

cada pintor resume la historia de la pintura a su manera*

gilles deleuze

Traducción de
MARIA LUISA JARAMILLO

Gloria a los egipcios. "Nunca he podido separarme de las grandes imágenes europeas del pasado, y por europeas considero también a Egipto, aun cuando los geógrafos me contradigan" ⁽¹⁾. ¿Se puede tomar el ordenamiento egipcio como punto de partida de la pintura occidental? Más que un ordenamiento pictórico, es una concepción del bajo relieve. Riegl la definió así: 1) El bajo relieve opera la conexión más rigurosa entre el ojo y la mano porque tiene como elemento la **superficie plana**; ésta permite que el ojo proceda como el tacto y además le confiere y ordena una función táctil, o más bien **háptica**; ella asegura pues, en "la voluntad de arte" egipcia, la reunión de los dos sentidos, el tacto y la vista, como el suelo y el horizonte. 2) Es una visión frontal y cercana la que ocupa esta función háptica, puesto que la forma y el fondo están en el **mismo plano** de la superficie, igualmente cercanos el uno del otro y de nosotros mismos. 3) Lo que separa y une a la vez la forma y el fondo, es el **contorno** como su límite común. 4) Es el contorno rectilíneo, o de curva regular, el que aísla la forma en cuanto **esencia**, unidad cerrada sustraída al accidente, al cambio, a la deformación, a la corrupción; la ausencia adquiere una presencia formal y líneal que domina el flujo de la existencia y de la representación. 5) Es pues una geometría del plano, de la línea y de la esencia, la que inspira el bajo relieve egipcio, pero que va a apoderarse igualmente del volumen, al cubrir el cubo funerario con una **pirámide**, es decir erigiendo una Figura que no nos entrega sino la superficie unitaria de triángulos isósceles con lados claramente limitados. 6) No son solamente el hombre y el mundo los que reciben así su esencia plana o líneal, sino también el animal, el vegetal, el loto y la esfinge, los

* Tomado de Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation* (2 Vol.), Editions de la Différence, París, 1981, Vol. 1, pp. 79-86.

1. Citado por John Russell, p. 99.

que se elevan a la forma geométrica perfecta y cuyo misterio es el de la esencia ⁽²⁾.

A través de los siglos, muchas cosas hacen de Bacon un Egipcio. Los colores lisos, el contorno, la forma y el fondo considerados como dos sectores igualmente cercanos en el mismo plano, la extrema proximidad de la Figura (presencia), el sistema de la nitidez. Bacon le hace a Egipto el homenaje de la esfinge y le declara su amor a la escultura egipcia: Como Rodin, piensa que la durabilidad, la esencia o la eternidad son la primera característica de la obra de arte (la misma que le hace falta a la fotografía). Cuando piensa en su propia pintura, dice algo curioso: que la escultura lo tentó mucho pero que se dio cuenta de que lo que esperaba de la escultura era justamente lo que lograba en la pintura ⁽³⁾. Entonces, ¿en qué clase de escultura pensaba? En una escultura que hubiera retomado los tres elementos pictóricos: la armazón-fondo, la Figura-forma y el contorno-límite. Precisa que la Figura, con su contorno, hubiera podido deslizarse bajo la armazón. Pero, teniendo en cuenta esta movilidad vemos que Bacon piensa en una escultura del tipo del bajo-relieve, es decir en algo intermedio entre la escultura y la pintura. Sin embargo, a pesar de la cercanía de Bacon con Egipto, ¿cómo explicar que su esfinge esté oscurecida, tratada de una forma "malerisch"? *

No es sólo Bacon, es sin duda toda la historia de la pintura occidental la que está en juego. Si tratamos de definir esta pin-

