
Artículos

Del tríptico al tripglitch: pintura, fotografía, filosofía, esquizoanálisis en Francis Bacon, Gilles Deleuze, François Laruelle¹

TÁBANO

From triptych to tripglitch: painting, photography, philosophy, schizoanalysis in Francis Bacon, Gilles Deleuze, François Laruelle

Joff P. N. Bradley

Universidad Teikyo, Japón

joff@main.teikyo-u.ac.jp

Felipe A. Matti (Trad.)

Pontificia Universidad Católica Argentina, Argentina

mattifelipeandres@uca.edu.ar

Tábano

núm. 27, 3, 2026

Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos

Aires, Argentina

ISSN-E: 2591-572X

Periodicidad: Semestral

revista_tabano@uca.edu.ar

Resumen: Este artículo explora el concepto de *glitch* en la encrucijada entre estética digital y filosofía contemporánea, tomando como punto de partida la presentación de Simon Kalajdiiev sobre el arte *glitch* en Tokio. Se indaga en las posibilidades de la fotografía digital para generar disrupciones que cuestionen el cliché, en contraste con la obra de Francis Bacon, cuya manipulación de la imagen fotográfica anticipa un *glitch* analógico capaz de revelar fuerzas invisibles y lo inhumano en el cuerpo. El análisis se articula con las tensiones en Bernard Stiegler respecto de lo incalculable en los sistemas cerrados, en diálogo con la noción heraclítica de *anelpiston*. Frente a la euforia tecnológica y la gobernación algorítmica, se propone la diagramática deleuziana como vía para acoger lo improbable y pensar el accidente como recurso crítico. De este

Notas de autor

Sobre el autor Joff P. N. Bradley es profesor de inglés y filosofía en la Faculty and Graduate School of Foreign Languages de Teikyo University. Se ha desempeñado como profesor visitante en Jamia Millia Islamia University en Delhi, investigador visitante en Kyung Hee University en Seúl, y profesor visitante en Durham University y en la Universidad Nacional de San Martín en Argentina. Actualmente es profesor visitante en la Czech Academy of Sciences. Joff es también vicepresidente de la International Association of Japan Studies y forma parte del consejo asesor de International Deleuze and Guattari Studies in Asia y del Deleuze and Guattari Collective en India. Joff ha coescrito varios libros, incluyendo trabajos sobre cine, Deleuze y el budismo, utopía, filosofía de la educación, transversalidad, educación japonesa y múltiples publicaciones sobre Bernard Stiegler. Entre sus obras destacadas se encuentran *Thinking with Animation* (2021), *Schizoanalysis and Asia* (2022), *Deleuze, Guattari and the Schizoanalysis of Postmedia* (2023) y *Deleuze, Guattari and Global Ecologies of Language Learning* (2023). Su libro *On the Détournement of the Smart City: A Critical Post-Media Study of the Smart City in Korea, Japan, and India* fue publicado en coreano e inglés en 2024. Ese mismo año también publicó *Critical Essays on Bernard Stiegler: Philosophy, Technology, Education y On Critical Post-Media and Korea: Philosophy, Technology, and Literature*. Su próximo libro, *Postmedia and the Pedagogy of Videolanguaging*, coescrito con Silvia Grinberg y Masayuki Iwase, será publicado en 2025.

Sobre el traductor Felipe Andrés Matti es licenciado en Filosofía por la Pontificia Universidad Católica Argentina, donde se desempeña como profesor de Filosofía y de Estética y Filosofía del arte. Asimismo, es profesor de Historia del Arte II en la Escuela Nacional de Museología y becario doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Ha publicado diversos artículos sobre filosofía, estética y disciplinas afines en revistas especializadas.



Recepción: 21 febrero 2025

Aprobación: 24 julio 2025

URL: <https://portal.amelica.org/ameli/journal/828/8285519003/>

modo, se sugiere que el arte de Bacon ofrece un horizonte estético-filosófico alternativo a las promesas del *glitch* digital.

Palabras clave: Estética, Gilles Deleuze, Francis Bacon, François Laruelle, Fotografía.

Abstract: This article explores the concept of *glitch* at the intersection of digital aesthetics and contemporary philosophy, taking as a starting point Simon Kalajdiev's presentation on Glitch Art in Tokyo. It investigates the potential of digital photography to generate disruptions that challenge cliché, in contrast with the work of Francis Bacon, whose manipulation of photographic images anticipates an analog glitch capable of revealing invisible forces and the inhuman within the body. The discussion is framed by Bernard Stiegler's ambivalent reflections on the incalculable within closed systems, in dialogue with Heraclitus's notion of *anelpiston*. Against technological euphoria and algorithmic governance, Deleuze's diagrammatics is proposed as a means of affirming the improbable and rethinking the role of the accident as a critical resource. In this way, Bacon's art is suggested as an aesthetic-philosophical horizon that offers an alternative to the promises of digital glitch.

Keywords: Aesthetics, Gilles Deleuze, Francis Bacon, François Laruelle, Photography.

1. Viñeta

Un viernes por la noche, durante el enero de 2024, cuando visitaba *el Tokyo Humanities Café*, un aleatorio, accidental, repentino, afortunado encuentro me forzó a repensar mi actitud en torno al gran pintor colorista Francis Bacon, así como también a la fotografía digital en general. Entre las encantadoras charlas presentadas por los varios oradores, una discusión se destacó. Simon Kaladjiev,² artista, futurista, ilustrador y fotógrafo, cautivó mi interés con su presentación sobre el arte *glitch* de Tokio.³ Kaladjiev utiliza algoritmos computacionales para modificar, manipular y transformar las fotografías digitales que captura con su *smartphone*.⁴ Tras reflexionar sobre esto, observé su arte optimistamente y pensé que la tecnología digital aún puede ofrecer, para usar las palabras de Félix Guattari, un “Universo de referencia plástico” o virtual, así como también, por ello mismo, la posibilidad de reconfigurar la subjetividad y el deseo en cuanto que tales. Es así cómo, en contraposición a Gilles Deleuze, pensé que éste sería un debate que podría abrirse *estéticamente* por medio del uso de tecnologías digitales, partiendo por la fotografía de foto-ficción, en el sentido de François Laruelle.



Fig. 1. Simon Kaladjiev, Tokyo Glitch Art

En definitiva, escuchar atentamente la presentación de Simon Kaladjiev sobre el arte *glitch* de Tokio encendió una serie de pensamientos en torno al concepto del *glitch* en sí mismo y su rol dentro de la filosofía de Deleuze. Lo cual me llevó a discurrir acerca de la dinámica de sistemas y la noción de sistema abierto, un tópico que he explorado con relación al marxismo heideggeriano y la escolástica heraclítica de Kostas Axelos (1962). También reflexioné sobre las perspectivas, a veces fluctuantes, de Bernard Stiegler en lo que refiere a la noción de sistema cerrado y sus consecuencias en torno a la emergencia de lo incalculable, lo inesperado, y lo inestimable. Sin ir más lejos, Stiegler brega con la cuestión de cómo tan imprevisibles posibilidades pueden llegar a manifestarse en un sistema cerrado. En la entrevista *Eviter l'apocalypse* (2018), dice de forma optimista:

En un sistema, cuando llega a su saturación, su propia transformación le resulta estructuralmente imposible porque es incalculable. Entonces, si tomamos las curvas y las prolongamos, eso es cálculo, no podemos salir de ahí. Si tomamos las curvas de la demografía, del cambio climático, de la especulación, no podemos salir de ahí. Pero es precisamente por algo que va a quebrar esas curvas, las lógicas de esas curvas, que es posible salir de ahí. Siempre ha sido así. Todos los sistemas dinámicos abiertos siempre han sido producidos por bifurcaciones de este tipo. (Stiegler, 2018)

Luego, en otro lado, Stiegler dice algo bastante más pesimista:

A menudo me siento abatido porque parece absolutamente irracional creer que de la fase caótica en la que nos precipitamos, a la gran velocidad que nos impone la disrupción, pudiera surgir una bifurcación positiva. Es perfectamente improbable. Y es un motivo de desesperanza. (Stiegler, 2019, p. 301)

Al examinar la dificultad que tiene Bernard Stiegler para sostener estas dos posiciones opositoras, encontramos la dialéctica cognitivamente disonante entre esperanza y desesperación de lo incalculable. Inicialmente, hay una pizca de posibilidad que sugiere que algo siempre excede los confines de un sistema, ya sea que se trate de la dinámica de sistemas, del marco de computación, o mismo de una máquina de cálculos. No obstante, esta esperanza es rápidamente atemperada por la concreta imposibilidad de superar la aporía. Dilema que hace eco de las cavilaciones de Heráclito, particularmente las del fragmento 18, donde introduce el concepto de *anelpiston* [ἀνέλπιστος], lo enteramente inesperado o incalculable (Bradley, 2024). En efecto, Heráclito sostiene la afirmación de la aporía más allá de la imposibilidad de superarla, urgiendo que se abraze lo inherentemente impredecible: “Si uno no espera lo inesperado nunca lo encontrará, pues es imposible de encontrar e impenetrable” (Mondolfo, 1971, p. 33).

La cuestión sobre el *glitch* digital en fotografía volvió a encender estas consideraciones y me llevó a pensar sobre el arte de Francis Bacon; su exploración de la marca, o lo que él denomina el grafo [*graph*] (que Deleuze conceptualiza como diagrama) plantea diversas preguntas sobre la naturaleza de la inesperada *disrupción* estética y sus implicancias para con el discurso filosófico. Mi interés en la marca, el grafo, el diagrama, el yerro, o el *glitch*, o la *chance manipulada* en el arte de Bacon hace foco en cómo son reveladas las fuerzas invisibles e inhumanas del ser humano y su cuerpo en estado de composición y descomposición. Eso es lo destacable del arte de Bacon.

Bacon toma una fotografía y la pliega sobre sí, la arruga, y de ello obtiene una distorsión en la imagen que brinda una nueva perspectiva acerca de la formación, o de aquello que está detrás de la figuración de la figura, de donde obtiene la desfiguración de la figura. Observamos que esta transformación del espacio chato de una fotografía se asemeja a algo casi multidimensional, algo así como una fotografía contorsionada. De algún modo, entonces, esta especie de *glitch* analógico, de *glitch* en la fotografía, revela el paso del movimiento, o, como Bacon señala en su conversación con Daniel Farson: “Quisiera que mis fotografías se viesan como si un ser humano las haya atravesado como un caracol, dejando detrás un rastro de la presencia humana, y la memoria de los eventos pasados, al igual que un caracol deja detrás su ceno” (1993, p. 178). El movimiento

que pasa a través de la imagen petrificada revela el realismo de la fotografía, la brutalidad del hecho [*the brutality of fact*]. Esto es lo que está detrás de lo real, del devenir real de la figura. En mi opinión, los yerros [*glitch*]⁵ computacionales son en sí interesantes como un género en cuanto que tales, pero no dicen nada sobre la condición (in)humana. Al igual que Renata Salecl, me pregunto qué habría pensado Bacon del momento actual, los tiempos de TikTok, Instagram, Facebook y la curaduría diseminada, adictiva y tóxica del “yo” en línea, hermético y narcisista. Salecl escribe:

Uno se pregunta cómo intentaría Bacon transmitir sus sentimientos en la actualidad, cuando todo tipo de nuevas tecnologías permiten a los artistas y también a la gente común compartir fácilmente sus percepciones con los demás. Numerosas personas, por ejemplo, utilizan Instagram como una plataforma que les permite crear un nuevo espacio de galería en el que curan sus vidas, a menudo empleando una mezcla de técnicas (fotografías, pinturas o imágenes generadas por computadora), así como textos breves y hashtags. (Ware, 2019, p. 126)

Mi punto aquí es que el yerro digital me remite a pensar si se puede realmente eludir al *cliché* del arte digital,⁶ aquél de la fotografía digital, o si la fotografía digital puede ayudarnos a erradicar el cliché por medio de manipulación algorítmica, e ir más allá del cliché hacia aquello que es humano, demasiado humano o, ciertamente, que yace por encima de lo no-humano, lo a-humano, o lo intermitentemente no-humano; tal como señala Stiegler en *The age of disruption*. Aquí intento explorar el concepto de diagrama, o *diagramma*, un “tensor”⁷ o instrumento guía para navegar el dominio de lo totalmente inesperado y profundamente improbable (Deleuze mismo señala que la Figura es en sí improbable).⁸ De este modo, examinaré la noción de *diagramática* [*diagrammatics*], haciendo énfasis en la importancia de utilizar los diagramas para acoger y afirmar lo incalculable. Además, pretendo resaltar la importancia de la naturaleza idiomática e idiosincrática del pensamiento —abstracto, artificial, de lo contrario— dentro del contexto de gobernanza algorítmica (ver Rouvroy & Berns, 2013).

