



Proyecto de grado

UNA REALIDAD APARTE

Según el color

Nicolás Sánchez Bernal

UNIVERSIDAD ANTONIO NARIÑO

FACULTAD DE ARTES

PROGRAMA DE ARTES PLÁSTICAS Y VISUALES

BOGOTA D.C.

2021

UNA REALIDAD APARTE

Según el color

Nicolás Sánchez Bernal

Proyecto de grado

Para optar al título de Maestro en Artes Plásticas y Visuales

Directora de proyecto

Rita Hinojosa

UNIVERSIDAD ANTONIO NARIÑO

PROGRAMA DE ARTES PLÁSTICAS Y VISUALES

FACULTAD DE ARTES

BOGOTÁ D.C

2021

TABLA DE CONTENIDO

PRÓLOGO.....	8
CAPÍTULO I	
LOS EJES DE MI CARRETA.....	12
AQUÍ SE PUEDE.....	18
CAPÍTULO II	
REFLEXIONES MIAS.....	28
EL PRIMER MONTUNO.....	30
RUMBA, RUMBA, RUMBA.....	33
DE COLORES.....	43
PRESENCIA I.....	57
DISTINTO Y DIFERENTE.....	66
PRESENCIA II.....	81
PRESENCIA III.....	89
CAPÍTULO III	
ESPIRITU LIBRE.....	116
CAPÍTULO IV	
TODOS VUELVEN.....	211
QUE SON UNO.....	267
EL GATO.....	278
DOS SONEROS.....	306

CAPÍTULO V

QUE VIVA LA MÚSICA.....	333
EPÍLOGO.....	349
BIBLIOGRAFÍA.....	351
CIBERGRAFÍA.....	354
CANCIONERO.....	356

Agradecimientos:

*Para ustedes, de corazón, traigo mi dedicación. A la familia que, aunque como todas: peleen y jodan, siempre ha estado allí para mí. A los viejos queridos, abuelos maternos, figuras paternas pa` poder cantar: “A papá y mamá”. A los tíos chochos, que diferencian cuando quieren, y a pelear; pero con cariño. A los amigos, esas viejeras parlanchinas del Mateo, el Flaco y el Willy-Wilson-Wilder-, como sea, gracias por no olvidar; como a los que me encontré por el camino: el “Maiztro”, la “Madre Laura”, la “Natalia” y el “Diego Rivera”; en aquel salón de clases que fue la cafetería de Don Manuel -esa fue mi universidad- y pa` él, la buena. A los maestros, en particular a mi maestro de PINTURA, Alejandro Salcedo; que mal que bien, alguna cosa si le entendí. Y a mí tutora, que más que eso, fue mi conversadora. Nada hubiera escrito sin tan extensas charlas de *café tostao* y *colao*. Pero, no soy capaz de seguir sin nombrar a La Directora, que es la mejor –y ella lo sabe-; al Master Rene, por el apodo; a Norman, por su rigor; y a Prada y sus bibliografías, al final, nada se hace solo. A mi gato, que siempre va conmigo. Y a la más importante: a la madre que me pario, con *afecto* y *cariño*, *esto es para ti*.*

PRÓLOGO

“*Muchos discuten de rumba, y ni siquiera saben, qué cosa es cumbia o guaguancó*” nos canta Ismael Miranda, mientras pide, oigan su guaguancó. ¡Vaya uno a saber si tiene, o no, razón en su “peliar”!; igual a mí: *la pelea y el bochinche, no me hace falta*. Lo que resalto, es su voluntad de poner de frente la necesidad de comprender aquello que se hace. El origen. *Dejando la salsa*, de ser un tema meramente musical, para hacernos una invitación a comprender esto que escuchamos. Ya después, si podemos darnos *puño, bofetón y palo*.

Así, tomando de ejemplo lo cantado por Miranda, pienso: ¿De qué debo hablar, y de que no? ¿Qué es lo verdaderamente importante para mí? Y veo esta cuestión del origen, que me hace recordar a Martí cuando decía: “*Hacer, es la mejor manera de decir*”; y entonces dilucido que lo verdaderamente importante, en este momento de mi vida, está en la PINTURA, en su origen en mí; y que la mejor manera de decir, sobre este hacer, no es ponerme a pintar para mostrar... no. Y es que ¿Qué hacer para encontrar la mejor manera de decir, aquello que comprendo por PINTURA? Pues esto: escribir. Y no como escritor, sino como pintor.

Y es que sabemos de sobra, que la PINTURA: *dice mucho y sufre poco*. Pero el pintor... él sufre en, y fuera de ella. Él, por el contrario, sufre mucho y dice poco.

Aunque comparto que es deber de éste, que sus imágenes se defiendan solas, sin mayor intervención de su palabra; pero esto no trata de imágenes inéditas a mostrar, contemplar, y pasar a discutir. ¡No!, nada de eso. Aquí mi interés está en “ese” origen. En que *se oiga mi guaguancó*.

Por lo que -para mí- el pintor, pinta y sufre; como grita, producto de ese dolor. *Dolor* y *amor*. Y es que él, no solo fracasa para volverlo a intentarlo; también: Baila, busca, *aprende*, enseña, piensa, escribe, etc. La PINTURA no es pintar, y guardar silencio. Por lo que grito:

¡Oh, PINTURA, tan lícita a las verdades, a tu experiencia imprimo todo mi cuerpo en
búsqueda de tu virtud, que es la máxima de todas; ya que permites verla y gozarla en
plenitud!

Así que quien, por la razones que sean, se encuentre leyendo lo aquí escrito; decirle que son estas mis preocupaciones; producto de las experiencias vividas, desde que me interné en la PINTURA. Porque preocupaciones son las que ocupan la totalidad del texto; siendo este, el hacer-lugar, que escogí para reflexionarlas. Son mis deseos, y mis deseos son para ti PINTURA. Así que siéntanse libres de leerme como quieran, por donde sea, y con la misma libertad con que escribí todo esto.

CAPÍTULO I

LOS EJES DE MI CARRETA

Presentar un camino. Páginas que, como el carretero a su carreta, defienden mi trabajo; pues pareciera que se quiere, que tal carreta, guarde *silencio*. Se me ha pedido que acalle al pintor-carretero, que ¿Por qué, no engraso? ¿Por qué... no pinto y ya? De abandonado se me tilda: qué porque no engrasa, qué porque no pinta, que *abandonada fue*. Pero, y es con estas líneas, que esta carreta que empujo hacia afuera, va a sonar y a gusto; y junto a su *traqueteo*, se harán a la idea del por qué no les voy a engrasar los ojos (?).

Sin embargo, nada aquí -en un principio- se ha escrito para ustedes. Si el pintor-carretero no engrasa: es por él y para él, pues es este su camino, y querer estar bien en él, es su deseo. Me resulta demasiado aburrido, tan solo venir y guiarlos por las huellas de unos pasos, que ya son. Páginas del recuerdo reescriben este largo camino, que con los pies caminé, y continúo andando aquí en esta escritura. Examen a los procesos, a los intereses, a los deseos. Pues este, su pintor-carretero, no hallaba nada que lo entretenga.

Desde hoy, el silencio ya no convive conmigo. No más como el sometido, pues si la carreta no sonara ¿Cómo habría escrito todo lo que viene? Ya no hay nada diferente en que pensar que no sea, en lo que la carreta hace sonar. Y aunque, antes en el camino, había muchas cosas en qué pensar, silenciaba mi carreta: engrasando, pintando; ahora no pienso más en *los demás*. Vuelta al pintor-carretero. Con el que llevo escribiendo toda esta carreta, sonoro-pictórica, -incluso- antes de comenzar a escribir en sí.

Escuchar los ejes de mi carreta convoca a: tropezar con las piedras del camino. Piedras que, a diferencia de Ismael Rivera, yo sí quiero en mi camino, pues ayudan a la introspección de ideas y a generar inquietud en la PINTURA, que recientemente recogida y debido a su peso, es razón de la sonoridad de mi carreta. Sonoridad que busqué -cual carretero- antes de ser pintor. Y fue la luz y el color, sonido suficiente para nunca más volver a engrasar los ejes de esta, mi carreta.

¿De qué forma y hasta qué punto entiendo esto que hago y llamo PINTURA?

Para comenzar, considero preciso volver por la memoria y revisar aquellos caminos recorridos, que son registro vital en la comprensión de lo que se pretende hoy; además de ver cómo se llegó hasta aquí. No se trata de un ejercicio descriptivo, ni nostálgico. Su importancia reside en volver a observar, de manera clara y bajo un orden progresivo, las razones por las cuales -hoy por hoy- me hago esta pregunta.

Empecé a pintar ya avanzados mis pasos en la universidad, en principio, por cierto “temor respetuoso” hacia el color; además, que mitad de la carrera la dediqué a explorar diversidad de lenguajes sin lograr, en absoluto, alguna afinidad con alguno de ellos: que la instalación, que la escultura, que la performance, que el video, que la fotografía... na’a.