tura occidental, podemos tomar como primer punto de referencia al cristianismo. Ya que éste hizo experimentar a la forma, o más bien a la Figura, una deformación fundamental. En la medida en la que Dios se encorvaba, se crucificaba, descendía, subía al cielo... etc., la forma o la Figura ya no estaban exactamente relacionadas con la esencia, sino con su contrario en principio, e incluso con lo cambiante, con el accidente. En el cristianismo hay un germen de ateísmo tranquilo que va a nutrir a la pintura; el pintor puede fácilmente ser indiferente al tema religioso que está encargado de representar. Nada le impiden darse cuenta de que la forma, en una relación que se volvió esencial con el accidente, puede ser, no la de Dios en la cruz, sino simplemente la de una "servilleta o un tapiz que se deshacen, una vaina de cuchillo que se suelta, una hogaza de pan que se divide como por sí misma en tajadas, una copa volteada, toda clase de vasos o de frutas revueltas y platos a punto de caer" ⁽⁴⁾. Y todo esto quizás se le puede poner a Cristo o cerca de él: he aquí a Cristo asediado, e incluso reemplazado por los accidentes. La pintura moderna comienza cuando el hombre ya no se vio completamente como una esencia, sino más bien como un accidente. Siempre hay una caída; la forma expresa el accidente, no ya la esencia. Claudel tiene razón cuando ve en Rembrandt, y en la pintura holandesa, una cumbre de este movimiento, pero es por esto que ella pertenece eminentemente a la pintura occidental. Gracias a que Egipto puso la forma al

2. Confrontar Alois Riegl, *Die Spätromische Kunstindustrie*, Viena, segunda edición. Lo háptico, del verbo griego apto (tocar), no designa una relación extrínseca del ojo con el tacto si no una posibilidad de la mirada, un tipo de visión distinta de la óptica: el arte egipcio es tocado por la mirada, concebido para ser visto de cerca, y, como dice Maldiney, "en la zona espacial de lo cercano, donde la mirada que procede como el tacto experimenta en el mismo lugar la presencia de la forma y del fondo" (*Regard, Parole, Espace*, ed. L'Age d'homme, p. 195).

3. E. II, p. 34, p. 83.

* Pintoresca. (Nota de la traductora).

4. Claudel, *L'oeil écoute* (Oeuvres en prose. La Pléiade, p. 201; y p. 197: "en ninguna parte delante de un cuadro de Rembrandt se tiene la relación de lo permanente, de lo definitivo: es una realización precaria, un fenómeno, una vuelta milagrosa sobre lo caduco: la cortina un instante levantada está próxima a volver a caer..."). John Russell cita un texto de Leiris que impactó mucho a Bacon: "Para Baudelaire, ninguna belleza sería posible sin la intervención de algo accidental... Sólo será bello lo que sugiere la existencia de un orden ideal supraterrrestre, armonioso, lógico, pero que posea al mismo tiempo, como la tara de un pecado original, la gota de veneno, la brizna de incoherencia, el grano de arena que hace desviar todo el sistema..." (pp. 88-89).

servicio de la esencia, la pintura occidental pudo hacer esta conversión (el problema se planteaba en términos muy diferentes en Oriente, que no había "comenzado" por la esencia).

No tomábamos el cristianismo sino como un primer punto de referencia más allá del cual era necesario ir. El arte griego ya había liberado el cubo de su revestimiento piramidal: había **distinguido los planos**, había inventado una perspectiva, había jugado con la luz y la sombra, con lo ahuecado y el relieve. Si podemos hablar de una representación clásica, es en el sentido de la conquista de un espacio óptico, con una visión alejada que no es nunca frontal: la forma y el fondo ya no están en el mismo plano, los planos se distinguen y una perspectiva los atraviesa en profundidad, uniéndolo el segundo plano con el primero; los objetos se ocultan parcialmente, la sombra y la luz llenan y le dan ritmo al espacio, el contorno deja de ser el límite común en el mismo plano para convertirse en auto-limitación de la forma o **primacía del primer plano**. La representación clásica tiene pues por objeto el accidente, pero ella lo capta en una **organización** óptica que hace de él algo bien fundamentado (fenómeno) o una "manifestación" de la esencia. Hay leyes del accidente, y ciertamente la pintura, por ejemplo, no aplica leyes venidas de otra parte; son leyes propiamente estéticas las que la pintura descubre, y que hacen de la representación clásica una representación orgánica, organizada y plástica. El arte puede entonces ser figurativo, vemos que al principio no lo es, y que la figuración sólo es un resultado. Si la representación está relacionada con un objeto, esta relación se deriva de la forma de la representación; si este objeto es el organismo y la organización, es porque la representación expresa en primer lugar la vida orgánica del hombre en tanto sujeto⁽⁵⁾. Y es