Empero, para llevar a cabo esto, critico la prevalente euforia tecnológica de nuestro tiempo, inspirándome en, y regresando a, el arte de Bacon como un ejemplo ilustrativo. Consecuentemente, sostengo que la perspectiva de Stiegler en torno a los algoritmos es desacertada y sugiero que Stiegler debería haberse fijado en pensadores como Paul Virilio y su teoría del accidente (2007), en Deleuze, y, desde ya, en el arte de Bacon, su exploración y crítica de los algoritmos.

2. Interpretación transhumanista afirmativa del glitch

Un argumento para tener en cuenta es que los algoritmos en sí tienen la capacidad de evocar lo incalculable, lo impredecible y lo inestimable. Aunque inhumanos, un glitch puede formular modismos. El glitch funciona como un punto de indeterminación que abre múltiples vías y mundos posibles. Contiene el germen del nuevo mundo, ofreciendo esperanza e inspiración al arte contemporáneo. Los glitch proveen un escape de la manipulación de los ensamblajes tóxico-afectivos, tales como los medios de comunicación. Los aficionados al arte glitch afirman que este cumple un doble rol: “un momento de crítica, negación, así como un momento de creación y afirmación” (O’Sullivan, 2008). Dicho glitch cortocircuita los códigos dominantes de representación fotográfica, desfasando, mutando y distorsionando la manera estandarizada de practicar la fotografía; sugiere el tartamudeo y balbuceo de fotografías menores, en el sentido deleuziano, es una representación-en-ruina, como dice O’Sullivan, que distorsiona la imagen a la marcha. El glitch, con sus marcas azarosas, sus errores, equívocos y fascinantes acontecimientos, es un punto de indeterminación. Es la desterritorialización del humano, expresando un registro intensivo, los aspectos intensivos del lenguaje y la naturaleza a-significante de esta. Entusiastas como O’Sullivan insisten en su naturaleza política y colectiva al

sugerir una comunidad en vistas de formarse —incluso ofreciendo la futura posibilidad de inimaginadas nuevas subjetividades—. El glitch es una ruptura o quiebre en el conocimiento —un contra-conocimiento—. Posee una función utópica. El glitch desarma el hábito de tener sentido. Se abre a desterritorializaciones abstractas, al devenir de la figura, y a una nueva zona de indiscernibilidad. El glitch hace señas de la emergencia digital de lo figural. El glitch modula, distorsiona, convierte y transforma clichés en algo distinto. El glitch es más que un desperfecto, falla o yerro, como señala Virilio, es una producción activa de potencial accidental:

El malfuncionamiento y la falla no son signos de una producción defectuosa. Por el contrario, indican la producción activa del ‘potencial accidental’ en todo producto. La invención del barco implica su naufragio; la máquina de vapor y la locomotora descubren el descarrilamiento. (Menkman, 2011, p. 26)

El glitch es, entonces, una manifestación visual de lo inesperado: la irrupción de lo incalculable. Sus exponentes señalan que el glitch es el “accidente, caos o laceración” (Menkman, 2011, p. 29) del algoritmo, el augurio de la formación de modismos más allá de lo humano, que apunta a mundos maquínicos no-humanos, a una “siniestra y abrumadora experiencia de incomprensión imprevista” (Menkman, 2011, p. 30; ver Marenko, 2015). El glitch es un acto de subversión. El yerro es una virtualidad inherente en la emergencia de nuevos potenciales que produce experiencia actual (Deleuze). El glitch sostiene un potencial actualizable múltiple. Según Berlinsky (2000), los algoritmos son generativos, y sus productos no pueden ser totalmente predichos. Recientes estudios académicos sobre computación y cultura algorítmica (Parisi, 2014a, 2014b) sugieren que el acontecimiento es en sí incertidumbre e indeterminación.

El glitch sugiere un nuevo ethos de diseño para posibles y futuras creaciones. Ciertamente, Parisi señala que los algoritmos digitales son un modo autónomo de pensamiento, un modo no-humano de pensar. El glitch tiene una capacidad de sortilegio, ya que apunta “la relación entre el acontecimiento puro (aún no efectuado) y la profundidad de los cuerpos, las acciones y las pasiones corporales de las que resulta” (Deleuze, 1989, p. 153); es un diagrama poblado de rasgos a-significantes —irracionales, involuntarios, accidentales, libres y azarosos— que conectan lo sabido con lo desconocido. El diagrama sirve como una metodología de lógica o catástrofe que introduce caos por medio de marcas accidentales y aleatorias, disolviendo los axiomas representacionales o ilustrativos que siempre están ya presentes en el lienzo. El diagrama deviene la rendija, o rasgadura por donde el germen-catástrofe, o el caos-germen se filtra, por lo tanto explorando una huella-memorial. El caos-germen es el diagrama. A través del diagrama, la pintura explora aquello que descansa detrás de la petrificación de la figura. El diagrama es “la posibilidad del hecho”, la posibilidad de revelar la brutalidad del hecho.

Podemos decir que los glitch son rajaduras, fricciones que crean aperturas en un sistema, revelando nuevos significados y resultados insospechados del sistema en sí; mas, esto no es del todo satisfactorio. Como se verá, concluyo que es el excepcionalísimo improbable humano, el accidente en sí que se encuentra en la violencia y transmisión directa de la sensación, aquello que abriga el secreto de lo incalculable, lo imposible y lo inestimable.

3. De la fotosensibilidad a la fotosensación: cliché, glitch, marca, grafo, diagrama⁹

Hay un interesante juego dialéctico de incomprensión entre Bacon y Deleuze. Bacon había leído *Presentación de Sacher-Masoch* de Deleuze, y Deleuze veía en Bacon un presunto lector de Nietzsche, Freud y Wittgenstein, algo comparable a sus trabajos literarios sobre Beckett, Kafka y Artaud. Ambos se encontraron en París, pero poco se dijo al respecto. Un asunto de mutuo respeto o paranoia. Dos grandes, con sus respectivas hablas y estilos, se desencontraron. Ambos embriagados más que nada con la sobriedad de su arte. Deleuze dice haber encontrado a Bacon en París luego de la publicación de *Lógica de la sensación*, y describe al pintor inglés del siguiente modo: “Se notan en él la potencia y la violencia, pero también un gran encanto” (Deleuze, 2005, p. 171).

Mi propio fortuito encuentro me permitió pensar acerca del influyente trabajo de Deleuze sobre Francis Bacon, *Lógica de la sensación*, publicado en 1981. En la década de los '80, el seminario y publicación de *Lógica de la sensación* llegó en un momento donde Francis Bacon había alcanzado prominencia mundial. En Francia especialmente, Bacon era acogido como uno de los más increíbles pintores del siglo XX. Su exhibición en el Gran Palacio de París, el 26 de octubre de 1971, estableció firmemente su posición en los anales del arte moderno.

Luego de un viaje a Dublín en 2023, releí el libro sobre Bacon de Deleuze, que aún me inspiraba tanto como cuando era estudiante allí durante los '90. Estando en la capital irlandesa, mi interés por Bacon volvió a despertarse, ya que tuve la oportunidad de visitar la galería de Hugh Lane y ver nuevamente el caótico estudio de Bacon, cuyo primordial estado desaliñado y sucio estaba meticulosamente recreado. Aquella visita me trajo viejos pensamientos sobre la exhibición de Bacon en el Museo Nacional de Arte Moderno de Tokio, que visité en 2013. Y recordaba que, incluso antes de dirigirme al museo y pararme frente a uno de los trípticos de Bacon, estuve todo un verano caminando alrededor de las calles de Tokio escuchando las entrevistas entre Bacon y Sylvester, así como el seminario sobre Deleuze y Bacon que dictó Elizabeth Grosz (2012), mientras discurría continuamente en torno a la lógica de la sensación y la filosofía de Deleuze.



Fig. 2. Francis Bacon, Triptych, 1970

Hoy, luego de indagar aún más en los trabajos sobre Bacon, y de releer *Lógica de la sensación*, me percaté de que Deleuze tuvo varias consideraciones erradas acerca del interés del pintor por la fotografía. Deleuze claramente dice en el curso 'La pintura y la cuestión de los conceptos'¹⁰ que el pintor no está interesado en la fotografía. Aquello que los pintores deben aprender de la fotografía, apunta Deleuze, es "bastante dubitable". Ciertamente, en *Lógica de la sensación*, hay evidencia sobre este punto. ¿Qué dice Deleuze sobre esto? En su libro sobre Bacon, Deleuze sostiene que en ningún momento Bacon integra la fotografía al proceso creativo. Más aún, dice que Bacon no tiene interés alguno en el valor estético de la fotografía y que, según él, a Bacon no le gustaba la fotografía (Archimbaud, 2010, p. 12). De más está decir que notamos la hostilidad hacia la expresión artística que, según el propio Deleuze, le hacía sentir asediado: "Estamos asediados de fotos que son las ilustraciones, de diarios que son las narraciones, de imágenes-cine, de imágenes-tele. Están tanto los clichés síquicos como los físicos, percepciones predefinidas, recuerdos, fantasmas" (Deleuze, 1984, p. 51).

No obstante, en su libro sobre Bacon, Deleuze mantiene cierta inconsistencia al decir que Bacon está verdaderamente fascinado por las fotos: "[Bacon] se rodea de fotos, hace retratos a partir de fotos del modelo, y sirviéndose también de cualquier otra foto" (Deleuze, 1984, p. 53). Sin ir más lejos, cuando Bacon mismo habla sobre su proceso creativo, alcanza a decir que "es más fácil para mí trabajar a partir de estos registros que de las personas en sí; de este modo puedo trabajar a solas y sentirme más libre... ellas [las fotografías] me son útiles como una herramienta" (Sylvester, 2000). De hecho, en sus entrevistas con Sylvester, descubrimos que Bacon prefería utilizar fotografías en lugar de modelos vivos, ya que estos lo cohibían. De todo esto, entonces, surgen dos cuestiones. En primer lugar, en torno al proceso artístico del propio Bacon, ya que Bacon pinta desde la fotografía, a partir de la cual Bacon da vida a algo en la pintura. Pero, esta subestimación del arte y su forma es problemática. ¿Podemos decir que la fotografía no tiene estética? ¿Por qué puede el pintor ver algo que pasa desapercibido para el fotógrafo? ¿Qué derecho tiene el pintor para hablar en nombre del fotógrafo? En segundo lugar, a propósito de la errada interpretación de Deleuze con relación a Bacon y la fotografía, evidentemente inconsistente. La confusión surge posiblemente de la equívoca apreciación que hace de Bacon sobre este medio. En efecto, Deleuze está en todo su derecho de preguntar: ¿a razón de qué podemos explicar esta actitud?

