Teoría del arte moderno*. Buenos Aires: Editorial Cactus.
- Smith, D. & Protevi, J. (2020). Gilles Deleuze. En E. N. Zalta (Ed.). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (ed. de primavera de 2020). Stanford University. <https://plato.stanford.edu/archives/spr2020/entries/deleuze/>
- Sylvester, D. (1981). *The brutality of fact: interviews with Francis Bacon*. Nueva York: Thames and Hudson.
- Zdebik, J. (2005). *Deleuze and the diagram: Aesthetics threads of visual organization*. Londres: Continuum.