5. Sobre la representación orgánica confrontar Worringer, *L'art gothique*, "L'homme classique", ed. Gallimard y en *Abstraction et Einfühlung* (ed. Klincksieck, p. 62), Worringer precisa: "Este querer no consistía pues en reproducir las cosas del mundo exterior o en resti-

aquí sin duda donde es necesario precisar la naturaleza compleja de este espacio óptico. Porque al mismo tiempo que rompe con la visión "háptica" y la visión cercana, no es simplemente visual, sino que se refiere a los valores táctiles, a los que subordina a la visión. En realidad, lo que reemplaza al espacio háptico, es un espacio **táctil-óptico** donde se expresa precisamente no ya la esencia, sino la conexión, es decir la actividad orgánica del hombre. "A pesar de tantas afirmaciones sobre la luz griega, el espacio del arte griego clásico es un espacio táctil-óptico. La energía de la luz adquiere allí ritmo según el orden de las formas... Las formas hablan por sí mismas, a partir de ellas mismas, en el intervalo de los planos que suscitan. Cada vez más libres del fondo, son cada vez más libres para el espacio, donde la mirada las acoge y las recoge. Pero nunca este espacio es el libre espacio que rodea y atraviesa al espectador..."⁽⁶⁾. El contorno ha dejado de ser geométrico para volverse orgánico, pero el contorno orgánico actúa como un molde que hace converger el contacto con la perfección de la forma óptica. Un poco como ocurre con la vara con la que se verifica la rectitud en el agua, la mano sólo es una sirvienta, pero una sirvienta absolutamente necesaria, cargada de una pasividad receptora. De esta manera el contorno orgánico permanece inmutable, y no es afectado por los juegos de la sombra y la luz, a pesar de su complejidad, porque es un contorno tangible que debe garantizar la individuación de la forma óptica a través de las variaciones visuales y de la diversidad de los puntos de vista⁽⁷⁾. En pocas palabras,

tuirlas en su aparecer, sino en proyectar al exterior, en una independencia y una perfección ideales, las líneas y las formas de la vitalidad orgánica, la armonía de su ritmo, en pocas palabras, todo su ser interior..."

6. Maldiney, pp. 197-198 (más adelante Maldiney analiza en detalle el arte bizantino como el inventor de un espacio óptico puro, que rompe con el espacio griego).

7. Es Wölfflin el que ha particularmente analizado este aspecto del espacio táctil-óptico, o del mundo "clásico" del siglo XVI: la luz y las sombras y los colores

como el ojo abandonó su función háptica, para volverse óptica, se subordinó lo táctil como potencia segunda (y tenemos que seguir viendo en esta "organización" un conjunto extraordinario de invenciones propiamente pictóricas).

Pero si se produce una evolución, o más bien si se producen irrupciones que desequilibran la representación orgánica, no puede ser sino en una de las dos direcciones siguientes. Ya sea en la **exposición de un espacio óptico puro**, que se libera de sus referencias a una tactilidad incluso subordinada (es en este sentido que Wölfflin habla, en la evolución del arte, de una tendencia "a abandonarse a la visión óptica pura")⁽⁸⁾. O bien, por el contrario, la **imposición de un espacio manual violento** que se rebela y se libera de la subordinación: es como un "garabateo" en el que la mano parece pasar al servicio de una "voluntad extraña, imperiosa", para expresarse de manera independiente. Estas dos direcciones opuestas parecen encarnarse en el arte bizantino y en el arte bárbaro o gótico. El arte bizantino opera la inversión del arte griego, al darle al fondo una actividad que hace que ya no se sepa dónde termina o dónde acaban las formas. En efecto el plano, encerrado en una cúpula, una bóveda o un arco, al volverse **segundo plano** gracias a la distancia que crea con relación al espectador, es el soporte activo de formas impalpables que dependen cada vez más de la alternancia de lo claro y de lo oscuro, del juego puramente óptico de la luz y de las sombras. Las referencias táctiles se anu-

pueden tener un juego muy complejo, ellas siguen estando sin embargo subordinadas a la forma plástica que mantiene su integridad. Es necesario esperar el siglo XVII para asistir a la liberación de la sombra y la luz en un espacio puramente óptico. Cf. *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, ed. Gallimard, sobre todo los capítulos I y V; un ejemplo particularmente contundente es el que nos brinda la comparación de dos interiores de iglesia, el de Neefs y el de De Witte, pp. 241-242). Versión española: *Principios fundamentales de la historia del arte*, ed. Espasa Galpe, Madrid, 1952.