Se ve cómo se plantea el problema de Bacon en relación con la fotografía. Está realmente fascinado por las fotos (se rodea de fotos, hace retratos a partir de fotos del modelo, y sirviéndose también de cualquier otra foto; estudia los cuadros antiguos sobre fotos; y por eso mismo tiene ese extraordinario abandono a la foto...). Y al mismo tiempo no concede ningún valor estético a la foto (prefiere aquellas que no tienen ninguna ambición en este aspecto, como las de Muybridge, dice; ama sobre todo las radiografías o las planchas médicas, o para las series de cabeza, las fotos automáticas; y siente una cierta abyección por su propio amor por la foto, por su desahogo en la foto...). ¿Cómo explicar esta actitud? (Deleuze, 1984, p. 53)¹¹



Fig. 3. Francis Bacon, Study for a Nude, 1951

Según Deleuze, es la complejidad de lo figurativo la responsable de esta ambivalencia.¹² La fotografía crea a la persona o al paisaje; toma dominio del ojo y reduce la sensación “a un único nivel” (Deleuze, 1984, p. 53). El pintor debe exceder o explotar esta reducción.

4. Gérard Fromanger¹³



Fig. 4. Gérard Fromanger, Bastille Flux, 2007

En el curso del 7 de abril de 1981, Deleuze hace mención del pintor Gérard Fromanger. Fromanger paseaba por las calles con un fotógrafo, tomando monocromas de escenas callejeras, en especial de kioscos. Deleuze pregunta a sus estudiantes de qué modo comienza el acto de pintar en este proceso específico, ya que la fotografía es estéticamente irrelevante, algo a lo que el propio Fromanger no se opone. En líneas generales, Deleuze pregunta lo que afianza mis argumentos: ¿Tienen la foto y el fotógrafo el derecho de hacer afirmaciones estéticas? Para Fromanger, esta no era una cuestión para tener en cuenta, ya que él estaba detrás de fotografías instantáneas. La docena de fotos que tomó de la misma escena callejera es banal y cotidiana. Para Deleuze, este es precisamente el momento donde, en la mente de Fromanger, comenzaba el acto de pintar. El acto de pintar en lo que concierne al color y sus contrastes. La fotografía era el medio para pensar el color de su pintura. Algo de la escena callejera le daba la sensación de un color. Es entonces que escogería la fotografía que le parecía la más compatible con —y esta era ya una elección de pintor— un color, por ejemplo violeta, que la escena ya había vagamente evocado y que entonces ya estaba en su mente. Esta técnica sería entonces la de proyectar una fotografía sobre el lienzo. Sin embargo, Fromanger elude al cliché por medio de una pequeña variación, “una variación fromangeriana”. La verdad de la pintura ya surgía de la colección de fotografías, y esa era la proyección de la fotografía sobre el lienzo. Empero, la fotografía no tenía ningún valor estético, y era deliberadamente inservible. El lienzo de Fromanger tenía que ser rellenado por “la imagen de la imagen”, por la proyección de la fotografía. De allí que el color dominante se mostrase en el lienzo. Tras fabricar una “escala lumínica”, reemplazaría el cliché inicial por uno nuevo, o una variación de color y contraste. Tras esta disquisición, en la clase del 5 de mayo de 1981, Deleuze se pregunta si la fotografía podría alguna vez superar el aspecto figurativo del contraste luminoso. Lo explica del siguiente modo:

Lo que llamo figurativo no lo es para nada en la medida en que se asemeja a algo, lo es en la medida en que la imagen es producida por un transporte de relación similar, por una similitud de relación, pudiendo ser esta similitud, en última instancia, relajada tanto como ustedes quieran. (Deleuze, 2008, p. 133)

Aquí está la clave de mis reflexiones. ¿Cómo pasamos, o debemos pasar, de lo figurativo a lo figural? ¿Y cuál es la diferencia entre el acto creador de Fromanger y la fotografía glitch producida artísticamente por medio de algoritmos? Para pensar en ello es menester primero atender a la cuestión en torno a la sensación. Lo que se pinta es la sensación, es su totalidad manifiesta:

Lo más interesante de la foto es que nos impone la "naturalidad" de imágenes comerciales inverosímiles. Y Bacon no tiene la intención de reaccionar contra ese movimiento, al contrario, se abandona a él no sin placer. Como los simulacros en Lucrecio, le parece que las fotos atraviesan los aires y las edades, venidas de lejos, para volver a llenar cada obra o cada cerebro. No reprocha, entonces, simplemente a las fotos el ser figurativas, es decir representar algo, puesto que él es muy sensible al aspecto bajo el cual ellas son algo, imponiéndose a la vista y rigiendo por entero al ojo. ¿Pueden entonces hacer valer sus pretensiones estéticas y rivalizar con la pintura?: Bacon no lo cree así, puesto que piensa que la foto tiende a aplastar la sensación sobre un único nivel, y sigue siendo impotente para poner en la sensación la diferencia de nivel constitutiva⁷⁹. Pero si lo lograra, como en las imágenes-cine de Eisenstein o las imágenes-foto de Muybridge, no podría hacerlo más que a fuerza de transformar el cliché, o, como decía Lawrence, de maltratar la imagen. Esta no sería una deformación como la que produce el arte (salvo en milagros como el de Eisenstein). En una palabra, aún cuando la foto deje de ser solamente figurativa, permanece figurativa en tanto que dato, en tanto "cosa vista" —lo contrario de la pintura. (Deleuze, 1984, p. 53)

Para Deleuze, más allá de su "abandono total", Bacon sostiene una "hostilidad radical" hacia la fotografía (Deleuze, 1984, p. 53). La actitud de Bacon, "luego de su imprudente abandono", es de "rechazar la fotografía" (Deleuze, 1984, p. 53). Por lo tanto, Deleuze señala que solamente tras dejar atrás el cliché, "por medio del rechazo", el acto de pintar puede comenzar:

Muchos pintores modernos o contemporáneos han integrado la foto al proceso creador de la pintura. Lo hacen directa o indirectamente, sea porque reconocen en la fotografía una cierta potencia artística, sea porque simplemente piensan poder conjurar el cliché por transformación pictórica a partir de la foto⁸⁰. Ahora bien, es sorprendente que Bacon no vea, por su cuenta, en el conjunto de esos procesos más que soluciones imperfectas: en ningún momento integra la foto en el proceso creador. Se contenta con pintar algunas veces algo que funciona como foto en relación con la Figura, y que tiene desde entonces un rol de testigo; o bien, en dos ocasiones, pinta un aparato fotógrafo que parece una bestia prehistórica, o un pesado fusil (como el fusil de descomponer el movimiento de Marey). La actitud de Bacon es la de un rechazo de la foto, después del descuidado abandono. Y es que para él precisamente, la foto es tanto más fascinante por cuanto ocupa todo el cuadro, antes de que el pintor se ponga a trabajar. Entonces transformando el cliché no se saldrá de la foto, no se escapará de los clichés. Por grande que sea la transformación del cliché no será un acto de pintar, no conseguirá la menor deformación pictórica. Vale más abandonarse a los clichés, convocarlos todos, acumularlos, multiplicarlos, como otros tantos datos prepictóricos: de entrada "la voluntad de perder la voluntad".⁸¹ Y el trabajo puede comenzar solamente cuando, por el rechazo, se sale de ahí. (Deleuze, 1984, p. 54)

Deleuze apunta que las "marcas libres" de Bacon trabajan reprimiendo, repeliendo y limpiando el cliché, para así incrementar la improbable posibilidad de que tenga lugar la Figura:

Pero en ese momento, cuando he comenzado, ¿cómo hacer para que lo que pinto no sea un cliché? Habrá que hacer rápidamente "marcas libres" en el interior de la imagen pintada, para destruir en ella la figuración naciente, y para dar una oportunidad a la Figura, que es lo improbable mismo. Esas marcas son accidentales. (Deleuze, 1984, p. 54)

Bacon lucha contra la continua aparición del cliché limpiando, cepillando, borroneando o cubriendo lo que sea que yazga en el lienzo. Su proceso se compone de marcas libres, accidentes manipulados o eventos fortuitos. Es el “gráfo” de Bacon, o lo que Deleuze describe como diagrama (el conjunto operativo de líneas y zonas, tajaduras y parches coloridos a-significantes y no-representativos), aquel que actúa como un tensor, un fanal que anticipa la muerte de lo figurativo y lo dado probabilístico, y que compele el surgimiento de la catástrofe en el lienzo:

Es como el surgimiento de otro mundo. Pues esas marcas, esos trazos son irracionales, involuntarios, accidentales, libres, al azar. Son no representativos, no ilustrativos, no narrativos. Pero no son de entrada significativos ni significantes: son trazos asignificantes. Son trazos de sensación, pero de sensaciones confusas. (Deleuze, 1984, pp. 58-59)

El diagrama es el secreto real, el germen del ritmo, el progenitor de la Figura:

El diagrama es un caos, una catástrofe, pero también un germen de orden o de ritmo. Es un violento caos en relación con los datos figurativos, pero es un germen de ritmo en relación con un nuevo orden de la pintura: “abre dominios sensibles”, dice Bacon. Con el diagrama termina el trabajo preparatorio y comienza el acto de pintar. (Deleuze, 1984, p. 59)

En su entrevista con Sylvester, Bacon hace mención del grafo. Se imagina, ve al grafo como lo que surge en el lienzo y utiliza para ir más allá de la petrificación de la imagen fotográfica. Ahora bien, el grafo podría representar directamente a la fotografía, pero Bacon concibe a éste como aquello que funciona, por ejemplo, sobre el rostro, se lo imagina como un Sahara esparciéndose por sobre éste. Considero que, tras la llegada de la fotografía digital, ahora tenemos la capacidad de conjurar esta desfiguración, distorsión y contorsión, esparciendo capas del Sahara a través del rostro directamente por medio de manipulación digital. Por ende, el grafo [une sorte de diagramme] puede extenderse a la fotografía. Al hablar sobre las marcas involuntarias, Bacon dice a Sylvester lo siguiente:

F B: Pues bien, usualmente las marcas involuntarias son mucho más sugerentes que cualquier otro tipo, y esos son los momentos cuando sientes que cualquier cosa puede ocurrir.

D S: ¿Lo sientes cuando haces esas marcas?