Sin embargo, y a pesar de no encontrar un camino en concreto, dentro de todo lo que se llegó a realizar, a explorar -antes, como después de penetrar en la PINTURA-, en mí han coexistido, de manera insistente, dos nociones sobre las cuales levanto mis deseos visuales, mis ideas-imagen; estas son: el cuerpo y el movimiento. Dos conceptos a los que -y aunque cercanos entre sí, casi dependientes, dentro de la PINTURA- comencé a encontrarles valores diferenciales, tanto individualmente como en conjunto, más allá de lo representativo, aunque en un comienzo, mis reflexiones giraban en torno a este orden visual.

No es decir, que entonces todo lo anterior a la PINTURA fue -en modo alguno- una pérdida. Al contrario, fomentaron, no solo el conocimiento técnico y sensible de diversos lenguajes, sino la posibilidad misma de ver la PINTURA como ese lenguaje total, donde lo explorado alrededor de las nociones, ya nombradas, convergía y se ampliaba. Con esto me permití, no sólo volver al dibujo, sino verlo desde el lugar del color.

Y es que... Dibujar es lo que he hecho siempre, pues fue razón suficiente para estudiar Artes. Pero he dibujado sin jamás concederle, la seriedad requerida... o eso siento. Sé, que para el apasionado dibujante, puede ser duro todo esto que digo; pero mis propósitos, al llegar a la universidad, consistían en la búsqueda, el aprendizaje y la exploración de lenguajes desconocidos –en ese entonces, para mí-, renegando un poco al dibujo, cosa que me hace sentir un poco mal, la verdad. Además, que el dibujo -tal y como lo entendía en ese momento previo a la universidad, sumado a mi lamentable predisposición- no me terminaba de llenar; producto, pienso, de copiar demasiado de otras imágenes.

Así, jamás se me cruzó por la mente posibilidad alguna de PINTURA o dibujo, ya que pensaba, erróneamente, que ninguno de estos dos lenguajes, por separado, funcionaría con aquello que siempre buscaba, y sigo aquí buscando, buscando la música... *buscando la melodía*. Pues las nociones de cuerpo y movimiento, estaban bajo su influjo ¿Por qué no estudié música entonces? No lo hice, no solo por el hecho de que se piense que *soy un vagabundo, que solo va por el mundo*; sino porque a mí lo que me gusta de ella es: escucharla, bailarla, sentirla; además de quererla mostrar. Performatividad.

La decisión de escoger la carrera de Artes Plásticas y Visuales, también, se da producto de afanes familiares porque estudiara “algo”, lo que fuera, pero algo. En su momento el pensamiento fue este: “ya que, por lo menos, fui capaz de coger un lápiz desde pequeño y practicar mi dibujo; creo tener un lugar, desde el cual poder empezar a ver las cosas: como van fluyendo, abrir camino; pues al fin y al cabo, me gusta hacerlo.” Que lo dejé un poco, para ponerme a explorar otras cosas, ya es otro cuento.

La cosa es que así llegue a la carrera, porque siempre había dibujado. A la vez que queriendo dejar de hacerlo, para aprender otras cosas. Cosa extraña. Y entonces, *de repente* - sin querer *dar cara a la vida*- aparece frente a mí y me da, ella, una bofetada. ¡Es la PINTURA! ¿Cómo sucede esto? Bueno, sucede gracias, a quién sería, y es, responsable directo, de que hoy yo le esté escribiendo a la PINTURA todo esto, y lo que sigue: a mi maestro, el pintor: Alejandro Salcedo. Personaje que quiso compartir conmigo -y con muchos más- ese amor y respeto por la PINTURA; cosa que le agradezco aquí, en este pequeño párrafo.

Pero ¿cómo se da ese enfrentamiento, tan repentino, entre la PINTURA y yo? Jamás apliqué color a mis dibujos, hasta entonces. Todo nace de un reto que se me plantea. Mi primera pintura: *el reto*, y de ahí en adelante, todos los que quieran.

Y fue allí, en aquel salón de clases; frente a aquel pequeño reto, que me enamoré de la PINTURA. Y el miedo se fue disipando, transformando en “otros”. Otros por los que decido, que la razón de ser de esta, mi tesis, será: no una concepción meramente práctica, sino más bien, conceptual-reflexiva, alrededor de lo que va siendo la PINTURA, -para mí- a partir de las nociones de cuerpo y movimiento, que construí dentro de todos los lenguajes explorados hasta entonces, como de la música. Dando cuenta, no solo de mi proceso académico, sino de todo un desarrollo personal alrededor de un lenguaje, que decido emprender por necesidad y angustia.

AQUÍ SE PUEDE

¿Aquí, qué es lo que se puede? Aquí, a diferencia de Andrés Caicedo, no intento cautivarlos. *Aquí se puede cantar. Aquí se puede vivir. Aquí se puede llorar, sin sufrir penas. Aquí se puede sembrar, semillas de la verdad. Aquí se puede encontrar, la felicidad. Aquí se puede fundar. Aquí se puede crear. Aquí se puede aprender, con la PINTURA. Aquí se puede partir. Aquí se puede llegar. Aquí se puede esperar, sin desesperar.* Aquí yo puedo explorar todo esto que encierras, todo lo bello que sabes dar. Iluminado desde ese día, escribo con la esperanza de poderte contemplar. De ahí, que aquí pueda hablar de:

CUERPO

PINTURA

MOVIMIENTO

Nociones que conforman lo que aquí es un proceso conceptual, por demás personal, en cuanto al lenguaje descrito. Y es que son ellos, los extremos, los más cercanos al resplandor y las tinieblas, los que la cercan. Quienes la elevan para verla, y con los que voy a hacerla aparecer. “Baches” míos que impidieron verla totalmente, hoy son razón suficiente para buscar y develar su comprensión. Y como *aquí se puede* todo, pues *todo se va a poder*. Y empiezo:

¿Qué es el cuerpo? ¿Qué es la pintura? ¿Qué es el movimiento?

Tres preguntas. Nada más. Y en ellas, nociones expandidas en virtud de la PINTURA. Sobre ellas comienzo a indagar mis deseos, pues además de darles un desarrollo individual,

también las entrecruzo, las relaciono; en un todo de muchas dudas y en donde pretendo constituir esa, mi idea, de lo que creo es PINTURA.

Obstinación de verla como Cuerpo: con sus formas, su carne, sus huesos, sus órganos, etc. Órganos que se mueven como huesos y carnes, adquiriendo formas. Es plantearme ¿Cuándo se aprecia a la PINTURA, como un cuerpo en movimiento? Por esto es relevante, casi necesario, adelante revisar esas, las que han sido, mis exploraciones sobre estos conceptos, antes de llegar aquí.

