

ACTAS

III Jornadas de Investigación en Humanidades



Bahía Blanca
1 al 3 de octubre de 2009

La violencia en la obra de arte como manifestación de fuerzas

Gisela Fabbian
UNS - UNSAM
giselafabbian@yahoo.com.ar

Un punto de partida

La obra de León Ferrari es mayormente conocida por su tinte agresivo, su modo explícitamente instigador y provocativo, y su carácter controversial. Sin embargo, más allá de la violencia presente en sus obras más escatológicas, crudas y polémicas, quiero enfocar la atención en aquellas otras que, aunque apacibles a la percepción, presentan una fuerza que las recorre, que las hace vibrar y que hace visible una violencia que, aunque aletargada en la representación, sacude con más fuerza aún la sensación.

Es habitual que la violencia se presente en la obra de arte a modo de tema, a través de la representación, y que esto ocurra como respuesta a (o expresión de) un contexto político y social determinado. Pero cómo entender teóricamente y poder analizar el horror, o la violencia no en tanto expuestos visiblemente, si no en tanto se hacen presentes y actúan en la obra de arte de un modo peculiar, transversal, surgiendo de entre las formas, los materiales y la disposición de los mismos.

En los textos que Gilles Deleuze dedica al análisis en torno a la obra de arte, es posible vislumbrar algunas ideas e hipótesis teóricas que permiten pensar de otro modo el interrogante que se abre sobre las formas en que la violencia se hace presente en la obra de arte. Si bien Deleuze no nos legó una "teoría estética" de tinte sistemático o integral, como lo han hecho otros pensadores, su trabajo filosófico siempre desarrolla líneas de investigación que comprometen una reflexión estética muy precisa en función de su interés por *crear conceptos*. Es lo que se percibe en sus trabajos sobre la literatura de Kafka, Proust, Sade o la narrativa angloamericana (de Kerouac, Ginsberg, Lawrence, Miller o Fitzgerald), el cine de Godard o la música contemporánea (de Debussy y Satie a Phil Glass y Cage al rock de Bob Dylan y Patti Smith y a la electrónica de Stockhausen). Pero es también lo que se evidencia en sus trabajos sobre la pintura de Francis Bacon, desarrollados a partir de las clases dictadas en la universidad de Vincennes en 1981¹. En cierto continuadas y resueltas en *Francis Bacon. Lógica de la sensación* (Deleuze: 2005)². Este último trabajo, sobre el que me detendré puntualmente, permite pensar los rasgos iniciales de una teoría deleuziana de la violencia en la obra de arte pictórica.

¹ Curso dictado en la universidad de Vincennes en 1981 entre el 31 de marzo y el 2 de junio de 1981. Publicadas recientemente en español bajo el nombre de *Pintura, el concepto de diagrama*, Buenos Aires, Cactus, 2007. En estas clases Deleuze realiza un análisis de la obra de varios pintores entre ellos Turner, Klee, Van Gogh y Cézanne, sólo por mencionar algunos

² En este libro Deleuze se aboca al análisis casi exclusivamente de la obra de Francis Bacon y toma como punto de partida de este análisis no sólo las obras de Bacon sino también las declaraciones y afirmaciones que el pintor desarrolla en la entrevista que le hiciera David Sylvester y que saliera en 1966 publicada bajo diferentes nombres.

La catástrofe-germen: el diagrama

El primer concepto que Deleuze pone en juego en los textos sobre pintura es el de “catástrofe”. Comienza sus clases planteando una distinción fundamental entre la “catástrofe local” (entendida como aquella que es objeto de representación) y una “catástrofe más profunda” (que afecta al acto de pintar en sí mismo, que está presente en él, que le es esencial, y que -se podría agregar- es en cierto punto fundamental al acontecimiento artístico).

En tanto soporte, la tela está para Deleuze abarrotada de cosas que han sucedido, de narraciones, de ilustraciones, de datos que están ahí antes de la pintura, antes del momento de pintar. No está vacía, está llena de vestigios, de fantasmas, de “*clichés*”. La catástrofe arrasa, se deshace de todo aquello que precede el acto de pintar o de aquello que antecede el hecho artístico, de aquellos *clichés* que están virtualmente sobre la tela, que están enredados entre los materiales. Estos *clichés* remiten siempre, según afirma Deleuze siguiendo al propio Bacon, a la figuración, es decir: la ilustración y la narración.