F B: No, las marcas son hechas, y tú sondeas la cosa como si fuera una especie de grafo. Y ves dentro de este grafo las posibilidades de todos los tipos de hecho ser plantadas. Esta es una cosa difícil; me estoy expresando horriblemente. Pero, ves, por ejemplo, si piensas en un retrato, quizás en algún punto tengas que poner la boca en algún lado, sin embargo ves repentinamente a través del grafo que la boca debe ir a lo largo de la cara. Y de alguna manera amarías ser capaz de, en un retrato, hacer un Sahara de la apariencia —hacer que [el retrato] se parezca, más como si tuviere en sí las distancias del Sahara. (Sylvester, 2001, p. 100)

Para Deleuze, el diagrama o grafo traza la violencia de la línea y el color, revelando la violencia de la sensación. Dicho esto, estoy en desacuerdo con Deleuze. Creo que su consideración respecto del diagrama no es convincente. Y dado el hecho de que él, junto a Guattari, hablen largamente sobre el diagrama en sus otros trabajos, pienso que la confusión entre el grafo y el diagrama, hasta cierto punto, obnubila su interpretación de la obra de Bacon. La combinación del diagrama con el grafo al final solo produce otro agotado cliché, otra interpretación de la obra de Bacon, lo que para mí es totalmente contrario al espíritu de la filosofía de Deleuze. Asimismo, opino que Deleuze minimiza la importancia que tiene la fotografía en el arte de Bacon, para quien, en realidad, la fotografía es central. Sin fotografía, Bacon no tiene arte. Y es aquí de donde nace mi

crítica de deshonestidad contra Bacon, así como contra Deleuze. Accidente, chance manipulada, marcas libres y el glitch juegan claramente un rol, pero la fuente es la fotografía, lo cual reclama explicación y pruebas. En efecto, Katharina Günther, autora de *Francis Bacon, in the Mirror of Photography*, destaca que hay ampulosa evidencia sobre esto. La reconstrucción del estudio de Bacon en Dublín develó un gran número de fotografías desparramadas sobre el suelo que fueron la base de muchas de las pinturas de Bacon durante décadas de su carrera. Ella señala:

La fuente fotográfica debe aquí ser entendida como un punto de partida importante y omnipresente, y como un punto focal de la creatividad del artista que, sin embargo, solo fue vagamente referida en el lienzo, manifestando, en última instancia, una actitud ambigua con respecto al medio. (Günther, 2022, p. 270)¹⁴

La interpretación de Deleuze se salva únicamente cuando comprendemos la singular naturaleza de la Figura que emerge en la pintura, particularmente en la obra de Bacon, que es casi como una haecceidad. Deleuze señala que es por mera chance, por marcas manuales, accidentales y de histérico abandono, que Bacon puede “extraer la Figura improbable del conjunto de las probabilidades figurativas” (Deleuze, 1984, p. 55) —las probabilidades figurales que descansan en la fotografía—. El arte de Bacon es “figurativamente pesimista, pero figuralmente optimista”: “La pintura moderna comienza cuando el hombre mismo no se ve de hecho como una esencia, sino más bien como un accidente” (Deleuze, 1984, p. 72).

La figura humana, el cuerpo humano, es un accidente que ahora deviene un glitch monstruoso. Cuando observamos las pinturas de Bacon, ¿qué es lo que vemos? Vemos rostros distorsionados y desfigurados. La figura humana es, desde el vamos, extirpada de su habitual, normal modo de representación. Hay hasta una convulsión en la imagen. Imagino a Bacon frenética y agresivamente buscando extraer la sensación y escapar al cliché desde la fotografía. Y, en este sentido, Deleuze está en lo correcto al pensar en aquel extrayendo sensaciones —brutales, impersonales, abstractas— de la fotografía. Algo que no es implícito, pero que debe, aun así, ser extraído. De algún modo, algo que debe ser extrapolado de la fotografía, que de un modo u otro era previamente imperceptible. Una temporalidad diferente trabaja. La temporalidad cotidiana no ve este afecto imperceptible, esta sensación imperceptible: “las Figuras de Bacon son una de las respuestas más maravillosas a la pregunta: ¿cómo hacer visibles fuerzas invisibles? Es la función primordial de las Figuras” (Deleuze, 1984, p. 33). Lo invisible es extraído del movimiento de la imagen, el movimiento de la imagen en la fotografía, que es la composición y descomposición del movimiento.

Algo se arranca del elemento cinético, imperceptible, no-sentido de la fotografía. Esta es la elasticidad de la sensación. La vibración de la sensación. Una movilidad inmóvil. Movimiento-en-el-lugar, un espasmo, como dice Deleuze, “la acción de fuerzas invisibles en el cuerpo”: “El movimiento no explica la sensación, se explica, al contrario, por la elasticidad de la sensación, su vis elástica” (Deleuze, 1984, p. 26). Esta es la razón por la que el arte de Bacon es una cuestión de cuerpos desmembrados y tiempo desarticulado. Deleuze pone a Bacon a la par de Artaud, Beckett y Kafka, quienes hacen cuerpos, voces, palabras tartamudear y balbucear, tal como Bacon hace al arte vibrar por medio de sensaciones. Esta es la “esencia clínica” (Deleuze, 1984, p. 33) de la pintura. Y la obra de Bacon funciona como una sintomatología.

5. La física-carnal del Cuerpo sin Órganos (CsO)

En el arte de Bacon tenemos cuerpos desfigurados o desarmados, con partes del cuerpo desmembradas, y con miembros que a su vez son extraídos de la fotografía. Estas figuras de partes del cuerpo desmembradas, dislocadas y extirpadas pierden su forma y son aplastadas, estiradas, retorcidas o distendidas. La Figura deviene el CsO. Es así como la sensación se vincula directamente con el Cuerpo sin Órganos. El ritmo es la vibración que fluye a través del CsO (Deleuze, 1984, p. 44) —pedazos de carne, atemorizantes no por el horror de la carne, pero por el grito doloroso que acarrea una desconocida fuerza o sensación—. De alguna forma, vemos la naturaleza interna de estas partes del cuerpo. Los órganos internos de este cuerpo que son extraídos. Eso está mejor ejemplificado en los trípticos. La vibración y el ritmo emergen de un encuentro especial, a través de una extraordinaria amplitud, de un movimiento forzado, de una liberación de sensación que desencadena a la sensación y la abre hacia la cinética y aerosólica, y desde este gran encuentro, la Figura adopta contornos singulares y precisos dentro de un concierto de gran movilidad y gran circulación:

Con el tríptico, en fin, el ritmo toma una amplitud extraordinaria en un movimiento forzado que le da la autonomía, y hace nacer en nosotros la impresión de Tiempo: los límites de la sensación son desbordados, excedidos en todas direcciones; las Figuras son elevadas, o proyectadas en el aire, puestas sobre aparejos aéreos de donde de un solo golpe caen. (Deleuze, 1984, p. 44)

Vemos carne. Bacon dice que formamos parte de esta carne. Somos esta carne. Nuestra cultura e historia son el horrendo agregado de asombrosa carne y pulpa [meat-flesh]. La carne se extrae de la representación humana en la fotografía. La inhumanidad del cuerpo es intimada, deviniendo un sitio de exploración, y constituyendo “es una zona de indiscernibilidad, de indecidibilidad, entre el hombre y el animal” (Deleuze, 1984, p. 12). La carne recibe tanto a la bestia como al hombre, cumpliendo el rol de mediadora; no es algo que se sufra o de lo cual escapar, sino que debe experimentarse como un ‘hecho’, quizás como un hecho brutal: “La carne animal es la zona común del hombre y de la bestia, su zona de indiscernibilidad, es ese ‘hecho’” (Deleuze, 1984, p. 16).

Algo se descompone en la composición de la fotografía. ¿Qué es el cuerpo humano para Francis Bacon? El cuerpo humano y su flatulencia, su flacidez, su esqueleto, su carnosidad y huesos, animalidad y configuración inhumana. Estos son los afectos extraídos de la fotografía como hábito diario, cotidianeidad, la naturaleza habitual del cuerpo que colapsa, se disipa, y la consciencia derrotada y exprimida. Y lo que nos queda no son más que contorsiones musculares, tendones pulposos, grasa, algo que gotea de la pintura como los aceites de la carne.

6. Sensación visceral



Fig. 5. Francis Bacon, triptych, 1976

Luego obtenemos el *glitch* analógico en el tríptico de 1976. Una suerte de *glitch* art. Un *trípticcho*. La presencia de la fotografía está allí, de algún modo, en los laterales izquierdos y derechos. Pero esta aparición *glitchesca* no tiene relación alguna con la codificación digital: “la distribución de los ritmos en los trípticos no tiene nada que ver con un código” (Deleuze, 1984, p. 70), apunta Deleuze. Nuevamente, lo que obtenemos es una especie de efecto *pop-art*. Los colores de este arte están allí. Sin embargo, obtenemos también el derroche de líquido, como el derrame de aceite, de sangre, de semen; todos los flujos que van y vienen del cuerpo. El CsO abyecto. Un cuerpo con partes que gritan, defecan, mean, vomitan, transpiran, lloran, comen. Vemos el desvestir de las convenciones y adornos de la civilización, quedando tan solo cuerpos girando y entretejiéndose y emparejándose y separándose. Tenemos la oportunidad de ver arroyos de cuerpos, cansados, de algún modo pos-coito, de algún modo poseídos por la pasión.

El arte de Bacon es aquel de *carne, pulpa, huesos*, el sistema nervioso. La sangre se derrama hacia delante, el semen salpica, sarta de mierda sale del cuerpo, la saliva escupe, la transpiración se desborda, el aceite patina. Su arte es activo. Está haciendo algo. Bacon va hacia la cosa en sí misma, la carne misma, el cuerpo mismo, la pulpa misma, los huesos de los cuerpos conjuntos, mezclados, en plena contorsión. Bacon va hacia la mierda, el meo, el semen, el sudor, el aceite y la sangre. Su trabajo es una visceral sensación de color. El color emerge. Bacon trata de capturar esos colores, colores en cuanto que son, colores de las cosas en sí, partes del cuerpo en sí; piernas y brazos y extremidades, músculos —y los colores en los que residen esas partes del cuerpo—.

En rigor de verdad, tengo poco interés en la vida de Bacon en cuanto que ser humano. Es sabido que su vida personal fue tumultuosa. No me importa su biografía. Me pregunto ¿por qué no simplemente ver su arte en cuanto que tal, así como se nos presenta, cuerpos adoloridos, extasiados, ahítos, alegres, tristes, embroncados? Y los colores de esos afectos y sensaciones y júbilos y tristezas y éxtasis. Los colores son lo que se destaca, lo que realza y me confronta, son aquello que se dirige a mí. Son con los que pienso. Bacon está tratando de tocarlos, de sentirlos, nombrarlos, busca escarbar la herida que es el dote del humano —*nuestro* dote—: una inmensa, pútrida protuberante bolsa de partes de cuerpo que arrojamos por doquier.

Todas las pinturas de Bacon tienen algo que ver con el movimiento, y por lo tanto el *ritmo*, de tal modo que, para Deleuze, el ritmo en sí deviene Figura, y constituye la Figura. Todas las pinturas pintan *la sensación* en un proceso de devenir rítmico. Creo que Deleuze es el primer filósofo en recalcar este sentido del movimiento bajo los confines del espacio. Deleuze dice que la Figura “no deviene tal más que por ese movimiento en el que se encierra y que la encierra” (Deleuze, 1984, p. 11), así como la distorsión y la duración del tiempo, en una especie de tiempo fuera de sus goznes.¹⁵ Las pinturas de Bacon no están solamente desarticuladas, sino que, en ellas, el tiempo en sí es pintado. Tenemos la oportunidad de ver la distorsión, la desfiguración, la separación entre la figura cotidiana y algo alienígena que se revelan a través del movimiento. La Figura es revelada: “todo el cuerpo está recorrido por un movimiento intenso. Movimiento deformante deformado, que vuelve a llevar a cada instante la imagen real sobre el cuerpo para constituir la Figura” (Deleuze, 1984, p. 13).