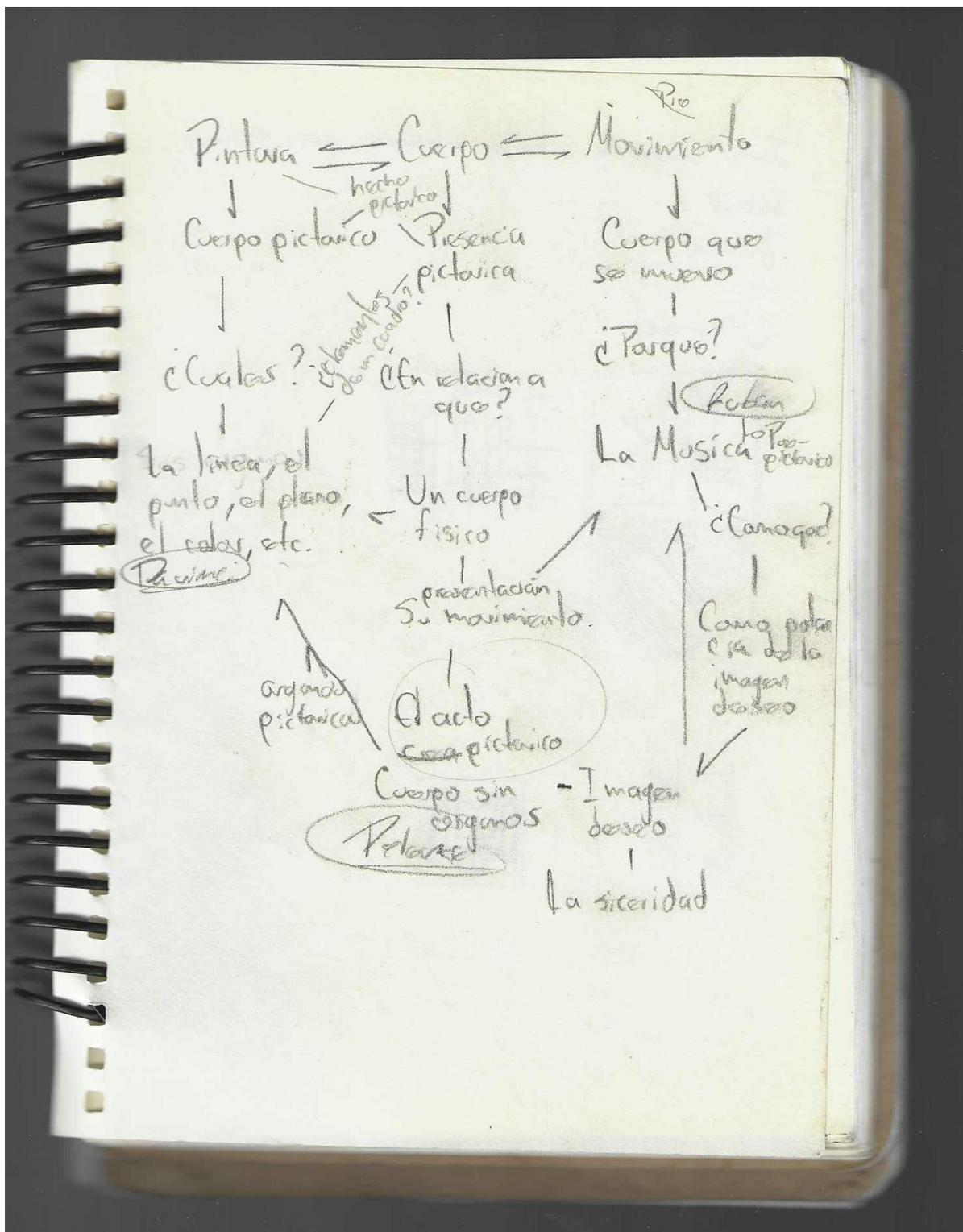


Figura 1. Diagrama, Nicolás Sánchez Bernal, 2020.

Aquí se puede preguntar pues, de las tres originales, han nacido otras como: ¿La PINTURA es un cuerpo? ¿Posee algún cuerpo? Si es así ¿Que lo compone como tal? ¿Es igual al del pintor? ¿Comparten algo el cuerpo del pintor y el de la PINTURA? Y ¿Por qué PINTURA y no pintura? ¿Es el pintar, *eso* que comparten pintor y PINTURA? ¿Pintar y PINTURA es lo mismo? ¿Y *Linda*? ¿Cuándo es ya cuerpo, la PINTURA? Y ¿Cuerpo en cuanto a qué? A su ¿Presencia? Acaso ¿Es la presencia, el cuerpo de la pintura? Pero ¿Presencia en relación a qué? ¿A su objeto pintura o su movimiento PINTURA? Y ¿Qué se mueve en la PINTURA? ¿El pintor o lo presentado? O ¿Ambos? ¿Y por qué se mueven? ¿El deseo? pero ¿Deseo de que? Sabemos ya, que es la música el detonante; ahora ¿La música como qué? ¿Cómo potencia o representación? ¿Ambas? ¿Representación o presentación? Deseo... deseo sincero de pintar lo que se quiera.

Intención de crear un marco de problemas, donde poder situar el punto inicial de un tránsito hacia “respuestas”, hacia nuevas formas de acercamiento al lenguaje –este- que me ha cautivado; y extender sus posibilidades de comprensión. Como también, una manera de que lean, y respondan; o formular otras más afines a sus deseos e intereses. Recordemos, que esta tesis pretende concebir a la PINTURA, como: un cuerpo que se mueve con nosotros.

Sobre el Cuerpo

La RAE (2020) se refiere al cuerpo como: “conjunto de los sistemas orgánicos que constituyen un ser vivo.” (Real Academia Española, 2020, definición 2) y, sin embargo, el condicionante: “ser vivo”, se desplaza en el momento que lo define como: “aquello que tiene extensión limitada, perceptible por los sentidos.” (Real Academia Española, 2020, definición 1); donde, separando lo perceptible en cuanto, lo visual: su límite está, en las dimensiones del

cuerpo que se observa; ya los demás sentidos, en cuanto a lo manual: su límite está, en su actividad. Vemos así que el cuerpo de la PINTURA es: tanto el objeto, como el movimiento que lo creó: su parte mecánica-perceptible.

Ante esto aparece otra definición, que dice: “Parte del vestido, que cubre desde el cuello o los hombros, hasta la cintura” (Real Academia Española, 2020, definición 5) Y pienso, que la vitalidad de este cuerpo pictórico es similar a lo que ocurre con el vestido en cuanto a su uso; ya no solo en su conformación matérica (objeto), sino, en el “desgaste” producto del movimiento que sufre y del cual es memoria. La PINTURA es un re-vestimiento eterno de nuestros deseos, sobre cualquier superficie -sea metafísica o física- a partir del color y la luz.

Cuerpo vivo, ya que se alimenta de nosotros, como nosotros de ella. Alimentándonos de ideas, pues su materialidad, es razón de este cuerpo. Sobre él, Nancy (2007) dijo: “El cuerpo es inmaterial. Es un dibujo, es un contorno, es una idea”. (párr. 5) Acción vital, que da vida a “algo” en su cuerpo, que no es más, que lo que fuimos nosotros. Siendo este cuerpo, producto de la huella visible de nuestro pasar en él sobre el tiempo; y que, al materializarse, se vuelve un otro cuerpo individual, propio de ella; pues: “un cuerpo empieza y termina contra otro cuerpo” (párr. 2) y, a pesar de que este se forma del cuerpo del pintor -el otro cuerpo-, este conserva el suyo -el cuerpo de la PINTURA-; ya que: “el cuerpo es precisamente lo que dibuja esta forma(...)la forma del alma(...)Y el alma es la forma de un cuerpo organizado” (párr. 6)

De tal modo, que mi intención es desarrollar una(s) idea(s) sobre el Cuerpo de la PINTURA; entorno a la experiencia creadora y vivida de sus procesos, como sus resultados.

Para ello me detengo sobre los tres momentos pictóricos de Deleuze (2008), que engloban mis ideas dentro de lo que implica esta experiencia: lo pre-pictórico, el acto-pictórico y el hecho-pictórico (p. 51).

Sobre el Movimiento

Asumamos por un momento que ya sé lo que es PINTURA... o bueno, comprendo esta cuestión de lo corporal, que en ella existe y pretendo establecer *a mi manera*. Es válido preguntarse ¿Qué quiero pintar? -Cuerpos. Si eso está claro, pero ¿Qué cuerpos? ¿El hombre y la mujer, en el rigor naturalista del Renacimiento o en la abstracción absoluta de estos? Eso ahora no me interesa. Sé, que son cuerpos. Acá lo importante para mí está en ¿Cómo la implicación de la música, dentro del cuerpo de la PINTURA -que es potencia de movimiento en cada uno de los momentos pictóricos- puede determinar, de una u otra forma, estos cuerpos: naturalistas o abstractos? Pues la PINTURA, en su circulación, es reina de nuestros deseos.

Lo que sé acerca de la PINTURA, no es mi suscripción a alguna idea en concreto sobre ella. Mi acercamiento a ideas semejantes se debe en cuanto a que, mi relación sobre ella se desarrolla en la búsqueda y comprensión -de esta- como un *Cuerpo* que se mueve de diversas formas. Es movimiento, en pulsión musical. Ese es mi reto, reflexionar sobre todos los aspectos que vaya encontrando, en relación a su propia naturaleza; además de constituirla, como el lugar de mis pensamientos.

Tres, son las preguntas. Tres estados pictóricos, encontré. Y tres son los autores, pilares del texto, en los que me apoyo para el desarrollo de cada capítulo y su intención. Y es que, aunque exista en cada uno -capítulos- determinados autores, en función del mismo;

existe una línea que conecta a los autores particulares y los autores pilares, entre sí, sobre las nociones a tratar en estas páginas. Diálogos con los que establezco una escritura que permite, enfrentar mis ideas directamente con los textos. De manera que, no es un trabajo de exégesis, en rigor, lo que propongo. Es con mi intranquilidad que confronto diversidad de textos, con los que poder desplegar infinidad de caminos, para recorrer posibles respuestas que -en efecto- serán: cero absolutas.

Uno: Leonardo Da Vinci, y su “Tratado de la pintura” (2017); con el cual decidí involucrarme más a fondo, en lo que al lenguaje implica; no tanto de forma histórica, alrededor de su importancia en “la forma de pintar” de siglos posteriores a él. Obra que me permitió, en primera instancia, identificar todo lo referido a la pintura, que allí se explicita. Hecho que -a partir del encuentro con su pensamiento- género diversos puntos de relación con el Cuerpo, y de alguna manera, me dejó ver el puente que conecta con... Dos: Gilles Deleuze y Felix Guattari, en el capítulo: “¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?”, de su obra mayor: “Mil mesetas” (2004). Donde el carácter del Cuerpo, se abre por todo el lenguaje; generando conexiones entre: la pintura y lo que significa pintar –entendido, como la acción que crea al primero- Además, de la problemática del pintor como tercer implicado, que es quien desea, y sufre el CsO. Corporalidad de la PINTURA en cuanto: pintura, pintor y pintar. Y ¿Cómo –aquí- estos tres se relacionan, con el *Tratado de la pintura*?