La pintura, *se puede agregar el arte*, no tiene ni modelo que representar, ni historia que contar... Lo figurativo (la representación) implica, en efecto, la relación de una imagen con un objeto que se supone que ilustra; pero implica también la relación de una imagen con otras imágenes dentro de un conjunto compuesto que otorga precisamente a cada una su objeto. La narración es correlato de la ilustración. Entre dos figuras, para animar el conjunto ilustrado, siempre se desliza, o tiende a deslizarse, una historia (Deleuze, 2005: 14)³

De no pasar por la catástrofe la obra queda condenada al cliché, a los datos figurativos. Su función es precisamente la de suprimir la narración y la figuración; y, sin embargo, permanecer en la catástrofe, que ésta lo tome todo, es también llevar la obra a la ruina.

Dos son los modos postulados por Deleuze de escapar a lo figurativo: o bien yendo hacia la forma pura, por la “abstracción”, o bien yendo hacia la Figura, es decir por la vía de la “sensación”. Cabe señalar que la figura, entendida en términos deleuzianos, se diferencia claramente de la figuración, de la ilustración. La figura no narra ninguna historia. Es, al contrario, “la forma sensible relacionada con la sensación; actúa inmediatamente sobre el sistema nervioso, que es carne. Mientras que la Forma abstracta se dirige al cerebro, actúa por mediación del cerebro, más cercano al hueso” (Deleuze, 2005: 41). Así pues Forma y Figura se diferencian de la figuración en tanto ésta es la forma referida a un objeto que se busca representar.

Para alcanzar su objetivo sin tomarlo todo, la catástrofe debe actuar como germen. De su lucha contra los fantasmas y los *clichés* ha de surgir la figura. Esta zona de limpieza que arrasa con todo los *clichés*, pero que a la vez da lugar al surgimiento de algo (la figura), es lo que, siguiendo a Bacon, Deleuze denomina “diagrama”. De él, de esta catástrofe-germen, ha de surgir el “hecho pictórico”. El diagrama es pues “el conjunto operatorio de trazos y de manchas, de líneas y de zonas”; “es de hecho un caos, una catástrofe, pero también un germen de orden y de ritmo. Es un caos violento en relación con los datos figurativos, pero es un germen de ritmo en relación con un

³ Las cursivas me pertenecen.

nuevo orden de la pintura” (Deleuze, 2005:104). Es, en efecto, a partir del diagrama que los artistas se diferencian entre sí. Es decir, *en y por* su modo de entrar y salir del caos.

En resumen, la teoría deleuziana considera tres momentos fundamentales que se encuentran sintetizados en el cuadro: primero, un momento pre-pictórico dominado por los *clichés* y los datos figurativos; en segundo lugar, un momento diagramático, el del caos-germen, del cual sale algo; y, finalmente, un tercer momento, el del hecho pictórico propiamente dicho.

Captar las fuerzas

El *hecho pictórico* tal y como lo piensa Deleuze acontece cuando una forma o una figura es puesta en relación con una *fuerza*. Pero, ¿cómo actúan estas fuerzas? La fuerza, sin forma ella, se ejerce sobre una forma, no para transformarla sino para deformarla. La catástrofe es el lugar en que las fuerzas actúan.

Sin embargo, estas fuerzas no son visibles. Más aún: el *hecho pictórico* consiste precisamente en pintar las fuerzas, en hacer que las fuerzas se vuelvan visibles. Lo visible sólo se reproduce para poder alcanzar, para poder captar lo invisible, es decir: las fuerzas. De lo que se trata en última instancia, en el hecho pictórico es de captar, de hacer visibles las fuerzas no-visibles. Esto porque en arte, “no se trata de reproducir o inventar formas, sino de captar fuerzas” (Deleuze, 2005: 63). De ahí que, en la perspectiva deleuziana, la tarea fundamental de la pintura radique en intentar hacer visibles fuerzas que no lo son previamente al hecho pictórico mismo.

He aquí uno de los principales puntos en este recorrido: la visibilidad, la presencia, de fuerzas invisibles. ¿Cómo se hacen visibles estas fuerzas? Deleuze afirmará en sus clases que es “la deformación de la forma lo que debe volver visible a la fuerza que no tiene forma” (Deleuze, 2007:69) y que en esta forma deformada por las fuerzas no visibles que se ejercen sobre ella consiste el hecho pictórico. En este sentido, en *Lógica de la sensación*, Deleuze dejará en claro que las Figuras de Bacon son la respuesta más efectiva a la pregunta de cómo volver visibles fuerzas invisibles. Y lo hace partiendo lúcidamente de la idea de que toda deformación es deformación de un cuerpo.

La fuerza es pues un elemento muy importante dentro de esta concepción del arte que parte de la deformación. “Si no hay fuerza en un cuadro, no hay cuadro”, dirá Deleuze. Y es claro que, si no hay fuerza, no hay forma deformada; y, a su vez, sin esta forma deformada no hay hecho pictórico alguno.