En este sentido controversial de la figura, somos capaces de ver miembros rociados, exudados, casi como si el artista no puede mantenerse dentro del límite de movimiento de la figura fotográfica. Lo que el pintor profundamente expresa es el acontecimiento, *post festum*. Una suerte de distancia de la figura. No un simulacro, sino más bien el trazo de la figura. Entonces, ¿qué hay de la belleza? ¿Qué pasa con la perfección? ¿Qué ocurre con la belleza y perfección del cuerpo humano? Claramente hay poca belleza y perfección en las pinturas de Bacon. Sus cuerpos parecen atiborrados; son flácidos, el cuerpo revela poder y dominación, agresión en estados de composición y descomposición. Vemos miembros, contorsiones, agujeros, algo que emerge de la figura humana como animalidad, inhumanidad, que se dobla y contorsiona y retoza a lo largo del lienzo. Hay un grito, un estiramiento, y el puro horror de la imagen. Aparece algo tortuoso. Algo que señala desfiguramiento. La sangre fluye. Vemos la sangre de la sangre, su carne y pulpa. Algo fluye. Algo animal fluye. Algo distorsionado. Ojos sin cavidades, o sin ojos. No hay nada más allá de los ojos. Nada en los ojos. Las figuras no ven.

¿Y qué hay de la edad? ¿Del decaimiento? ¿Qué hay con el empobrecimiento del cuerpo? ¿Qué expresan estas imágenes, los autorretratos de principios de los '70? De nuevo, estas imágenes no ven, así como son azul y negro maltratados. Hay una pura sensación de violencia en estas imágenes, huesos son quebrados, la infección prospera en rostros repletos de pus. El afuera comienza a entrelazarse con la superficie de los cuerpos, los infecta, les causa decaimiento, los pudre. Bacon es el más extraño de los pintores, ya que busca “deshacer el rostro, encontrar o hacer surgir la cabeza bajo el rostro” (Deleuze, 1984, p. 14). Es aquí donde vemos el líquido filtrarse, mientras la carne es abandonada a la pudrición. El cuerpo no es ya vivo, sino podrido, una carcasa. Nuevamente, la consciencia está enteramente ausente. Vemos imágenes luego de que el filtrado haya acontecido, en estado de éxtasis poscoital, en estado de agotamiento, tan ligeramente cerca de la muerte, una pequeña muerte, una *petit mort*, los cuerpos son vaciados de consciencia, la vida se ha escurrido por entero del cuerpo; solo el agujero negro de la nada queda.

7. Cliché "mutilado"

En *Lógica de la sensación*, Deleuze específicamente se refiere a las fotografías como clichés que “se instalan sobre la tela aun antes de que el pintor comience su trabajo” (Deleuze, 1984, p. 9). Deleuze presenta a la fotografía como la fuente de representación estereotípica que el arte debe socavar. No obstante, es importante señalar que, para Deleuze, el artista exitoso no puede evitar, acusar, o transformar estos clichés, ya que estas estrategias dejan “al pintor todavía en el elemento del cliché, o no dándole otra consolación que la parodia” (Deleuze, 1984, p. 51). En cambio, para crear un arte que desterritorializa el trabajo estereotipante de los clichés, los artistas, según Deleuze, deben confrontarlos y trabajar a través de estas representaciones familiares, especialmente aquellas (re)producidas por la cámara. Deleuze ve en Bacon un artista que

confronta los clichés y abraza la chance para producir sensaciones violentas y disruptivas. Deleuze señala que grandes pintores como Bacon obtienen el acceso a lo “puramente figural” por medio de la extracción y aislamiento: el pintar extirpa la Figura de lo figurativo. Deleuze atiende a lo más allá de la figuración (que es la narración y la ilustración, o representación), es decir la figura, la *absoluta* desterritorialización de la figura en sí (por medio de total abstracción). Bacon sonsaca el cliché de la fotografía en cuanto la transfigura en una pintura al óleo. En *Lógica de la sensación*, Deleuze apunta cómo “la foto se ha hecho cargo de la función ilustrativa y documental, lo cual hace que la pintura moderna no tenga que llenar esta función que pertenecía aún a la antigua” (Deleuze, 1984, p. 8). Luego, explica que las fotografías son “formas de ver”. Ellas son reproducciones o representaciones ilustrativas y narrativas: “*son lo que se ve, y finalmente no se ve más que a ellos*” (Deleuze, 1984, p. 53). La fotografía es una herramienta que hace eco de la realidad, que refuerza las narrativas familiares, que inmortaliza los íconos y cementa puntos de vista fijos. La fotografía simplifica nuestro entendimiento de la percepción: lo que atestiguamos, lo que asimilamos, son fotografías, dice Deleuze. En esencia, una foto representa una sensación añeja, alejando nuestra capacidad de percibir la vitalidad de la vida, ofreciendo solamente un retrato chato de la riqueza de nuestro entorno: “la lucha contra los clichés es una cosa terrible” (Deleuze, 1984, p. 52). Deleuze se niega a otorgarle a la fotografía el derecho a reclamar para sí el estatus de arte. La fotografía está, en este sentido, aún plagada y zozobrada por el cliché:

Es por esto que los grandes pintores tienen frente a su obra una gran severidad. Mientras que la gente toma una foto por una obra de arte, un plagio por una audacia, una parodia por una risa o peor aún un miserable hallazgo por una creación. Pero los grandes pintores saben que no basta mutilar, maltratar, parodiar el cliché para obtener una verdadera risa, una verdadera deformación. (Deleuze, 1984, p. 52)

En el cine también hay una lucha por escapar del cliché. En sus libros sobre cine, Deleuze hace referencia a los clichés inherentes al espacio-cualquiera y el espacio-aliento. La imagen-acción reproduce el cliché y, por lo tanto, provoca que la imagen-movimiento se detenga y trastabilde, dando lugar a la emergencia de la imagen-movimiento. ¿Podemos decir, entonces, que el *film* es un mero dispositivo de grabación, como mucho una codificación de cuerpos sujetos a desrostrificación?

8. Cliché “trompeado”

El cliché es lo que ha sido dicho [*uttered*]. Una acción o palabra cansada que es dada sin reparo. Clichés son el lenguaje del *tú* en el sentido de Heidegger. *Ustedes lo dicen*. Los clichés son idiomáticos, y consistentes con los estereotipos. Los necesitamos para negociar con el mundo, pero ellos no tienen sentido; apenas si sostienen el orden de las cosas y nos ayudan a llevar a cabo este intercambio. Por otro lado, un *glitch* nos ayuda a separarnos de la cotidianidad. Piensa en un *glitch* en un sistema computacional que no te permite seguir trabajando. El mundo del trabajo y la razón asumen una realidad *al alcance de la mano*. El sistema de objetos y equipos que nos rodean, que nos preocupan, se revela estando-ahí, latente, aguardando a ser usado, mas como algo abandonado y que debe ser reparado. ¿Cómo podemos entender el arte de Bacon a partir del *glitch*, del accidente, del grafo o del diagrama? Quizás la distinción entre descubrimiento e invención pueda ayudar. Descubrimiento es eficacia, la solución a un bloqueo o problema. Invención es máxima fricción, es la propuesta de nuevos problemas. De este modo, un *glitch* desafía el *status quo*; puede ser la disrupción de lo virtual en sentido deleuziano.

Deleuze encuentra en el arte de Bacon el germen de la diferencia con respecto a las limitaciones de la pintura abstracta. Sin embargo, para Deleuze, parece ser que el diagrama ha sido reemplazado por el código. Hay actualmente una lucha entre el diagrama y el código. Y Deleuze es el primer filósofo de estética en llamar a este código *digital* (Deleuze, 1984, p. 60): este es el destino e historia del arte moderno y la modernidad. Deleuze señala que la mano del artista se ve cada vez más “se reduce al dedo que se apoya sobre un teclado interior óptico” (Deleuze, 1984, p. 61). Asimismo, “el digital parece marcar el máximo de subordinación de la mano al ojo: la visión se hace interior y la mano es reducida al dedo, es decir, no interviene más que para escoger las unidades correspondientes a las formas visuales puras” (Deleuze, 1984, p. 90). Deleuze se está esforzando por distinguir entre el diagrama y el código, estableciendo que el primero es más bien un agente de lenguaje analógico que no actúa como un código, más bien *como un modulador*. Pero el diagrama no es progenitor del cambio y la transformación en el arte: “En efecto, siendo él mismo una catástrofe, el diagrama no debe hacer catástrofe. Siendo zona de turbiedad, no debe enturbiar el cuadro. Siendo mezcla, no debe mezclar los colores, sino romper los tonos” (Deleuze, 1984, p. 91).

¿Qué puede salvarse de esta interpretación ambivalente de Deleuze, y qué puede rescatarse de la reproducción de la fotografía en pintura que hace Bacon? Lo que descubrimos en esta examinación de lo que entiende Deleuze por el arte de Bacon es que el *glitch* es, primordialmente, error humano; el *glitch* revela la fatal carencia de cualidades del humano. El arte de Bacon compele a la sensación a directamente afectar el sistema nervioso, tras lo cual libera la Figura: “La Figura es la forma sensible tomada en la sensación; actúa inmediatamente sobre el sistema nervioso que es de la carne. Mientras que la forma abstracta se dirige al cerebro, actúa por intermedio del cerebro, más próxima a los huesos (Deleuze, 1984, p. 22).

9. Sobre la *glitch*aosofía

¿Cuál es la lógica de la sensación en la fotografía? ¿Qué podría ser una fotografía menor que equivalga a un rompimiento o socorro de la representación? ¿Por qué dice Deleuze que el arte de Bacon es un muy particular tipo de violencia (Deleuze, 1984, p. 24)? Si la fotografía permite a los pintores escapar a los clichés de la realidad, entonces surgen preguntas: ¿cómo puede la fotografía desprenderse de su propia prisión representativa, o cómo pueden los fotógrafos liberarse de los clichés para crear más allá del estereotipo? ¿Puede la manipulación de la fotografía en el arte *glitch* revelar algo inesperado acerca de la fotografía en tanto que tal?

Una posible perspectiva aquí es aquella de François Laruelle, teniendo en cuenta principalmente dos de sus textos, *Photo-fiction, a non-standard aesthetics* (2015) y *The concept of non-photography* (2011).¹⁶ Deseo argumentar que la fotografía, *en cuanto que* medio, *se piensa a sí misma*. La fotografía se merece una voz propia; no debe requerir de la reproducción en pintura, así como tampoco debe ser rechazada y relegada a un estatus secundario en la filosofía de Deleuze.

10. De la fotosensibilidad a la fotosensación

La transición de la fotosensibilidad a la fotosensación representa un desplazamiento de la fotografía tradicional a medios no-fotográficos en filosofía. La exploración de la no-fotografía (2011, 2015) de François Laruelle desafía nociones convencionales de representación y percepción. Tras la estela de su arte, la dependencia de Bacon de la fotografía puede ser criticada por su desarraigo respecto a los sujetos vivientes, para lo que la filosofía de Laruelle ofrece una mirada aproximativa. En última instancia, el argumento es que la fotografía en sí es una forma de pensar, una no-fotografía. Lo que necesitamos observar es el movimiento de la fotosensibilidad a la fotosensación. Lo que entiendo por ello es que necesitamos entender el movimiento de la fotografía hacia la no-fotografía, así como de la filosofía hacia la no-filosofía. Justamente, es esto lo que declaman Deleuze y Guattari en su último trabajo colaborativo, *¿Qué es la filosofía?*, “la filosofía necesita una no filosofía que la comprenda, necesita una comprensión no filosófica, como el arte necesita un no arte, y la ciencia una no ciencia” (Deleuze & Guattari, 2019, p. 220).