¿Y el tercero? ... Tres: Rubén Blades, aunque podría decir: mi música, en general. Es solo que en él advierto, despejando cualquier simplicidad de “gustos”, una cualidad de Movimiento, que me permite englobar toda la circularidad de la PINTURA. Y aunque, el movimiento está implícito en el Uno y el Dos, Rubén Blades y la música, me ayudan a explicitar “eso”, que siempre había estado atrás; *Abran paso, abran paso*, abriéndose pasó,

frente a los otros dos, como el responsable de “algo” en lo que insistiré mucho, la idea de: *imagen-deseo*. La música, como movimiento sonoro: pre-pictórico; que pasa al acto pictórico, en su movimiento; del que deviene visual, sobre el hecho pictórico: PINTURA=Rumba. Personajes, historias, música... Y es que... si, aquí se puede todo; todo se va a poder, mientras haya música, pues sin ella... ¡yo no hago nada!

CAPÍTULO II

REFLEXIONES MIAS

Volver a verme, para verme. Para ver, lo que hice. ¿Por qué? Acaso es que ¿Quisiera ser el hombre más perfecto? No, no es una defensa. Al contrario, vengo a admitir, a reconocer, a discutir conmigo mismo; para librarme así de los temores ¿Que temores? Los de lo incierto.

Y es que nadie está absuelto, de no saber nada y, que por esa “falta”, pueda cometer errores. Entonces, a sabiendas de tal precepto mortal ¿Qué es mejor? ¿Esperar a que alguien me señale, por mis defectos? Y ¿Por qué no yo? Si espero a que mis defectos -aquellos que me dan hoy nombre- los critiquen los perfectos -esos, los que no cometen errores-, que puedo esperar, si no: su bendición o maldición; para luego: ser uno de ellos.

Yo quisiera es ser: el hombre más imperfecto, y no llegar a tener sus perfecciones. *Errante y bohemio*. Vagabundeando ir, hoy por ahí; felicitando a aquellos señores, puros e inmaculados, por cargar con esa cruz, la cruz de los demás. Aunque, sé, que nunca, nunca, se han equivocado; y que nunca, nunca, se equivocarán; ¡No me van a crucificar tan pronto!

Y me detengo aquí. Y no es ser, como los mismos que critican mis errores, para justificar sus verdades; invalidando mis procesos, mis ideas, mis sentires. Es ser, como los mismos que averiguan mi pasado, para exponer sus ideas, sus nuevas ideas. Pues yo soy otro diferente, al que pintó todo esto; y esto me llevó a ser, lo que soy hoy. Discúlpennme señores licenciados, pero soy un imperfecto más. ¡Yo soy un imperfecto más!

Reflexiones concebidas, aprendiendo en la escuela de la vida

EL PRIMER MONTUNO

Figura 2. Hombre de espaldas, inclinado hacia adelante, Nicolás Sánchez Bernal, 2018.

Esto fue, lo primero que pinté (Figura 2). Surgido del reto propuesto por mí maestro y que consistía en realizar lo hecho en carboncillo, ahora, con pintura -vinilo más exactamente, que es lo que tenía a la mano- Y fui descubriendo en él –el reto-, nuevas formas lograr de comprender el dibujo, pues se ampliaba al mundo de: la mancha; pasando de: la gradación de la sombra, a lo inverso: la degradación, alrededor de las manchas que allí aparecen.

Manchas entendidas, como parte de la figura del hombre. Pues “figura” y “manchas” conforman un todo, que es el Cuerpo de la PINTURA, en su relación activa de “limpieza de excesos” en busca de los tonos de las manchas, que construyen la figura del hombre allí representado; ya que pintar es: probar siempre, buscando más allá de lo que se conoce. Si no, solo se hará una misma cosa siempre... siempre.

Desde entonces, todo color o trazo que necesite probar, lo pruebo directamente sobre la tela, que contendrá todos los colores y trazos que necesite probar. Búsqueda que hace parte de algo mayor, que es la PINTURA. Pensamiento pictórico. Por lo que sí tienen que ir, en alguna parte, es en ella. Pintar es, aprender a pintar.

Después de la experiencia de este último, la cuestión corporal se desplegó también morfológicamente; puesto que las figuras presentadas, sufrieron alteraciones producto de los movimientos pretendidos, tanto en la imagen, como en la misma experiencia manual (Figura 3). Alejándome de un querer naturalista, en la representación del Cuerpo para -desde la aparición de las manchas- hacer aparecer las figuras; a una exploración más “expresionista” sobre esta, pues, Cuerpo y Figura, se relacionan corporalmente en la PINTURA tanto en: lo manual como lo visual. Busque la sensación del movimiento, a partir de la re-configuración que las figuras sufren.

Primer acercamiento entre el Cuerpo y el Movimiento en la pintura que, viéndola ahora, mucho movimiento no hay. Creo que su importancia, en mí, yace en el juego corporal que comienza, y que será una constante en las próximas exploraciones.



Figura 3. Reformación, Nicolás Sánchez Bernal, 2018.

RUMBA, RUMBA, RUMBA



Figura 4. Carne, Nicolás Sánchez Bernal, 2018.

¡Rumba manierista! la que se ha ido consolidando, en evidente búsqueda. No sólo frente a un naturalismo pictórico, sino a un claro “exageramiento” e inventiva anatómica en torno a la generación de expresiones en relación al movimiento pretendido. *Carne* (Figura 4), es mi primer trabajo de gran formato, y en el que me aventuro, tímidamente, al color. Utilicé dos colores: el blanco y el negro; y en base a estos dos, exploré las diferentes tonalidades de grises que podía encontrar. Gris de la muerte para la pintura según, Delacroix (como citó Deleuze, 2008, p. 35).

En ella – eso si- encuentro una problemática alrededor de las figuras y las manchas, ya que estas últimas existen como “manchas de muerte”, pero no por lo que distinguía arriba,

Delacroix; lo que sucede es que las figuras y las manchas están muy separadas: no hay Cuerpo. Y, donde –antes- su razón de ser –cuerpo- yacía, precisamente, en su relación de gradación y prueba de tonos. Ahora, si hay Cuerpo, es en la relación activa entre la tela y yo -debido a su formato (2x3m)-; que fue exhaustiva, pues a esto, además sumarle una clara manía mía por llenar absolutamente todo. Me impacienta ver espacio, sin al menos, una capa de pintura.

Tres situaciones: 1) “Problemática” entre: el dibujo y la pintura (que no debería existir solo comprenderse mejor). 2) Cambio de paradigma alrededor del Cuerpo en la pintura entre: Figura y Mancha alrededor del movimiento, en virtud de valores morfológicos a-semejantes. 3) Repulsión hacia el bastidor, quien es, nada más, que el primer amarre de todo programa pictórico; y un primer acercamiento intelectual de la pintura objeto, a su límite reticular: cuadro.

Cuestiones de dinero fueron las que me llevaron a improvisar con lo que tenía, con lo que podía. Pero fueron dificultades que me ayudaron a evidenciar, toda una estética y diversidad de posibilidades a reflexionar en la PINTURA, siendo esta: un Cuerpo que no está solo allí en la pintura, pues esa es solo su cara, su rostro. Aun no lo veía en aquel entonces, pero empezaba a ver el resto.



Figura 5. Sin título, Nicolás Sánchez Bernal, 2018.

Fuera del entorno académico realicé bajo pedido –primera, y última vez-, una pintura (Figura 5) en la cual se me pedía integrara dos cosas: la música y el fútbol. Rumba, después de *Carne*, que no tiene nombre. Pero en la que se evidencio ya cierta, “*por tu mala maña*”, en cuanto a las maneras de lograr ya algo. Establecido su valor metodológico, dos valores encuentro en esta pintura: 1) La paleta de color se amplió aunque, de manera específica, es decir: el ocre – la ampliación- solo toca la guitarra y algunos lugares fuera de la figura; es aún muy tímido, es como si... “coloreara” todavía. 2) A pesar del punto anterior, considero que los tonos grises, en cambio, si tocan todo el cuadro tanto en las manchas de “búsqueda” como en las figuras. Ya existe más Cuerpo aquí.

En cuanto a la composición, la pintura es muy sencilla: verticalidad en el formato, que propone una observación de abajo hacia arriba, dado que el círculo -que contendrá todo el tema como las figuras- se encuentra al costado inferior derecho; intentando, también, dar cuenta de un piso que no se ve, pero que está -¿acaso será el borde de la tela, el piso?-.