8. Wölfflin, p. 52.

lan, e incluso el contorno deja de ser un límite y de la sombra y la luz resultan zonas negras y superficies blancas. Es en virtud de un principio análogo como la pintura, mucho más tarde, en el siglo XVII, desarrollará ritmos de luz y sombra que ya no respetarán la integridad de una forma plástica, sino que harán más bien surgir una forma óptica salida del fondo. A diferencia de la representación clásica, la visión alejada ya no tiene que variar su distancia según tal o cual parte, ya no tiene que ser confirmada por una visión próxima que se derive de las condiciones táctiles, sino que se afirma como única para el conjunto del cuadro. Ya el tacto no es convocado por el ojo; y no solamente se imponen zonas indistintas, sino que aun cuando la forma del objeto es aclarada, su claridad se comunica directamente con la sombra, con lo oscuro y el fondo, en una relación interior propiamente óptica. El accidente cambia pues de estatuto, y, en lugar de encontrar leyes en lo orgánico "natural", encuentra una asunción espiritual, una "gracia" o un "milagro" en la independencia de la luz (y del color); es como si la **organización** clásica cediera el paso a una **composición**. Ya no es ni siquiera la esencia la que aparece sino más bien la aparición lo que se hace esencia y ley; las cosas se elevan, ascienden hacia la luz. La forma ya no es separable de una transformación, de una transfiguración que, de lo oscuro a lo claro, de la sombra a la luz, establece "una especie de unión animada con vida propia", una tonalidad única. Pero ¿qué es una composición a diferencia de una organización? Una composición es la organización misma pero que se está descomponiendo (Claudel lo sugería precisamente a propósito de la luz). Los seres se descomponen cuando ascienden a la luz, y el emperador de Bizancio no estaba equivocado cuando se puso a perseguir y a dispersar a sus artistas. Incluso la pintura abstracta, en su extrema tentativa por instaurar un espacio óptico de transformación, se apoyará así en factores disgregantes, en las relaciones de valor, de luz y de sombra, de claro y de oscuro, y volverán a encontrar posteriormente, en el siglo XVII una pura inspiración de Bizancio: un código óptico...

Es de una manera diferente como el arte bárbaro o gótico (en el amplio sentido de Worringer) deshace también la representación orgánica. Ya no se dirige hacia una óptica pura; por el contrario, se le vuelve a dar al tacto su pura actividad, ésta le es devuelta a la mano, se le da una velocidad, una violencia y una vida que el ojo tiene dificultad para seguir. Worringer describió esa "línea septentrional" que, o bien va al infinito sin dejar de cambiar de dirección, perpetuamente quebrada, rota, perdiéndose en ella misma, o bien regresa sobre sí, en un movimiento violento, periférico o de torbellino. El arte bárbaro desborda la representación orgánica de dos maneras, ya por la masa del cuerpo en movimiento, o por la velocidad y el cambio de dirección de la línea plana. Worringer encontró la fórmula de esta línea frenética: es una vida, pero una vida más rara y más intensa, una vitalidad **no orgánica**. Es un abstracto, pero un abstracto impresionista⁽⁹⁾. Ella se opone pues no sólo a la vida orgánica de la representación clásica, sino también a la línea geométrica de la esencia egipcia y al espacio óptico de la aparición luminosa. Ya no hay ni forma ni fondo, en ningún sentido porque la línea y el plano tienden a igualar sus potencias: quebrándose sin cesar, la línea se vuelve más que una línea, al mismo tiempo que el plano se vuelve menos que una superficie. La línea no delimita ningún contorno de algo, ya sea porque es conducida por el movimiento infinito, o porque es ella solamente la que posee un contorno, como una cinta, como el límite del movimiento de la masa interior. Y si esta línea gótica es también animalista, o incluso antropomórfica, no lo es en el sentido en que ella volvería a encon-

9. Worringer, *Abstraction et Einfühlung*, p. 135 (Worringer es el creador de la palabra "expresionismo", como lo muestra Dora Vallier en su prefacio, p. 19). En el *Art Gothique*, Worringer insistía en los dos movimientos que se oponen a la simetría clásica orgánica: el movimiento infinito de la línea inorgánica, el movimiento periférico y violento de la rueda o de la turbina (pp. 86-87). Versión española, *Abstracción y naturaleza*, Breviarios, F.C.E., México, 1953 y *La esencia del arte gótico*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1957.