Regreso entonces a preguntas simples, en tanto que siguen siendo las más complejas. ¿Qué es la fotografía? ¿Qué es la no-fotografía? ¿Qué puede concluirse a partir de la tesis radical de Laruelle que sugiere que la fotografía tiene algún tipo de foto-ficción? ¿Es el *glitch* en sí su propia foto-ficción? Y, simplemente, ¿cómo funciona una fotografía *sin* la decisión del fotógrafo? Ciertamente, presionar un botón requiere precisamente de una decisión. En cuanto reflexionaba sobre esto, me di cuenta de que hay una crisis en el acto de tomar una fotografía, pues toda crisis reclama una *crisisología*, una crisis de la crisis, dado que uno debe tomar la decisión de tomar la fotografía. Esta decisión se da en forma de crisis, *krinein*, en griego. De la crisis viene la decisión acarreada por la *krinein*. Y me parece que uno no puede tomar la noción de fotografía dentro del sistema filosófico de Laruelle como aquello que pide una decisión, una intervención. Como ya hemos observado, Deleuze dice que la filosofía necesita de una no-filosofía para hacerla trabajar, y eso me lleva a constantemente preguntarme sobre la relación entre fotografía y no-fotografía, y cómo la no-fotografía pone a trabajar a la fotografía. De nuevo, ¿qué hay de la audacia de un filósofo como Deleuze, y un pintor como Bacon, de tomar la decisión sobre qué es y qué no es la fotografía, qué hace y qué no hace? De alguna manera, es el pintor quien ha obtenido acceso al *glitch*, al grafo o al diagrama, si utilizamos el lenguaje de Deleuze y Francis Bacon. Bajo esta mirada, deberíamos respetar a la fotografía y al fotógrafo. Quiero que la fotografía haga algo para mí, no que tenga que interpretarla. No quiero que un pintor la interprete por mí. No quiero, tampoco, la arrogancia de un filósofo, como Deleuze, quien dice que las fotografías son irrelevantes.

Es esto lo que personalmente siento cuando escucho las entrevistas de Bacon con Sylvester. Bacon dice que ha usado fotografías y ha extraído algo de ellas, que ha transferido algo al óleo para luego reelaborarlo, reelaborando el óleo sobre el lienzo para escapar el cliché, que aún yace por allí, que descubre algo de algún modo *por accidente*, de pura suerte. Como hemos visto, Deleuze le llama a esto el diagrama, Bacon el grafo. De igual forma, me pregunto si acaso Bacon pensó el cliché como algo presente en la fotografía, en la fotosensibilidad de la fotografía, y si acaso podemos sostener que, si nos rehusamos a saltar de la fotografía a la pintura, podemos ver que en la fotografía existe una suerte de expresión de fotosensación, *una lógica de fotosensación*.

De hecho, ¿no podríamos decir que la fotografía escapa, ella misma, al cliché? Este es, pienso, uno de los argumentos que François Laruelle trata de llevar a cabo contra el cliché de los sistemas filosóficos. Estoy diciendo que Bacon es insincero al no usar figuras vivas. Depende demasiado de las representaciones de la figura humana tal como son capturadas por la *decisión* del fotógrafo. ¿Por qué rechaza la musa que pueda inspirarle? Aquí estoy, crítico de Bacon y su insistencia en usar la fotografía. Y, mientras soy crítico de Deleuze por no haber entendido esto, dado que claramente Deleuze arguye que Bacon no tiene interés en las fotografías, mi intervención consiste en prestar atención a Laruelle y la filosofía de la no-filosofía, así como a la fotografía de la no-fotografía, para argumentar que la fotografía *es*, ella misma, *pensamiento*, es decir, que no hay necesidad de representar, de alguna forma, la voz anónima y la violencia impersonal, profana, que habitan en la fotografía.

Califico estas observaciones del siguiente modo: el pensamiento de Laruelle gira en torno el concepto de la no-filosofía, término que al principio parece rechazar a la filosofía, pero que, en realidad, es una expansión de la práctica filosófica. Así como la no-filosofía se emparenta con las matemáticas no-estándar, la no-filosofía utiliza y subvierte conceptos filosóficos para crear nuevas maneras de pensar que escapen a los confines de marcos filosóficos sistemáticos. Por lo tanto, Laruelle desafía el rol tradicional de la filosofía como un árbitro supremo del conocimiento, y critica el auto-posicionamiento de la filosofía como primera disciplina que capta todos los otros dominios, ya sea política, estética, o las ciencias. La filosofía, desde el punto de vista de Laruelle, es una estructura que se posiciona como guardián de lo real, pero que, al hacerlo, impone una jerarquía de conocimiento que limita a las demás disciplinas. Como tal, la no-filosofía busca dismantelar esta jerarquía readaptando las herramientas filosóficas y revelar lo real en sí, sin la imposición filosófica del significado o estructura. Sin embargo, la filosofía de Laruelle no rechaza el pensamiento tradicional, sino que lo reconfigura para liberar elementos de la prisión filosófica que determina el encuentro con el mundo. Esta liberación se extiende hasta la no-filosofía, un término que Laruelle utiliza para describir la fotografía liberada de sus ataduras filosóficas. La filosofía convencional acostumbra a ubicar a la fotografía dentro de un marco de representación o mimesis, considerándola ya sea como reflejo de la realidad, o como un cliché atrapado entre sus limitaciones. No obstante, Laruelle ve a la fotografía como una extensión de lo real —un acto que participa sin la necesidad de justificación o interpretación filosófica—. La no-fotografía, para Laruelle, no es negación de la fotografía, sino su liberación. Permite que la fotografía exista como manifestación de inmanencia, y no como un acontecimiento a ser interpretado por la filosofía. Al remover el marco filosófico que típicamente envuelve a la fotografía, Laruelle abre el camino para nuevas formas de comprender qué es y qué hace la fotografía.

La fotografía, entonces, deviene una expresión de lo real, librada de las limitaciones de las categorías ontológicas y epistemológicas tradicionales. En esencia, el trabajo de Laruelle con la no-filosofía y no-fotografía representa un esfuerzo para trascender los límites impuestos por los sistemas filosóficos. Exige repensar cómo trabajamos relación con el mundo, urgiéndonos a ver disciplinas tales como la fotografía no como temas/materias de disquisición filosófica, sino como actores *en lo real*. La tarea no es descartar la filosofía, pero usarla en nuevas formas que permitan una relación más directa con lo real —un compromiso no mediado por la decisión filosófica que impone estructura y sentido—. Dentro del marco teórico de Laruelle, lo real no es algo distante o abstracto que necesita ser capturado o representado. Es más bien el trasfondo de toda actividad humana, y es por medio de prácticas como la no-fotografía que comenzamos a experimentar lo real sin las barreras filosóficas que tradicionalmente configuran nuestro entendimiento del mundo.

11. Fuerzas invisibles

Sabemos que Bacon se esmera en eliminar lo “sensacional” de la fotografía (la figuración primaria que provoca una violenta sensación). Su arte hace visibles las fuerzas invisibles, tras lo cual deslumbra nuestra sensibilidad. Pero, ¿por qué no puede la fotosensación inherente a la fotografía hacer esto? ¿Por qué no pueden las partes del cuerpo (los gritos, los llantos), capturados por la *decisión* del fotógrafo, revelar estos *poderes diabólicos* y *fuerzas invisibles* (fuerzas del futuro)? (Deleuze, 1984, p. 37) ¿Cómo puede el fotógrafo, o la fotógrafa, revelar la *sobriedad* de su arte? Quizás no revelar el horror de estos poderes diabólicos, pero aunque sea manifestar algo más allá de lo figurativo del horror, quizás alcanzar un momento de sobriedad, de sobriedad no-fotografía, de sobriedad foto-figurante. Aquí nos encontramos con que el arte de Bacon es una Figura “sin horror” (Deleuze, 1984, p. 37). Bacon es quien conjura las *poderosas, indomables Figuras de la vida*. Deleuze profundiza esto en su entrevista *Painting sets writing ablaze* con Herve Guibert:

Bacon distingue entre la violencia del espectáculo, que no le interesa, y la violencia de la sensación como objeto de la pintura. Dice: “Empecé pintando el horror, las corridas o las crucifixiones, pero eso era aún demasiado dramático. Lo que cuenta es pintar el grito”. El horror es aún demasiado figurativo, y al pasar del horror al grito se gana en sobriedad, se derrumba toda la facilidad de la figuración. (Deleuze, 2005, p. 172)

El límite de la consideración de Deleuze en torno a la fotografía está aquí expuesto. Deleuze dice que la fotografía es delimitada por su régimen de *semejanza* (Deleuze, 1984, p. 67). Pintar, por medio de la modulación de la luz o del color, evoca la *Figura*, que emerge de una profundidad más profunda que la *semejanza fotográfica*, un confín que toca lo inhumano, una hondura que roza una abismal *zona de indiscernibilidad*. La fotografía, en especial sus formas digitales, parece estar atada a la analogía por medio de su código. La fotografía aparenta estar amarrada al juego de semblanza entre relaciones. Por ejemplo, relaciones de luz. Y, mientras que hay un “margen de error” en la imagen para presentar diferencias significantes del objeto original, Deleuze señala que tales diferencias se obtienen a partir de un “vago parentesco”, y que por lo tanto la analogía permanece figurativa, así como también la semblanza: “La foto apenas puede escapar a ese límite, a pesar de sus ambiciones” (Deleuze, 1984, p. 67). Sólo la pintura puede sobrepasar la representación y actuar *violenta y directamente* sobre el sistema nervioso del contemplador, dice Deleuze. En *Sobre la pintura*, Deleuze trata sobre la cuestión de las profundidades de semblanza, en su curso del 12 de mayo de 1981:

Pintar es modular la luz o el color; o la luz y el color, en función de una señal espacio. Pero aún falta algo, ¿en qué resulta esto? Resulta en la figura, resulta en la semejanza, en esta semejanza más profunda que la fotográfica, en esta semejanza a la cosa más profunda que la cosa misma; resulta en esta semejanza no similar, es decir, producida por medios diferentes. ¿Qué son los medios diferentes? Es precisamente la operación de modulación. ¿Qué va a darnos la modulación de la luz o del color en función de la señal espacio? La cosa en su presencia. De allí que el tema de la pintura no es evidentemente figurativo, incluso cuando se asemeja a algo, puesto que ella es la cosa misma en su presencia sobre la tela. (Deleuze, 2008, p. 169)

Pero, una vez más, ¿qué previene a la fotografía de exudar la violencia de la sensación y directamente afectar el sistema nervioso del contemplador? ¿Cómo puede la fotografía extraer las fuerzas invisibles, los modos intensos y las olas de sensación que proceden del movimiento? ¿Qué podría significar el acto de “arrancar a los clichés una verdadera imagen” (Deleuze, 2016, p. 34) en el medio de la fotografía? ¿Qué revelaría esto de la fatídicamente sobreexpuesta *vida mundana* inherente a la fotografía? Siguiendo a Baudrillard (1998), debería tratarse de algo brutal, transparente, pornográfico y obsceno. ¿Cómo puede la fotografía obtener un campo virtual de fuerzas, singularidades y sensaciones por encima y por debajo de los objetos encapsulados en la imagen fotosensible?¹⁷

Nota

Este artículo fue presentado inicialmente como una conferencia pública por invitación intitulada *Glitchaosophy: On the philosophy of glitch and chaos* en el Centro de Cultura, Medios y Gobernanza de la Universidad Jamia Millia Islamia, Nueva Delhi, India, en marzo de 2024. Posteriormente, fue expuesto en otra conferencia por invitación, llamada *Schizzing the glitch: moulding our uttermost inhumanity*, en la Universidad Nacional de Taiwán, en septiembre de 2024, durante el congreso Deleuze and Guattari Studies en Asia. El enfoque en François Laruelle fue enriquecido por una extensa entrevista con su antiguo estudiante, el Prof. Jordanco Sekulovski, de la Universidad de Temple, Tokio, Japón. Agradezco profundamente el sólido asesoramiento y las críticas de Charles Stivale, profesor distinguido de Lenguas, Literaturas y Culturas Francesas, Clásicas y Modernas en la Universidad Estatal de Wayne, EE. UU. Por supuesto, todos los fallos filosóficos en este artículo son enteramente de mi propia autoría y responsabilidad.