Sobre ese círculo se soportan los dos temas que para mí configuran a una persona que es: fútbol y música. Circunferencia que descentraliza la tela, y que sobre su centro, la figura se abre, escapa –o eso intenta-. Analogía formal sobre un balón de fútbol, a la que la figura se adapta, se forma; con exagerada semejanza a la posición de algunos guitarristas que curvan su espalda hacia delante al tocar. De ahí que, al aparecer la guitarra, ciertas partes empezaran a sobresalir del círculo base para generar puntos de fuga que orienten, al ojo espectador, hacia otros lugares de la, vertical, pintura. Por ejemplo: el brazo que toma la guitarra desde sus trastes, es una gran diagonal que permite subir la mirada; o el pie que sobresale por debajo, ayudando a esa idea de quietud, en la imposibilidad de su rotación. ¡Y no, no es en modo alguno una gran pintura!, pero en ella existen cosas que hacen parte de mi aprendizaje y que me resultan relevantes a comentar.

Como la situación de “fusión”, que establezco compositivamente entre la pierna del hombre y el cuerpo de la guitarra. Pero eso es algo de lo que hablaré despues.



Figura 6. ¿Accidente? Nicolás Sánchez Bernal, 2018.

Hablemos sobre la exclusión de un “sistema óseo” que estructure y defina aspectos como: forma y tamaño, alrededor de lo que, como cuerpo, constituye materialmente un cuadro: contener y sostener una pintura, supuestamente; exclusión que da cuenta de una exploración de las posibilidades, que en su rigidez y organización estructural, no podría comenzar a encontrar. Rumba = ¿*Accidente*? (Figura 6)

Accidente, en cuanto a lo que sucede, y pasó, en la exploración con dicha tela. Multiplicidad en sus posibilidades plásticas, como cosa que ya es. No es un error o desconocimiento total alrededor de lo que se encuentra. Accidente, no solo, de quien cae y pierde su cabeza; también, en relación a la búsqueda consciente de la *imagen-deseo*. Es decir, los dobleces que realicé, se prestaron para dar paso al acto pictórico; pues este se establece desde una: pre concepción (pre-pictórica), compositiva de un cuerpo que ya esbozaba en la mente, y que esta situación -pre-pictórica- de plegar la tela me permitió definir primigeniamente.

Espero que el lector se dé cuenta, de que no se trata de venir a hablarles sobre mis trabajos; la necesidad de escribir sobre ellos se encuentra en la misma escritura, ya que esta me permite ver otras cosas, que en su momento, no vi. Esto lo digo porque viendo esta “pinturita”, de hará unos... 3 años -y de la que solo conservo su fotografía-, veo importante señalar algo acerca de lo pre-pictórico: que este concepto hace referencia, por lo general, a actividades “ajenas” a las que, tradicionalmente, entendemos en la PINTURA.

Es el “movimiento inmóvil” que da paso a la movilidad espacial, es decir: existe un movimiento pictórico al pensar sobre la pintura, antes de siquiera tomar un pincel, y pintar. Sin embargo este orden no es universal, ya que sería un error pensarlo así: como un... otro movimiento. Supongamos que yo nunca realice los dobleces de la tela, sino que la encontré ya

doblada, y al verla, la figura apareció, y me impulsó a pintar sobre ella ¿Allí lo pre pictórico dónde está? Bueno, en lo inmóvil; se encuentra en el objeto en sí; su gracia está en que advierte al pintor, de toda una cantidad de movimientos que lo hacen pensar en pintura. Ya sea que la doble yo o ya esté doblada: el movimiento primero de la PINTURA está en las posibilidades que allí aparecen. Por lo que -directa o indirectamente- lo pre-pictórico se define como: el momento en que se comienza a pensar en pintura, cabeza del Cuerpo de la PINTURA.

Pensar, es pintar... por lo menos un poco. Y no solo está en lo pre pictórico, también en el acto mismo, he incluso ya en el hecho, que es la pintura. Lo que me hace pensar, que: pintar no es más que un bucle, no repetitivo, que va desde lo pre-pictórico, al acto-pictórico, volviéndose hecho-pictórico; sobre el cual retorna a lo pre-pictórico, a re-pensar: Esto es la PINTURA.

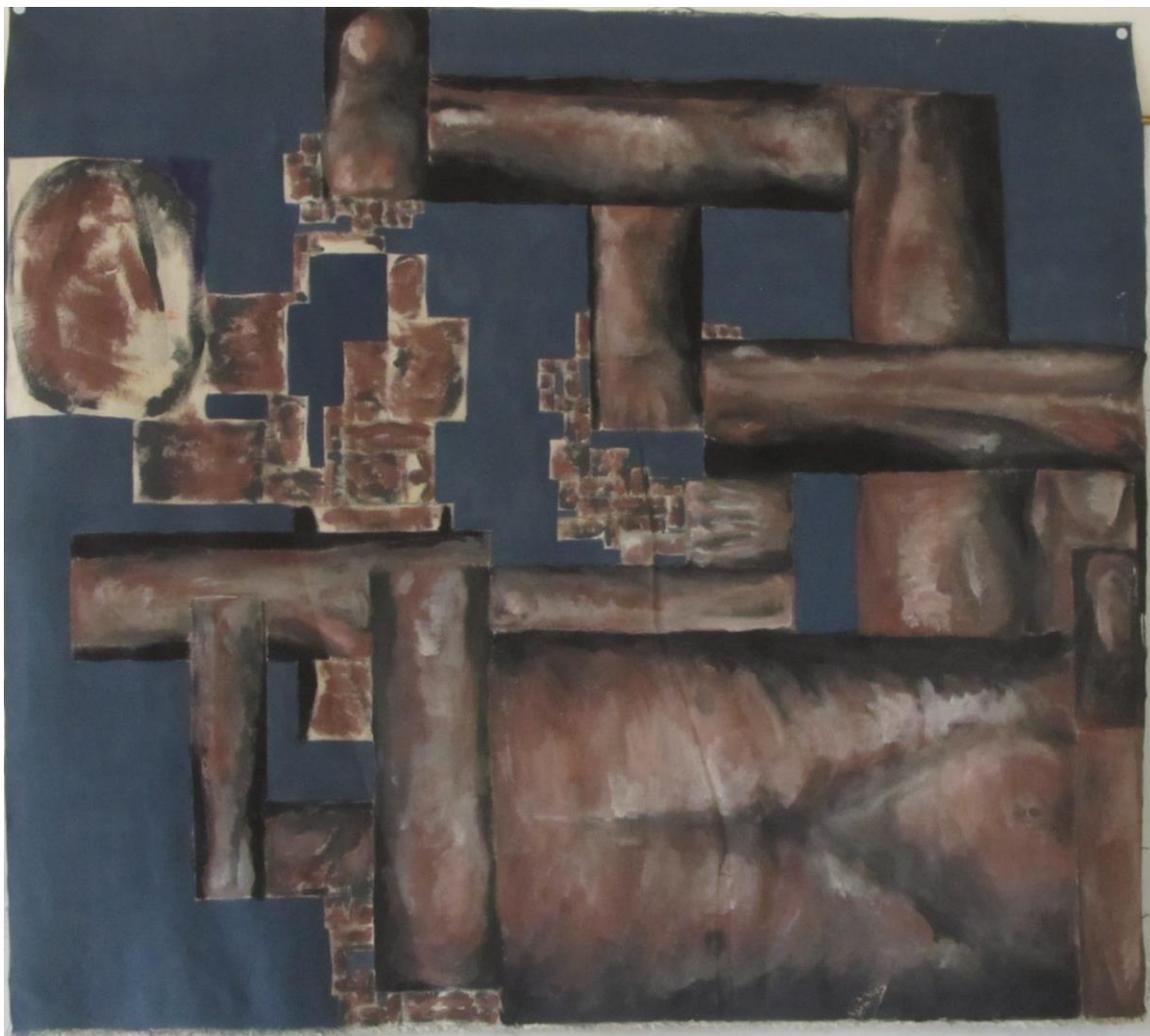


Figura 7. Autorretrato, Nicolás Sánchez Bernal, 2018.

Esta pintura es importante para mí por su momento, y que significó decidir -ya después de haber estado pintando y metiéndome, levemente, en el lenguaje- dedicarme en serio a la PINTURA. Esta fue la primera pintura que adquiriría, de manera más clara, colores diferentes al blanco y el negro, pero ¿Autorretrato como por qué?

Planteada de nuevo por mi maestro de PINTURA, esta pintura guarda una relación primordial sobre algo en lo que voy a ser muy insistente, al hablar de PINTURA más adelante; y

es en la relación que existe entre quien pinta: el *pintor*; con lo pintado: la *pintura*; que no es más que: *pintar*. A partir de esa premisa se propuso un ejercicio, que consistía en preguntarnos: ¿Cómo –nosotros- entramos en la pintura? ¿Cómo me puedo meter en la pintura? Bueno, pues con la PINTURA. Para ello no solo me voy a remitir a hablar de mi experiencia, sino que utilizaré, también, lo observado en la propuesta de mi compañera de clase, y carrera, Laura Miranda; pues la encuentro valiosa para lo que pretendo, aquí, explicar acerca del ejercicio.