En consecuencia, “el rol del diagrama va a ser el de establecer un lugar de las fuerzas tal que la forma saldrá de allí como hecho pictórico, es decir como forma deformada, en relación con una fuerza.” (Deleuze, 2007: 70), No obstante, Deleuze aclarará son muchas las fuerzas invisibles que, como las de la deformación, pueden ejercerse sobre la Figura.

Pintar la sensación

La *fuerza* está en estrecha relación con otro concepto fundamental en la filosofía deleuziana. Este concepto, que Deleuze toma de Cézanne, es el de *sensación*. La *fuerza* misma es la condición de la *sensación*. “La sensación —explica el filósofo— está

en el cuerpo, y no en los aires. Lo pintado es la sensación. Lo que está pintado en el cuadro es el cuerpo, no en tanto se representa como objeto, sino en cuanto es vivido como experimentando tal sensación.” (Deleuze, 2005: 42). En consecuencia, para que haya *sensación* es necesario que *la fuerza se ejerza sobre un cuerpo*.

En la obra de Francis Bacon, en la mayoría de los casos, las deformaciones de los cuerpos que evidencian la acción de las fuerzas no son coaccionadas. No señalan una tortura. Acaso porque no se trata de fuerzas insoportables, sino de fuerzas simples: son posturas naturales de un cuerpo que se agrupa de acuerdo a esa fuerza que se ejerce sobre él.

Siguiendo las afirmaciones de Bacon, Deleuze señala que incluso en una misma imagen se registran diferentes “órdenes de sensaciones” o “niveles sensitivos”. Esto no quiere decir, por supuesto, que a cada nivel le corresponde una sensación; sino que una misma sensación tiene diferentes órdenes, en tanto “pertenece a la sensación desarrollar una diferencia constitutiva de nivel, una pluralidad de dominios constituyentes” (Deleuze, 2005: 44).

Pero si bien la figura, el camino de la sensación, se opone a la figuración, aún así hay algo de figurado en la obra (como es el caso de los Papas en Bacon). Se trata, en este punto, de una *figuración segunda*, que sienta sus bases sobre la aniquilación de *totalfiguración primaria* (que tiende a una sensación violenta, directa). En la figuración primaria, el objeto representado no puede ser causante de los niveles de sensación, sino que, al contrario, tiende a “lo sensacional”. De haber entonces una figuración ha de ser una figuración práctica (segunda) utilizada justamente para romper con lo figurativo.

Deleuze ve en Bacon un claro intento por romper con la sensación violenta instalada por la figuración primaria. En esa voluntad por eliminar lo sensacional, se comprende en toda su dimensión la sencilla y a la vez compleja frase baconiana: “he querido pintar el grito antes que el horror” (Deleuze, 2005: 70).

Es verdad que hay obras de Bacon en las que el grito y el horror están juntos, telas en las que el horror está efectivamente pintado. No obstante ello, Deleuze lee en esto algo así como una necesidad de pasar por ahí para extraer algo más allá del horror.

Pintar el horror es fácil. Quizá nada sea más fácil que eso: pintar lo figurativo, lo narrativo. La virtud de Bacon radica precisamente en haber pintado una importante cantidad gritos en la serie de sus “Papas”. El horror no está representado en esas obras. Sin embargo, el horror está presente: “neutralizado, el horror se multiplica porque se deduce del grito, y no al revés” (Deleuze, 2007: 45). Bacon pinta esas bocas del grito. El espectáculo horrible ante el cual se grita ya no está. Previamente ha pasado la catástrofe, el diagrama. En los gritos de esas bocas Bacon hace visibles las potencias, las fuerzas de lo invisible que motivan el grito; y, sin embargo, esas mismas fuerzas que hacen al grito no se confunden nunca totalmente con el espectáculo de “lo sensacional”, con el horror visible ante el cual se grita.

La violencia por consiguiente adquiere en este contexto dos sentidos muy precisos: por un lado, está la violencia representada, lo sensacional, los *clichés*, lo que Deleuze denomina “violencia del espectáculo”; por otro, está la “violencia de la sensación”, la que acciona directamente sobre el sistema nervioso. El grito “ante”, deviene un grito “contra”.