Bibliografía

- Ambrose, D. (2023, September 7). *Bacon's Corpus, Bacon, Philosophy and Psychoanalysis*. King's College London, Centre for Philosophy and Art.
- Archimbaud, M. (2010). *Francis Bacon: In Conversation with Michel Archimbaud*. Phaidon.
- Axelos, K. (1962). *Héraclite*. Éditions de Minuit.
- Bacon, F., & Sylvester, D. (1987). *The Brutality of Fact: Interviews with Francis Bacon*. Thames & Hudson.
- Bacon, F., & Sylvester, D. (1998). *Francis Bacon: The Human Body*. Univ. of California Press.
- Barroso, P. (2023). Painting Sensations. *Interações: Sociedade e as novas modernidades*, (45), 116-129. <https://doi.org/10.31211/interacoes.n45.2023.a5>
- Baudrillard, J. (1988). The Ecstasy of Communication (B. Schütze & C. Schütze, Trans.). En S. Lotringer (Ed.), *The Ecstasy of Communication*. Semiotext(e). (Trabajo original publicado en 1987)
- Berlinsky, D. (2000). *The Advent of the Algorithm: The Ideas that Rule the World*. Harcourt.
- Bok, C. (2002). *Pataphysics: The Poetics of an Imaginary Science*. Northwestern University Press.
- Bradley, J. P. N. (2024). On Exasperation with the Third Pharmakon. 帝京大学外国語外国文化, (15), 159-176. <http://hdl.handle.net/10682/5895>
- Deleuze, G. (1999). "Cold and Heat" (D. Roberts, Trans.). En, *Revisions 2, Photogenic Painting: Gerard Fromanger, writings by Gilles Deleuze and Michel Foucault* (S. Wilson, ed.). London: Black Dog Publishing.
- Deleuze, G. (1984). *Francis Bacon: lógica de la sensación* (E. Hernández, trad.). Arena Libros.
- Deleuze, G. (1989). *Lógica del sentido* (M. Morey, trad.). Paidós.
- Deleuze, G. (2005). *Dos regímenes de locos: textos y entrevistas (1975-1977)* (J. L. Pardo, trad.). Pre-Textos.
- Deleuze, G. (2008). *Pintura, el concepto de diagrama* (Equipo editorial Cactus, trad.). Cactus.
- Deleuze, G. (2016). *Cine 2: la imagen-tiempo* (Equipo editorial Cactus, trad.). Paidós.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2002). *Mil Mesetas* (J. Vázquez Pérez; U. Larraceleta, trads.). Pre-Textos.
- Deleuze, G., & Lapoujade, D. (2023). *Sur la peinture: Cours mars-juin 1981*. Les Éditions de Minuit.
- Ferrari, F., & Nancy, J.-L. (2002). *Nus Sommes: la peau des images*. Yves Gevaert Éditions.
- Galvanauskienė, L. (2017). Two Notions of Vulnerable and Intensely Affected Body: Gilles Deleuze and Alphonso Lingis. *Žmogus ir žodis / Man and the Word: Philosophy*, 19(4), 44–6. <https://doi.org/10.15823/zz.2017.16>
- Grosz, E. (2012). *Bacon, Deleuze and Imperceptible Forces* [Conferencia]. Power Institute & Art Gallery of NSW exhibition *Francis Bacon: Five Decades*, Sidney, Australia.
- Guattari, F. (2015). *Caosmosis*. Manantial.
- Günther, K. (2022). *Francis Bacon–In the Mirror of Photography: Collecting, Preparatory Practice and Painting*. Walter de Gruyter GmbH & Co KG.

- Knoespel, K. J. (2001). Diagrams as Piloting Devices in the Philosophy of Gilles Deleuze. *Théorie–Littérature–Enseignement: Deleuze-chantier*, (19), 145-165.
- Laruelle, F. (2011). *The Concept of Non-Photography* (R. Mackay, Trad.). MIT Press. (Trabajo original publicado en 2010).
- Laruelle, F. (2015). *Photo-fiction, a Non-standard Aesthetics* (D. S. Burk, Trad.). University of Minnesota Press. (Trabajo original publicado en 2012).
- Lingis, A. (2014). Concepts and Colors. En A. Calcagno, J. Vernon, & S. G. Lofts (Eds.), *Intensities and Lines of Flight: Deleuze/Guattari and the Arts* (pp. 83–95). Rowman & Littlefield International.
- Marenko, B. (2015). When Making Becomes Divination: Uncertainty and Contingency in Computational *Glitch-Events*. *Design Studies*, 41, 110-125. <https://doi.org/10.1016/j.destud.2015.08.004>
- Menkman, R. (2011). *The Glitch Moment(um)*. Institute of Network Cultures.
- Mondolfo, R. (1971). *Heráclito: textos y problemas de su interpretación*. Siglo XXI.
- Nancy, J.-L., & Ferrari, F. (2014). *Being Nude: The Skin of Images* (A. O'Byrne & C. Anglemire, Trans.). Fordham University Press. (Trabajo original publicado en 2014).
- O'Sullivan, S. (2008, 29 November). *Folie à Deux: Bacon and Deleuze* [Conference presentation]. Tate Britain Conference, Tate Britain, London, UK.
- Parisi, L. (2014a). Automated Architecture. En R. Mackay, & A. Avanesian (Eds.), *Accelerate* (pp. 349-365). Urbanomic.
- Parisi, L. (2014b). Digital Automation and Affect. En M. L. Angerer, B. Bosel, & M. Ott (Eds.), *Timing of Affect: Epistemologies, Aesthetics, Politics* (pp. 167-185). Diaphanes.
- Rouvroy, A., & Berns, T. (2013). Algorithmic Governmentality and Prospects of Emancipation. *Réseaux*, 177(1), 163-196. <https://doi.org/10.3917/res.177.0163>
- Stiegler, B. (2018). *Éviter l'Apocalypse: Entretien entre Bernard Stiegler et Aude Lancelin*. Le Media.
- Stiegler, B. (2019). *The Age of Disruption: Technology and Madness in Computational Capitalism* (D. Ross, Trad.). Polity Press. (Trabajo original publicado en 2011).
- Stigler, B. (2016). *Dans la disruption: comment ne pas devenir fou?*. Les Liens Qui Libèrent.
- Sylvester, D. (2000). *Interviews with Francis Bacon*. Thames & Hudson.
- Sylvester, D., & Bacon, F. (1987). *The Brutality of Fact: Interviews with Francis Bacon*. Thames and Hudson.
- Virilio, P. (2007). *The Original Accident* (J. Rose, Trad.). Polity Press. (Trabajo original publicado en 2005).
- Virilio, P., & Lotringer, S. (2005). *The Accident of Art*. Semiotext(e).
- Ware, B. (2019). *Francis Bacon: Painting, Philosophy, Psychoanalysis*. Thames and Hudson.

NOTAS

- ¹ El artículo original puede encontrarse publicado en el repositorio digital de la Universidad Teikyo. Puede acceder al mismo aquí: <https://teikyo-u.repo.nii.ac.jp/records/2068061>

- 2 Ver <https://www.tokyoweekender.com/tw-community/tw-creatives/tw-creatives-tokyo-city-slice-simon-kalajdjevsk-digital-glitch-art/>
- 3 El *glitch* es un fenómeno que surge en Estados Unidos durante la década de 1960 que refiere al inusitado surgimiento de corriente que puede causar imprevistas disrupciones o errores en sistemas. La palabra *glitch* tiene sus raíces en el Yiddish, cuyos primeros usos se dieron en la industria radial. De allí, el concepto fue ganando terreno en la ingeniería eléctrica, eventualmente hallando su lugar en la NASA y allende. En Yiddish, *glitch* proviene de *glitsht*, que significa “un lugar resbaladizo”, y *glitshtn*, que significa deslizarse o patinar. Este vínculo lingüístico añade una capa de significado al concepto de los *glitch*, que por lo general se sienten como ocurrencias resbaladizas o inesperadas en esferas por el contrario controladas y predecibles.
- 4 ¿Cómo es el proceso? Tomamos una fotografía y le aplicamos un efecto de *glitch* por medio de un algoritmo que introduce los *glitch*, que a su vez revelan errores y anomalías en la imagen. Este *glitch* puede asimismo sufrir el mismo efecto, por lo que se trata de un proceso que puede repetirse indefinidamente. Como resultado, el sonido emerge de este continuo proceso de *glitching*. Inicialmente prístinas fotografías digitales sufren esta transformación, transformándose en copias *glitchadas*. Con cada repetición, la imagen original deviene más distorsionada, y el sonido ofusca cada vez más la señal original. Consecuentemente, la autenticidad de la imagen original disminuye, mientras que el sonido deviene más pronunciado. Así, se acaba con mayor sonido y menor señal, y el proceso algorítmico sobrepasa la auténtica decisión de tomar la fotografía.
- 5 Bradley más de una vez aprovecha la palabra *glitch* para referirse no solo al proceso algorítmico por el cual forzar la chance en la fotografía, sino también al margen de error que yace en cualquier producción artística. Es por ello que se ha optado por utilizar yerro para conservar esta idea. [N. T.]
- 6 Más allá del uso figurativo moderno para describir una expresión estereotipada, un estilo característico, o una frase común y corriente —que entendemos como trillada o sobreutilizada— el término *cliché* tiene su origen en el pasado participio del verbo francés *cliquer*, una variación de *cliquer*, que significa “hacer click, cliquear”. Originalmente, la palabra *cliché* era utilizada por los grabadores de troqueles para describir el proceso de golpear plomo derretido para crear una prueba o molde. En francés, *cliché* se refiere específicamente a un bloque estereotipo, un molde o una “impresión” comúnmente asociada con un estereotipo metálico de un grabado en madera utilizado en la impresión. Su uso en inglés se remonta al siglo XIX, cuando describía un proceso de copia. Además, *cliché* puede referirse a los moldes estereotipados derivados de xilografías y también puede extenderse a los negativos fotográficos. En fotografía, *cliché* se ha utilizado para describir un negativo fotográfico. Por ejemplo, *cliché verre* —también conocido como la técnica de impresión sobre vidrio— es un tipo de grabado semifotográfico. Esta técnica consiste en crear una imagen sobre una superficie transparente, como vidrio, papel delgado o película, y luego colocarla sobre papel fotosensible en un cuarto oscuro fotográfico antes de exponerla a la luz.
- 7 Bradley utiliza la frase “piloting device”. Dado el marco deleuzo-guattariano del artículo, se ha optado por utilizar la traducción al español del concepto *tenseur* que utilizan los autores en *Mil Mesetas*, al que aquí se alude. [N. T.]
- 8 Para Knoespel (2001, p. 147), el diagrama “encarna una práctica de figuración, desfiguración, refiguración y prefiguración”, según Deleuze. Realiza “un papel de tensor” (Deleuze y Guattari, 2002, p. 102)
- 9 Esta reflexión en torno el arte *glitch* le sigue por unos meses a la publicación de los cursos de Deleuze sobre Francis Bacon, *Sur la Peinture* (Lapoujade, 2023), que dio en la década de los '80.
- 10 Bradley se refiere con esta denominación a los cursos de Deleuze sobre pintura que se han traducido al español por “Pintura: el concepto de diagrama” (2008). El nombre que utiliza Bradley es el mismo

que ha empleado David Lapoujade al editar los cursos al francés en 2023. La reciente traducción al inglés, a cargo de Charles Stivale, conserva ese nombre.