Por mi lado, lo que comencé a pensar fue: en comprenderme sobre las dimensiones en las que iba a pintar, para así ver cómo entraría yo allí completamente, es decir, de cuerpo entero. Así, mi primera idea fue –literalmente- “meterme” en la tela. Por lo que decido comenzar a, “pseudo-siluetear”, cada parte de mi cuerpo, fragmentando a partir de retículas (cuadros o rectángulos) que poseían -en ancho y largo- las medidas de cada una de las partes de mi cuerpo; teniendo en cuenta los puntos de articulación, para separar las retículas que contendrían, después, la re-presentación de dichas partes de mi cuerpo. Todo sin perder la coherencia anatómica en la yuxtaposición de todas las partes, es decir: que cada parte estuviera, inmediatamente, al lado de la que, anatómicamente, corresponde. Todo desde allí, desde su retícula. Esa fue mi propuesta y, por eso, es un autorretrato.

En relación a lo propuesto por mi compañera, no entraré en detalles sobre lo que realizó. Ella propuso, hacer unos zapatos con la tela que teníamos cada uno para pintar; por lo que -como yo- comenzó a tomar las medidas de sus pies sobre la tela, para luego cortar -tal y como lo hacía Matisse-. Pero es sobre su proceso, de donde surge la conclusión, de la clase de ese día, alrededor de lo que habíamos estado haciendo. Así que el maestro nos pidió que paráramos para juntarnos, y observar lo que había sucedido. -¿Dónde está la PINTURA?- Pregunta. Pues se había pintado, solo que no como normalmente lo reconocemos.

Nos dice finalmente que esta –la PINTURA- no está, ni antes de comenzar, ni en el inicio, y mucho menos en el final; Sino que en medio, sin inicio y sin final. Que está en el hacer, en la disposición pictórica de pensar, crear y mirar. Todo esto nos comentaba mientras veíamos, con claridad pasmosa sobre el piso, todo el proceso que mi compañera realizó para hacerse los zapatos. Pero... ¿cómo así que la pintura se convierte en tal, cuando finaliza el acto-pictórico, es decir, cuando se vuelve hecho-pictórico?

Kandinsky, en “Punto y línea sobre el plano” (1995), nos lo dice cuando comenta que un simple punto, sobre una superficie, puede ser, ya, una pintura (p. 24-25). Es la *imagen-deseo*, la que nos lleva más allá del simple punto, aunque, ese punto es deseo en sí. Pero, ya desde que aparece el primer punto, aparecen las líneas y las manchas sobre la tela; pero, un punto ya es una pintura, en su cualidad de ente.

Ahora el punto lleva al pintor a pintar; y pintar es la duración del movimiento del pintor, que, desde su primer impulso -punto-idea-, se abalanza sobre la tela para conseguir el amor, en la virtud de la PINTURA; dando origen al primer punto, que deviene línea, y mancha, forma, color, etc. Hasta su recogida -sobre el mismo- para observar: eso es pintar.

Lo que se ve, es pintura. Ya está en cada uno nosotros hasta donde llevar la PINTURA. Ese día solo realicé las retículas; Laura, recortó los moldes de los zapatos. Y ya habíamos empezado a pintar y, es hasta hoy, recordando ese día, que me doy cuenta. Después estuvo en nosotros hasta donde queríamos llevar eso, y eso, es lo que ven en la Figura 7: soy yo, tanto en lo presentado, como en mi hacer.

DE COLORES

Posterior al *Autorretrato* -el cual me introdujo a la PINTURA, en la pintura-, se consolidó una visión ritual en su práctica donde se está, en cuerpo y alma, envuelto en torno al acto creativo. Aunque, este es solo un estado de la PINTURA y ese lugar, de “en medio”, es el caos; el punto gris de Klee, que salta sobre sí (Deleuze, 2008, p. 37). Zona neutral que sube, y que baja; que gira en su inestabilidad. Y allí, en ese espacio, en una sola vuelta, ya convive nuestro espíritu en la pre-creación, la creación y la re-creación de Klee (1971, p. 90). Ese salto, esa otra vuelta, esa circulación del punto gris, entra a reconsiderar la idea de, “finalizada”, en una pintura. El óvulo en Klee (p. 84); el huevo en Deleuze (p. 40), y sobre ellos, algo quiere nacer; fecundarse, por lo pronto; formarse. “La formación produce la forma”, comentaba, Klee, sobre la creación, y allí reflexionó que la PINTURA está en la *formación*; no en la *forma*, que es la pintura. Es decir: en el proceso, no en el resultado actual -ni final-; pues siempre se podrá hacer algo más, incluso, si eso que se hizo ya nació, creció, y envejeció (p. 91).

Entonces, mi *formación* como pintor se ve involucrada -a partir de aquí- de lleno, en la exploración del color a través de quien, para mí -y hablo desde la pasión-, si no es el más grande, es uno de los mejores; hablo de: Diego Velázquez. Carl Justi (2008): “Es Velázquez, el mejor de todos los coloristas”. Al igual que Justi, pienso que: maestro del color, no es quien inunda de colores una tela, sino quien, con un uso mínimo de los mismos, logre obras de virtud semejante o superiores, a los otros. Sin embargo, su grandeza no solo se debe a eso, pues su dominio – también- sobre la luz llegará a “iluminar” a los *impresionistas*. Además de su manejo dentro de la técnica y una fluidez, pictórica, rica en su gesto, composición, armonía, concepto... hacen de él -para mí-, el referente idóneo que mi maestro de PINTURA me enseñará y fundará, en mí, con

el gran respeto y admiración que sentía –él- hacia Velázquez, para entrar del todo a la PINTURA.

A petición nuestra -la mía y de mi compañera de clase-, le solicitamos al maestro -en ese momento de la asignatura: RITUALES- que a raíz de las exploraciones previas queríamos pintar, pasar al óleo; algo totalmente desconocido por ambos en aquel entonces, ya que todo, hasta acá, había sido a punta de vinilo. Así, con la positiva del maestro, y la adición a la clase de otra compañera y amiga; quien traería con ella a Velázquez dentro de su maleta en un libro: *Velázquez y su época* de Carl Justi (2008), comencare todo este camino.

“*Retrato de una niña*” (Figura 9), fue el primer ejercicio pictórico que emprendí alrededor de Velázquez. En ella, comencé con todas las cuestiones estructurales del dibujo a partir de ocre (grisalla), para, posteriormente, comenzar a pintar; pues por aquel entonces, aún, separaba al dibujo de la pintura. Este primer momento del trabajo, consistió en delimitar “pseudo fronteras” o territorios que, por contraste o relación tonal, contendrían y enfrentarían los colores que vendrán, en lo que respecta a la primera parte.