trar formas, sino porque ella conlleva trazos, trazos de cuerpos o de cabezas, trazos de animalidad o de humanidad, que le confieren un realismo intenso. Es un realismo de la deformación, contra el idealismo de la transformación; los trazos no constituyen zonas de no distinción de la forma, como en el claroscuro, sino zonas en las que la línea no es discernible, en tanto que ella es común a diferentes animales, al hombre y al animal y a la abstracción pura (serpiente, barba, cinta). Si aquí hay una geometría muy diferente a la de Egipto o Grecia, es una geometría operatoria del trazo y del accidente. El accidente está en todas partes y la línea no deja de encontrar obstáculos que la obligan a cambiar la dirección y a reforzarse por estos cambios, es un espacio manual, de trazos manuales activos, que operan con **conglomerados manuales** en lugar de **descomposición luminosa**. Todavía en la obra de Miguel Angel encontramos una potencia que deriva directamente de este espacio manual: precisamente la manera en la que el cuerpo se desborda o hace desgarrar al organismo. Es como si los organismos fueran tomados por un movimiento de torbellino o de serpentina que les diera un solo y mismo "cuerpo", o que los uniera en un solo y mismo "hecho", independientemente de toda relación figurativa o narrativa. Claudel puede hablar de una pintura con espátula, en la que el cuerpo manipulado se ha puesto en una bóveda o en una cornisa como sobre un tapiz, una guirnalda, una cinta donde él ejecuta "sus pequeñas proezas"⁽¹⁰⁾. Esta es como el desquite de un espacio manual puro; ya que, si los ojos que juzgan todavía tienen un compás, la mano que opera supo liberarse de él⁽¹¹⁾.

Estaríamos equivocados al oponer las dos tendencias, hacia un espacio óptico puro, hacia un espacio manual puro, como si fueran incompatibles. Ellas tienen al menos en común deshacer el espacio táctil-

10. Claudel, pp. 192-193.

11. Cf. Vasari, *Vie de Michel-Ange*.

óptico de la representación llamada clásica; ellas pueden, por esta razón entrar en combinaciones o en correlaciones nuevas o complejas. Por ejemplo, cuando la luz se libera y se torna independiente de las formas, la forma curva tiende por lo que a ella respecta a descomponerse en trazos planos que cambian de dirección, o incluso en trazos dispersos en el interior de la masa⁽¹²⁾. Aun cuando ya no sabemos si es la luz óptica la que determina ahora los accidentes de la forma, o es el trazo manual el que determina los accidentes de la luz: basta con mirar al revés y de cerca un Rembrandt para descubrir la línea manual como el revés de la luz óptica. Se diría que el espacio óptico ha liberado nuevos valores táctiles (y también a la inversa). Las cosas son todavía más complicadas si se piensa en el problema del color.

En efecto, parece que en primer lugar el color, no menos que la luz, pertenece a un mundo óptico puro, y toma al mismo tiempo su independencia con relación a la forma. El color así como la luz empieza a dominar a la forma, en lugar de remitirse a ella. Es en este sentido que Wölfflin puede decir que, en un espacio óptico en el que los contornos se vuelven más o menos indiferentes, poco importa "que sea el color el que nos hable o solamente los espacios claros u oscuros". Pero esto no es tan simple, porque el color se encuentra entre dos tipos de relaciones diferentes: las **relaciones de valor**, fundadas por el contraste del negro y el blanco, y que definen un tono como

12. Al definir el espacio óptico puro de Rembrandt, Wölfflin muestra la importancia del trazo derecho y de la línea quebrada que reemplaza la curva; y en los retratistas, la expresión ya no viene del contorno sino de trazos dispersos en el interior de la forma (pp. 30-31, 41-43). Pero todo esto lleva a Wölfflin a constatar que el espacio óptico no rompe con las conexiones táctiles de la forma y del contorno, sin liberar nuevos valores táctiles especialmente de peso ("a medida que nuestra atención se desvía de la forma plástica como tal, nuestro interés se despierta, cada vez más vivo, por la superficie de las cosas, por los cuerpos tal y como son percibidos por el tacto. La carne nos es entregada por Rembrandt tan palpable como una tela de seda, ella hace sentir todo su peso...", pág. 43).