- 11 [Fig. 3] En su ensayo “Desfiguración”, Jean Luc-Nancy (1940-2021), junto a Federico Ferrari (2002), debate en torno a la obra de Bacon *Study for a Nude* (1951). Nancy correctamente señala que la deuda para con la fotografía de Muybridge es clara en uno de los primeros desnudos de Bacon. Nancy y Ferrari debaten en torno a la manera en que la figura es en movimiento, y, de algún modo, deviene desligada de sí. De alguna manera hay un rastro dejado en esta desnuda figura en un espacio que es atravesado. Hay una pizca de presencia humana en esta figura, pero su completitud no está allí; hay tan solo una huella de la figura que se mueve en el espacio pictórico. No es una secuencia lineal, pero la figura está en movimiento. El gesto detrás de lo figurativo es la figura. Hay allí un resquebrajamiento de la figura humana. Pero esto revela la cuestión del tiempo. En cuanto que el cuerpo se mueve, es vulnerable, desnudo, tan solo un cuerpo, no un cuerpo humano per se, pero una zona de indiscernibilidad entre lo humano y lo animal. Hay una desfiguración de la figuración que hace a la figura devenir, y que hace al movimiento de la figura aparecer. La verdadera figura emerge entonces a través de su costado figural. En la desnudez del cuerpo, como señala Nancy, lo real es realizado. Pintar hace que lo real se realice. Al pintar, lo real se realiza a sí deviniendo una figura expuesta al tiempo. En esta exposición al tiempo, la figura deviene real. Atada a la temporalidad, ella también se encuentra en un proceso de desfiguración. Lo que queda es tan solo una forma de vida. Podríamos incluso decir: una vida desnuda [*bare*]. Pero se trata de una figura en continua desfiguración de sí. Hay allí “una excedencia continua del cuerpo en relación consigo mismo, que es la del cuerpo en sí” (Nancy y Ferrari, 2002, p. 35).
- 12 Mi enfoque no está en la fenomenología de la experiencia solitaria en sí, y por lo tanto difiere de la consideración que hace Alphonso Lingis de la experiencia real, del cuerpo vivido y del mundo de la vida de Francis Bacon, el hombre y pintor. Lingis (2014) cuestiona la interpretación de Bacon por parte de Deleuze, a la que considera excesivamente formal y metafísica, ya que enfatiza la experiencia virtual y la vida impersonal. Lingis sugiere que la interpretación de Deleuze es “más domesticada” de lo que podríamos esperar, y que, por ello, deberíamos más bien considerar la pintura de Bacon en términos de la vida real de Bacon y de nuestra experiencia colectiva efectiva: “[A decir verdad,] el lector encuentra el relato de Deleuze sobre las pinturas de Bacon más domesticado que las propias pinturas de Bacon cuando se enfrenta a ellas” (2014, p. 89). Lingis se ocupa de cómo las pinturas de Bacon hablan al cuerpo vivido, de cómo experimentamos esas pinturas fenomenológicamente y de la cuestión de la sensación, de cómo esta se dirige al espectador y lo afecta. El efecto de la figuración es mucho más fuerte de lo que sugiere Deleuze, plantea Lingis, ya que las acciones del cuerpo, los estados de éxtasis, violencia, angustia y contorsión otorgan sentido a la pintura y a lo que en ella se contiene. Y es por eso que Bacon sigue siendo un pintor figurativo. Lingis, en consecuencia, critica a Deleuze por subestimar la interpretación fenomenológica del poder y la violencia de la sensación: “Deleuze no muestra cómo ciertos trazos y combinaciones de color impactan violentamente en nuestro sistema nervioso y cómo producen las sensaciones más intensas” (2014, p. 88). Lingis cuestiona la afirmación de Deleuze de que “ningún arte es figurativo” (Deleuze, 1984, p. 35) y sostiene que Bacon fue efectivamente un pintor figurativo, ya que las figuras de cuerpos humanos “eran esenciales para producir el máximo efecto” (Lingis, 2014, p. 89). Lingis está empeñado en explorar la carne, la carne sangrante, la corporeidad del mundo de la vida, y por ello critica la interpretación metafísica de Deleuze: “Los conceptos deleuzianos de espacio háptico, un espacio que el ojo toca, y el concepto de ritmo son ‘conceptos metafísicos para el entorno en el que vivimos y en el que los artistas crean’” (Lingis, 2014, p. 91). Lingis sugiere que deberíamos interpretar las pinturas

dentro de su contexto histórico, y por ello resulta interesante que considere la cuestión del uso que hace Bacon de la fotografía. Lingis plantea que Deleuze no toma en cuenta el carácter sexual de la pintura: “El análisis formal de Deleuze no da cuenta de lo que sucede en la pintura *Two Figures*, en la cual Bacon ha tomado una fotografía de Muybridge de dos hombres luchando y la ha transformado en hombres que tanto luchan como tienen sexo —esto en Inglaterra en una época en la que la homosexualidad era un delito. ¿No es acaso el reconocimiento de lo que ellos están haciendo —la sexualidad como combate y violencia— y el hecho de que se trate de un acto criminal lo que otorga a la pintura su violento impacto sobre nuestra sensibilidad nerviosa?” (2014, p. 90) [ver Galvanauskienė, 2017]

- 13 El arte de Fromanger es una lucha contra el cliché, dice Deleuze. Él batalla contra el cliché, siguiendo el “grito de batalla” del pintor. La fotografía está desprovista de pretensión artística, en cuanto que Fromanger neutraliza tanto la foto como el cliché. Él destruye el cliché en el lienzo. Más aún, la fotografía es anulada para dar lugar al ‘rango ascendente de luz y colores’. Deleuze invoca el diagrama y su capacidad de instaurar el caos-catástrofe como un medio para borrar el cliché, asegurándose así que la pintura emerja. Para Deleuze, Fromanger escapa a la usual acusación contra los fotógrafos, que ellos “jamás terminan de estropear el cliché”. La fotografía solamente puede trascender sus límites deviniendo pintura. Por definición, la fotografía no puede ser una obra de arte. Pensar de otro modo es un error ontológico. La fotografía es meramente un medio para ver la figurativa, narrativa y representacional imagen del pensamiento.
Ver Deleuze, G. (1999). “Cold and Heat”. En, *Photogenic Painting, Gérard Fromanger* (D. Roberts, Trans.). London: Black Dog Publishing. Fromanger, G. (2002, April 20). *Gilles Deleuze: Vitesse infinie, 1925-1995 (Gilles Deleuze Avez-vous des questions à poser)* [Audio broadcast]. Radio libre, France Culture. O’Sullivan, S., & Zepke, S. (Eds.). (2010). *Deleuze and contemporary art*. Edinburgh University Press.
- 14 Bacon se nutrió de las grandes trayectorias del arte del siglo XX, como hicieron muchos artistas, a saber, la interacción y el conflicto, respectivamente, entre la pintura figurativa, la fotografía, la materialidad y la abstracción. La fuente fotográfica debe entenderse aquí como un punto de partida omnipresente que, sin embargo, solo aparece de manera indirecta en el lienzo. Proporciona puntos de partida formales, núcleos y cruces para la creatividad del artista, pero no ofrece la clave de la verdad última de una pintura ni de su significado real, y no debe interpretarse erróneamente en ese sentido. Ya desde finales de la década de 1940 se sabía que Bacon recurría a material de origen fotógrafo, pero la cantidad de nuevos vínculos directos entre imagen e imagen que la investigación reciente ha sacado a la luz resultó, no obstante, sorprendente: “el hecho de que tan grande, y en el transcurso de la carrera de Bacon, consiste número de trabajos es inspirada por fuentes fotográficas indica que lo mismo puede aplicarse a la totalidad de su” (Günther, 2022, p. 46).
- 15 Dice Deleuze sobre esto: “Hacer el tiempo sensible en sí mismo, tarea común al pintor, al músico, a veces al escritor” (Deleuze, 1984, p. 39).
- 16 Ambos textos fueron originalmente publicados en edición bilingüe [Francés/Inglés], que es la citada aquí. Actualmente no se encuentran traducidos al español. [N. T.]
- 17 Me parece que podemos considerar este sentido de lo indiscernible de otro modo. Podemos contemplarlo en términos del movimiento impersonal del afecto. Así, de cierta manera, la zona de lo indiscernible se conectaría con el afuera y con lo virtual, sugiriendo una especie de línea de fuga, quizá incluso algo semejante a la excepción, un clínamen en el sentido de Christian Bök (2002). Por lo tanto, podemos comprender esto de un modo deleuziano y guattariano. Podemos entender la generación de afectos en la pintura y en la fotografía, los afectos del movimiento en medio de la quietud. En cierto modo,

incluso podríamos pensar este cambio ínfimo e indiscernible como un afecto impersonal. De hecho, podemos incluso llamarlo hecceidad —la “estidad” del viento que sopla sobre el rostro—. Como hemos visto, podemos comprender este movimiento indiscernible en términos de una filosofía del movimiento. En efecto, la obra de Deleuze es un esfuerzo minucioso por construir toda una filosofía del movimiento. Pero, al mismo tiempo, también podemos entenderlo desde la perspectiva singular de Guattari, como un movimiento que es el movimiento del inconsciente. El grafo se convierte entonces en un instrumento cartógrafo, trazando el movimiento de los afectos impersonales a través del lienzo. El grafo es una cartografía del movimiento, pero aunque de algún modo sea anterior al movimiento mismo, es anticipatorio en la medida en que traza el caos sobre el lienzo —una especie de cinestética—. Desde la perspectiva de Guattari, podemos llamar a esto una ruptura asignificante, generadora de la proliferación de afectos. Así, la ruptura es una práctica de ética-estética. Surge entonces la pregunta: ¿es esta ruptura posible únicamente en la pintura, o puede la fotografía encarnar efectivamente esta estética de la ruptura? ¿Y con la ruptura, existe la posibilidad de una singularización existencial? O, como dice Guattari en *Caósmosis*: “Una singularidad, una ruptura de sentidos, un corte, una fragmentación, el desprendimiento de un contenido semiótico [...] pueden originar núcleos mutantes de subjetivación” (2015, p. 32). En efecto, el cliché puede repensarse dentro del marco de las redundancias dominantes. El grafo o diagrama traza esta posibilidad de escapar al cliché y a las redundancias. Podemos decir que lo que escapa al cliché es “una ruptura molecular, una imperceptible bifurcación, susceptible de alterar la trama de las redundancias dominantes” (Guattari, 2015, p. 33). La ruptura de sentido es un cortocircuito de la significación, escapar al cliché y tocar el movimiento impersonal a través de la figura del lienzo.

AmeliCA

Disponible en:

<https://portal.amelica.org/amelica/amelica/journal/828/8285519003/8285519003.pdf>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en portal.amelica.org

AmeliCA

Ciencia Abierta para el Bien Común

Joff P. N. Bradley, Felipe A. Matti

Del tríptico al tríptglitch: pintura, fotografía, filosofía,
esquizoanálisis en Francis Bacon, Gilles Deleuze, François
Laruelle¹

From triptych to triptglitch: painting, photography, philosophy,
schizoanalysis in Francis Bacon, Gilles Deleuze, François
Laruelle

Tabano

núm. 27, 3, 2026

Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los
Buenos Aires, Argentina
revista_tabano@uca.edu.ar

ISSN-E: 2591-572X