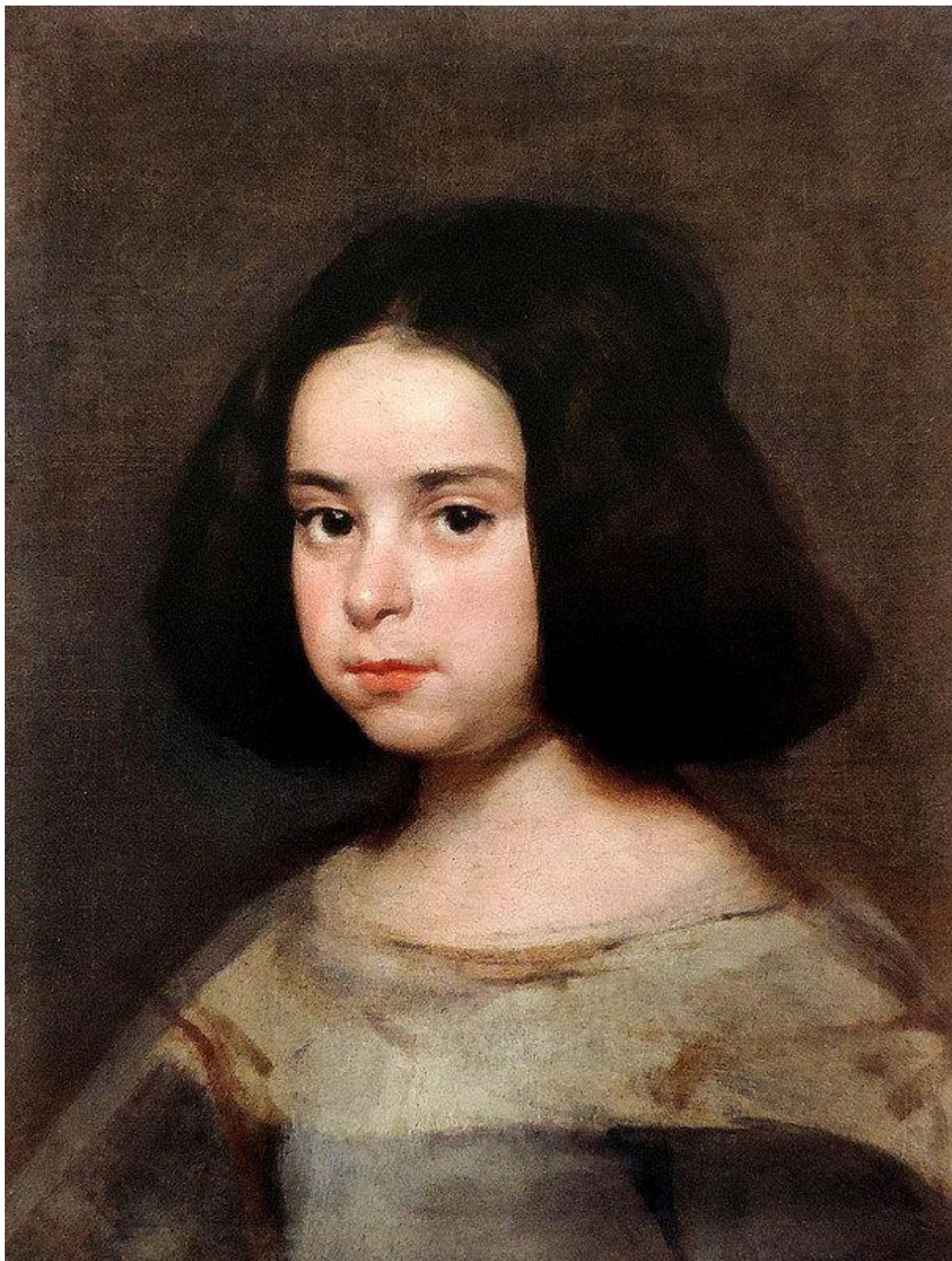


Figura 8. Retrato de una niña, Diego Velázquez, 1640.



Figura 9. Retrato de una niña (lado A), Nicolás Sánchez Bernal, 2018.

Se estaba pintando, y quizás aún no comprendía aquello muy bien, pero esto lo digo porque estábamos pensando en ella; pues toda esta cuestión estructural surge en base a una idea de color, que ya andaba en mi mente, y que en la monocromía del dibujo -que es la que me permite develar todas mis ideas- aparece el color expandido (policromía) en la superficie a pintar. En este caso: por descubrir, a partir de líneas y planos de sombra, con gradaciones altas y bajas, la configuración facial -en su proporción- de la pequeña niña; así como su composición y ubicación espacial en la tela.

Con cierta certeza sobre el referente, comienzo a pensar en el color, al pendiente de la relación entre los colores utilizados, su conformación -empastado o velado- y su aplicación sobre la tela -el gesto-; eso sí, intentando utilizar la menor cantidad de colores posible además de concretar, de manera rápida, todo lo que allí sucediera luego de aplicado el primer color. Cosa que no pasó, pues casi llegué a odiar a esa *nina, nina bacosó* (Figura 9); pero sin ella, probablemente, no hubiera visto cómo esas “estructuras iniciales”, que son pintura, comenzaban a mutar, a caer producto del color que iba construyendo otras formas, a la vez, que tumbaba otras. Así, el dibujo y la pintura están en la PINTURA a partir de sus relaciones: próximas-directas (de contraste) y lejanas-indirectas (compositivas) con otros colores según: su espacio en la tela, su trazo (mancha), su propia materialidad -es decir, empastes gruesos, delgados; o veladuras fuertes, suaves-...

Sobre toda esta complejidad en el color me detengo a pensar, de ahí que sufriera bastante con esta *niña y señora* -después me daré cuenta que en todos se sufre, pues *el que no sufre, no vive* dicen por ahí ¿no?-; quería evidenciar cómo comprender sus rasgos fundamentales, esos que determinan la “conclusión” de una pintura; esos que permean, desde sus funciones, los deseos del pintor para que realice alguna acción que haga que el color aparezca como forma, figura,

punto, línea, plano, cuerpo, perspectiva... al final todos ellos contienen al: color. Pero esto lo digo yo ahora.

Por eso, lo que en un principio fuera la idea de lograr copiar un Velázquez, dejó de serlo, al ampliarse hacia una comprensión del color, sus diferentes interacciones entre sí -o no-, sus órganos, etc.; partiendo de él, como referente intelectual, sobre el cual develar un manejo de la PINTURA que me permitiera encontrar -y ver- la manera en que se dan aquellas interacciones, que cargan consigo la dificultad, propia, del lenguaje. Y es que... cualquier persona puede pintar, eso es cierto; pero que este simple hecho, designe -y deshonre- a la PINTURA como un simple oficio, es un absurdo; solo basta con emprenderla para apreciar su vasta virtud.

El “copiar”, iría quedando rezagado *poco a poco*, mancha a mancha; pues detrás de esa *niña mele*, hubo un gran *manantial de corazón*, de experimentación. Esta primera parte del ejercicio la divido en dos “sub-momentos”, importantes alrededor de mi experiencia como pintor novato: 1) La experimentación de lo pre-pictórico, lo pictórico -acto-pictórico-, y el hecho pictórico entre dibujo y pintura y los rasgos fundamentales que en ellos encuentro. 2) De la mano con una “novatada” debida a mi desconocimiento, sobre los procesos de preparación de los soportes a pintar: la imprimación de la tela en este caso. Cosa que dificultó bastante la aplicación de la pintura en la tela; pero que, de manera azarosa, me permitió observar otras cosas, dentro de lo que había realizado.



Figura 10. Retrato de una niña (lado B), Nicolás Sánchez Bernal, 2018.

El color traspasó la tela... Se fue acomodando atrás. Y pintar es eso también, ya que colocar órganos delante de otros, implica, empujar estos últimos hacia atrás... ambas concepciones son correctas; la diferencia radica en que: la primera habla de la pintura, de lo último que ha aparecido en ella, del objeto actual tal y como esta –en ese momento-; la segunda trata la PINTURA como proceso que abarca, todo lo que ha ido quedando atrás en ella: en su cuerpo. La PINTURA trata de su propio cuerpo. El resultado quedo rezagado hasta su desaparición, es este suceso el que detiene mi búsqueda pues en su reverso estaba explícito todo este juego relacional del color; que daba cuenta ¡ya no de una meta, sino de mi experiencia y aprendizaje en ella! Es desde el color -y su aplicación- que se comprende todo mi “errar”: entre los tres estados de la PINTURA. Frente a este “error técnico” advertí; vi a mi niña, ya no era la de Velázquez. De la niña de Velázquez, salió mi Nina: que aparece en azul ptalo, en ese la estructuré, pues el color ya estaba, solo había que “ayudarla” un poco.

A partir de esta pintura, los estados de la PINTURA, lo pre-pictórico, el acto-pictórico y el hecho-pictórico, dejaban de configurarse bajo una “verdad” plana, lineal. Que podría considerarse así, ya que el primer momento -lo pre-pictórico- comprende a: la preparación, la construcción, la grisalla, el pensamiento, el dibujo que precede la policromía de la pintura como base; un segundo momento –el acto-pictórico- como la expansión del dibujo, la experiencia –activa- del color, que lo hace aparecer; para llegar al tercer momento -el hecho-pictórico-, pues ya es algo palpable, visible y entendido como pintura.

Sin embargo, si ya consideramos que una pintura: son muchas pinturas, que se van “echando” hacia atrás entre ellas; me resulta válido atender a algo muy importante que señalaba mi maestro y era la figura del círculo. Ya que de la misma forma que cada estado procede, también precede; uno no avanza en la pintura, uno la deja. *La palabra adiós* aquí no se canta. Mi

niña es ejemplo de cómo, del color -de un hecho-pictórico- se regresó al dibujo, a construir, a pensar que paso dar para “volver a hacer”. Esto ha sido es así siempre, solo que el hecho de haber girado la niña y volver a empezar a pintar sobre lo que ya era, hace más evidente esa circularidad de la PINTURA. Es lineal hacia adelante, hacia la pintura; circular hacia atrás, en la PINTURA. Territorialización y desterritorialización.

Es por eso que digo: a los estados pictóricos se le sobreponen estados, inmediatamente anteriores. Pareciera una lógica lineal, pero en realidad no lo es. Es decir: al color puede proceder el dibujo, y a este de nuevo el color y... todo es circular. Sin embargo, no hay dos pinturas, hay una. La primera vez que la expuse, solo la mostré por un lado; para verla completa, han de verse ambas caras girando alrededor de ellas. Más circularidad. Una cara es solo pintura, ambas caras son: la PINTURA; con esto confirmar –y declarar- que el dibujo no es diferente a la pintura, pues ésta no es más que él mismo, expandido en la policromía.