oscuro o claro, saturado a rarificado; y las **relaciones de tonalidad** fundadas en el espectro, en la oposición del amarillo y el azul, o del verde y del rojo, y que definen tal o cual tono puro como cálido o frío⁽¹³⁾. Es cierto que estas dos gamas del color no dejan de mezclarse, y que sus combinaciones constituyen actos fuertes de la pintura. Por ejemplo, el mosaico bizantino no se contenta con hacer resonar las zonas negras y las superficies blancas, el tono saturado por un esmalte y el mismo tono transparente del mármol, en una modulación de la luz; ella hace jugar también sus cuatro tonos puros, en oro, rojo, azul y verde en una modulación del color: inventa tanto el colorismo como el luminismo⁽¹⁴⁾. La pintura del siglo XVII persigue a la vez la liberación de la luz y la emancipación del color con relación a la forma tangible. Cézanne hizo a menudo coexistir dos sistemas, uno con un tono local, sombra y luz, modelado en claroscuro, y el otro, por secuencia de tonos en el orden del espectro, pura modulación del color que tiende a ser suficiente⁽¹⁵⁾. Pero incluso cuando las dos clases

13. La tonalidad fría o cálida de un color es esencialmente relativa (lo que no quiere decir subjetiva). Ella depende de la vecindad, y un color puede ser siempre "calentado" o "enfriado". El verde y el rojo no son en sí mismos ni cálidos ni fríos: en efecto, el verde es el punto ideal de la mezcla del amarillo cálido y del azul frío, el rojo por el contrario es lo que no es ni azul ni amarillo, aun cuando podamos representar los tonos cálidos y fríos como separándose a partir del verde, y tendiendo a reunirse en el rojo por "intensificación ascendente". Cf. Goethe, *Théorie des couleurs*, ed. Triades, VI, 241.

14. Sobre las relaciones de tonalidad en el arte bizantino, cf. Grabar, *La peinture byzantine*, Skira, y Maldiney, *Regard Parole, Espace*, ed. L' age d'homme, pp. 241-246.

15. Lawrence Gowing (*Cézanne, la logique des sensations organisées*, Macula 3-4) analiza numerosos ejemplos de estas secuencias coloreadas: pp. 87-90. Pero muestra también cómo ese sistema de la modulación ha podido coexistir con otros sistemas, con relación a un mismo motivo: por ejemplo en "*Paysan assis*", la versión en acuarela procede por secuencia y gradación (azul-amarillo-rosado), mientras que, la versión en óleo procede por la luz y tono local; o bien los dos retratos de una dama con chaqueta, en los que

de relaciones convergen, no se puede concluir que por dirigirse a la visión, ellas sirven desde entonces a un solo y único espacio óptico. Si es cierto que las relaciones de valor, el modelado en clarooscuro o la modulación de la luz requieren una función puramente óptica de visión alejada, la modulación del color recrea por el contrario una función propiamente háptica, donde la yuxtaposición de tonos puros ordenados poco a poco sobre la superficie plana forma una progresión y una regresión alrededor de un punto culminante de visión cercana. No es pues de la misma manera como el color es conquistado por la luz, o como la luz es alcanzada por el color: "es por la oposición de los tonos cálidos y fríos como los colores de los que dispone el pintor, sin calidad luminosa absoluta en sí mismos, llegan a representar la luz y la sombra..."⁽¹⁶⁾.

¿No es ésta ya la gran diferencia entre Newton y Goethe desde el punto de vista de una teoría de los colores? No se podrá hablar de espacio óptico sino cuando el ojo efectúe una función propiamente óptica, debida a relaciones de valor predominantes e incluso exclusivas. Por el contrario, cuando las relaciones de tonalidad tienden a eliminar las relaciones de valor, como ocurre en la obra de Turner, Monet o Cézanne, se hablará de un espacio háptico y de una función háptica del ojo, donde el carácter plano de la superficie no engendra volúmenes sino por los colores diferentes que allí están dispuestos. ¿No hay dos grises muy diferentes, el gris óptico del negro-blanco

uno "está modelado en la masa por sombra y luz", mientras que el otro mantiene los claroscuros, pero logra los volúmenes por la secuencia rosado-amarillo-esmeralda-azul cobalto. Cf. p. 88 y p. 93 con las reproducciones.