Escoger la violencia de la sensación, antes que la de lo sensacional, es según Deleuze un “acto de fe vital” en la obra de Bacon. Las fuerzas invisibles están ahí y en la forma del peor espectáculo, pero

“cuando el cuerpo visible se enfrenta cual luchador a las fuerzas de lo invisible, no les da otra visibilidad que la suya. Y en aquella visibilidad es donde el cuerpo lucha activamente, afirma una posibilidad de triunfar, que no tenía en cuanto que ellas permanecían invisibles en el seno de un espectáculo que nos quitaba nuestras fuerzas y nos desviaba.” (Deleuze, 2005: 68)

De regreso al León

Si bien la red conceptual deleuzeana que se acaba de describir está íntimamente ligada a su lectura de la obra de arte pictórica, se podría intentar deslizar algunos de sus puntos fundamentales a otros regímenes de producción artística, tal es el caso de la obra de León Ferrari (obra difícil de enmarcar dentro de una sola actividad artística). Como se ha dicho, no es fácil abandonar el horror, deshacerse de esa figuración primaria. Bacon, “trae consigo toda la violencia de Irlanda, y la violencia del nazismo, de la guerra” (Deleuze, 2005: 45), y en algunos de sus cuadros se hace explícitamente manifiesto ese horror. Pero en otras consigue atravesar el horror. León Ferrari lleva también consigo la violencia de las guerras, los abusos norteamericana, las heridas de la dictadura, la violación de los derechos humanos, y ese horror toma por entero algunas de sus obras más importantes.⁴ La figuración y la narración se vuelven inevitables en muchas de ellas: es necesario denunciar, manifestar, hacer explícito el acontecer de esas aberraciones.

Sin embargo, más allá de la indiscutible importancia crítica que esas obras presentan, quisiera desviar aquí la atención precisamente hacia aquellas obras en que la catástrofe parece haber arrasado con los fantasmas previos, con todo aquello que estaba ahí antes del acto artístico, con aquello que llenaba la obra para dar paso en ese movimiento a un horror más fundamental, al *horror de la sensación*, no de lo sensacional.

Pensemos pues por un momento en *Huesos*⁵, en esos huesos de poliuretano y alambre colgando, descendiendo a la manera de un móvil, que violentan, hacen más nítido el horror desde la ausencia misma del horror que encarnan, desde la no presencia de lo que ha sido, de lo que se deduce de ellos: la carne muerta. En ellos la *figuración segunda* aniquila la *figuración primaria* y hace surgir *violencia de la sensación*. Pensemos también en los alambres retorcidos (*Torre de Babel*⁶), en la escritura deformada⁷, los metales enredados (*Planeta*⁸, *Gagarín*⁹) el lenguaje deconstruido¹⁰. Qué hacen visible estas obras si no precisamente las fuerzas de la deformación, del aplastamiento, de la tortura, de la punción, del desgarrar. Se trata de obras que hacen

⁴ Estoy pensando en sus obras más explícitamente críticas, como aquellas que realiza sobre la Iglesia y las religiones y que pueden verse agrupadas en la muestra *Infiernos e idolatrías*, o también en su crítica a la guerra como la famosa obra *La civilización occidental y cristiana* y las tres cajas que presentara junto con ésta en el Instituto Torcuato Di Tella en 1965: *Cristo murió*, *La civilización occidental y cristiana bombardea las escuelas de Long Dien*, *Cauxé*, *Linn Phung*, *Mc Cay*, *An Tanh*, *An Minh*, *An Hoa* y *Duc Iloa* y *15 votos en la OEA* (sólo por mencionar algunas).

⁵ Ferrai, L., *Huesos*, escultura colgante (165x60x70), poliuretano y alambre. 2006.

⁶ lb., *Torre de Babel*, escultura (200x80cm.), acero inoxidable, bronce y cobre, 1964.

⁷ lb., Sin título, (80x100), oleo y pastel sobre madera, 1984.

⁸ lb., *Planeta*, escultura colgante (129,5 cm de diámetro), acero inoxidable. 1979.

⁹ *Gagarin*, escultura colgante (52cm. De diámetro), acero inoxidable. 1961

¹⁰ lb., Sin título, tinta sobre papel (48x31), 1964.

visible la singularidad de las fuerzas que no han dejado de ser las fuerzas de la crítica, pero que, al mismo tiempo, son fuerzas que no se ejercen sobre un cuerpo pero que hacen presente, en esos vacíos entre los metales, impetuosamente su ausencia.

A diferencia de la de Bacon, la obra de Ferrari escapa a la figuración y a la narración para dirigirse hacia la forma pura, abstracta que actúa sobre el cerebro. Se aferra al concepto, afecta los circuitos cerebrales sin que por ello la elección y disposición de los materiales deje de instigar, embestir, agujonear las fibras de la sensación. En estas obras de Ferrari se funden los conceptos deleuzianos. Se trata de obras que se dirigen al cerebro y a la sensación, que tocan en un solo movimiento la carne y el hueso.

Bibliografía

- Deleuze, Gilles, (2005), *Lógica de la sensación*, Madrid, Arena Libros.
Deleuze, Gilles, (2007), *Pintura, el concepto de diagrama*, Buenos Aires, Cactus.