16. Rivière y Schnerb, in *Conversations avec Cézanne*, pág. 88 (y p. 202: "una sucesión de tintes que van del cálido al frío", "una gama de tonos muy alta..."). Si miramos de nuevo el arte bizantino, el hecho de que combine una modulación de colores con un ritmo de valores implica que su espacio no es únicamente óptico; a pesar de Riegl, el "colorismo" nos parece irreductiblemente háptico.

y el gris háptico del verde-rojo? Ya no es un espacio manual el que se opone al espacio óptico de la visión, ya no es un espacio táctil el que se conecta con la óptica. Ahora, en la visión misma, es el espacio háptico el que rivaliza con el espacio óptico. Este se definía por la oposición de lo claro y lo oscuro, de la luz y de la sombra; pero aquel, se definía por la oposición relativa de lo cálido y lo frío, y por el movimiento excéntrico o concéntrico, de expansión o de contracción correspondiente (mientras que lo claro y lo oscuro manifiestan más bien una "aspiración" al movimiento)⁽¹⁷⁾. De allí se derivan aún otras oposiciones; a pesar de lo diferente que sea de un molde táctil externo, el modelado óptico en clarooscuro actúa como un molde que se ha convertido en interior, donde la luz penetra desigualmente la masa. Hay incluso un intimismo ligado a la óptica, que es justamente lo que a los coloristas les disgusta en el clarooscuro, la idea de un "hogar" o incluso de un "rincón en el fuego", que se habría extendido por el mundo. Aun cuando a la pintura de luz o de valor no le importa romper con la figuración que resultaba de un espacio táctil óptico, ella conserva aún una relación amenazante con una narración eventual (se figura lo que se cree poder tocar, pero no se cuenta lo que se ve, lo que parece ocurrir a la luz o lo que se supone ocurre en la sombra). La manera como el luminismo escapa a ese peligro del relato, es refugiándose en un puro código del negro y del blanco que eleva a la abstracción al espacio interior. Mientras que el colorismo es el lenguaje analógico de la pintura: si aún hay moldeamiento por el color, ya no es ni siquiera un molde interior, sino un molde temporal, variable y continuo, al cual sólo

17. El negro y el blanco, lo oscuro y lo claro, presentan un movimiento de contracción o de expansión análogo al del frío y el calor. Pero cuando Kandinsky en las páginas en las que oscila entre una primacía de tonos o de valores, no le reconoce a los valores claros y oscuros sino un "movimiento estático y fijo" (*Du Spirituel dans l'art*, ed. de Beaune, pp. 61-63). Versión española: *Lo espiritual en el arte*, Ed. Galatea Nueva Visión, Buenos Aires 1960.

conviene el nombre de **modulación** estrictamente hablando⁽¹⁸⁾. Ya no hay más ni adentro ni afuera, sino solamente una espacialización continuada, la energía espacializadora del color. Aun cuando, evitando la abstracción, el colorismo conjura a la vez la figuración y el relato, para acercarse infinitamente a un "hecho" pictórico en esta-

18. Fue Buffon el que, en lo referente a los problemas de la reproducción de lo viviente, propuso la noción de molde interior y subrayó el carácter paradójico de esta noción, ya que considera que el molde debe "penetrar la masa" (*Histoire naturelle des animaux, Oeuvres complètes*. III, p. 450). En la obra de Buffon, este molde interior está en relación con la concepción newtoniana de la luz. En lo referente a la diferencia tecnológica entre molde y modulación, nos referiremos

do puro, donde ya no hay nada más que contar. Este hecho es la constitución o la reconstitución de una función háptica de la vida. Se diría que un nuevo Egipto se erige, únicamente hecho de color, un Egipto del accidente, el accidente convertido en durabilidad.

a los recientes análisis de Simondon: la modulación "nunca se interrumpe para el vaciado, porque la circulación del soporte de energía equivale a un vaciado permanente; un modulador es un molde temporal continuo... Moldear es modular de manera definitiva, modular es moldear de manera continua y perpetuamente variable" (*L'individu et sa genèse physico-biologique*, Presses Universitaires de France, pp. 41-42).