Producto de esta experiencia pictórica, decido volver a emprender otro Velázquez, pero ya no solo de manera referencial, sino explorativa; pues quería constituir un lugar donde poder reemprender lo aprendido -y explorado- durante ese semestre. Y a pesar que aún había un arraigo importante hacia el cuerpo representado, eso ya no era un problema, pues lo utilizo en pro de la desterritorialización. Así decido buscar desde el gran formato -a diferencia todos los anteriores, que eran <en sus dimensiones> más pequeños que yo- establecer una relación espacial de movimiento y desplazamiento, entre la pintura y yo; ya que, si existía algo con lo que no me sintiera cómodo, era el hecho de estar sentado -o parado- a la hora de pintar frente a una tela, moviendo solo la mano ¡Necesitaba moverme! no soy de ese tipo de personas que se enfocan en algo, y no lo sueltan hasta darle fin. No. Para pensar, necesito moverme; de hecho, escribiendo esto, he caminado en círculos por mi habitación, cual perro tras su cola. Camino. Me siento.

Escribo. Me levanto. Vuelvo a caminar. Pienso, y así. Quizá por eso me interese tanto el movimiento (?).



Figura 11. Cristo en la cruz (Proceso), Nicolás Sánchez Bernal, 2018.

En razón del formato, veo en el *Cristo en la cruz* de Velázquez (1632), mi oportunidad para replantear aquello que encontré en mi *Autorretrato*, con lo que aprendí con la niña; además de entrar a considerar el cuerpo, tanto en la pintura en relación a lo representado, y la performática que realiza frente a la tela en sí. De manera que proseguí a de-construir la imagen de forma similar a la realizada en el ya nombrado, *Autorretrato*; con la diferencia de que mi desplazamiento por la tela, fue “real”. Se fragmentó realizando cortes donde el cuerpo de Cristo se articula, conservando la relación anatómica entre las partes que les son inmediatas, es decir, alguna de las aristas, de todas las retículas que cercenan y contienen el cuerpo, está siempre en contacto con alguna de las aristas de la retícula de la parte del cuerpo que le es inmediata, anatómicamente hablando; con la intención de no perder la noción “real” del cuerpo en su estructura. Lo que quería es que Cristo, ahí crucificado -al igual que yo-, se moviera, no que se perdiera.

Pero ¿movimiento de qué? Si *el mesías* de Velázquez, yace allí, muerto, en una imagen en la que ha sido sacrificado. Clavado al suelo, compositivamente, en su estructura. Eso fue lo que pintó Velázquez. Mi referencia es su cuerpo, el cuerpo de Cristo (!); no su hieratismo, su liviandad. Yo pretendí moverlo, por eso lo cercené, y desplacé por el espacio de la tela. Y lo desplazó en mí desplazamiento. Ahora, que el movimiento está -para quien lo ve por primera vez- en la reconstrucción de la imagen original, la imagen que todos conocemos, no lo creo; para mí está en su desplazamiento por el espacio. Igual, poco importa... lo que sí, es que se pensó en el movimiento, tanto en la pintura como en la PINTURA; ya no fue imitar al Cristo de Velázquez.



Figura 12. Cristo en la cruz, Diego Velázquez, 1632.

Frente al color se intentó, en símil al trabajo realizado con la niña, “comprender” las relaciones de color, que en el cuadro de referencia, veía; ya que el motivo pictórico del Cristo – para mí-, está en la luz que de su cuerpo irradia a partir de amarillos y naranjas, y verdes-azulados, para las zonas poco iluminadas. A consideración de estos cuatro colores que -de nuevo para mí- son los que cimientan esa pintura, comienzo a pintar; descubriendo otros en el camino, hasta el punto de perder las referencias, y explorar con la materia en la tela sin más... Llevado por el deseo. Y creo que se puede apreciar como cada color, presente en el mapa pictórico, toca, absolutamente, cada región –previamente- delimitada en la grisalla; guardando las proporciones, pero participan. Se intentó evitar entrar en zonas de concentración, esas que traen todo hacia delante y te dejan “quieto”. Yo quería conservar lo de atrás, que apareciera todo lo de atrás.

Circularidad de la PINTURA.

¿Se logró? No lo sé. Lo que sí, es que fue de las veces que más disfruté pintar; aún entre la angustia y la incertidumbre visual, la pasé de lo más bueno; la pasé: ¡de colores!, pues la PINTURA es de esas pocas cosas, que se gozan en el tormento. ¿Qué generé zonas de concentración? ¡Por supuesto... y destruyeron más de una vez la unidad de su cuerpo, dejándome perplejo! La PINTURA exige al pintor, porque éste se puede deslumbrar y detener en una sola zona del mapa pictórico. En ese sentido, batallé bastante en zonas como el “torso” y “las piernas”; pero al final considero que se logró establecer de nuevo un dinamismo, una potencia de circulación en mí, frente al acto mismo de la PINTURA; además, el formato me ayudó a caer menos en dichos obstáculos, dada la “obligada” movilidad espacial que requiere ese tipo de dimensiones; así, el color que aparece allí, circula sensible en función de mi movimiento.



Figura 13. Cristo en la cruz, Nicolás Sánchez Bernal, 2018.

PRESENCIA I

Por ahora, *el tiempo será testigo* a las respuestas obtenidas, mientras ingentes preguntas hacen presencia alrededor de las tres originales. Importante es aclarar que: lo escrito, en su contenido mantiene, además de ciertas cualidades propias de una relatoría que acerca al lector a ese lugar en el que acontecieron dichas exploraciones, una relación entre ellas y mis reflexiones actuales frente a lo que hoy descubro regresando a ellas; y que responden a las muchas falencias que tuve, que advertí -o no-, y que intento ahora, en esta amalgama de textos, no faltar demasiado en la PINTURA. Y es que, mucho de lo que hoy digo, ayer eran dudas o directamente nada.

Y todo esto ¿a qué? De no conocer, y querer reconocer aquello que he estado haciendo, incluso ahora. Es evidente que había pintado ya. El problema: ¿Era consciente de ello? Y no digo que se tenga que estarlo, la PINTURA es ir a tientas en tal o tal grado; además, cada quien está en la PINTURA como quiera. Yo necesitaba averiguar -¿Qué?-... sus conceptos. Y no para “echarles el *carretazo*”, sino para matar demonios, encontrar un cuerpo, ver su movimiento y, como pintor, dejar -un poco- de lado las *sorpresas* y encontrar un aire de certeza. Todo esto al final, es para estar más tranquilo conmigo. Así pienso yo.

Ya en el marco de lo que es, el principio de ésta tesis; me formulo por primera vez la pregunta que, de-construye la idea de cuerpo en torno al lenguaje, generando las bases de lo que ya -vagamente- el lector ha reconocido, la dirección que al final tomó toda esta experiencia: ¿La PINTURA tiene un cuerpo?

Recuerdo bien aquel momento, y la labor de consulta que se planteó y que se dividió en dos líneas, bien diferenciadas: 1) Atender a unas realidades históricas, que dan cuenta de un proceso en torno al cuerpo y su construcción pictórica, según contextos. 2) Producción de pensamiento, en base a: lo que se entiende, se piensa y se crea alrededor del concepto: *cuerpo*. Ambas líneas demarcaron un primer acercamiento “teórico” entorno al cuerpo, después: el movimiento y la PINTURA; pues aún el cuerpo conservaba cierta jerarquía sobre los otros dos. Fue en su convergencia, que se produjo la génesis de este proyecto: Encontrar el cuerpo de la PINTURA, ya no tanto en la imagen, sino en ella como lenguaje; y pensar en todo lo que allí sucede, le sucede, y me sucede.

El punto estaba en encontrar esos lugares, como las formas, donde el concepto de *cuerpo* comenzaba a permear el lenguaje. Anunciaba arriba que, en un primer momento, este concepto se mantenía aún en la pintura desde la imagen: representativa; inclusive, durante esta primera exploración el cuerpo estuvo muy presente como esa imagen que muestra una realidad “comprobable” desde una crítica, en parangón, con el modelo. Se buscó, se indagó sobre el cuerpo y su representación, a través de la historia; pero no era eso lo que me angustiaba *a la larga*. Pues mi motivación está en conocer, y reconocer el cuerpo *¡de!* la PINTURA, no, *¡en!* la pintura. De ahí que considere distanciarme –después- un poco de ella, para enfocarme en lo que me importaba, y eso era el lenguaje.

No es que esté en contra de la representación del cuerpo, menos cuando toda mi exploración, ya no solo pictórica sino artística en general, ha representado a éste siempre; basta con volver, y ver todo lo que he mostrado. Lo que sucede, es que el cuerpo pintado, al ser solo eso, ya no alcanzaba para mis intereses. Da Vinci (2017) decía, que quien sólo hace una misma

cosa, una y otra vez siempre, seguramente, será bueno en ello... pero solo en ello; que: ¡hay que ser universal!, pues solo siendo universal, se está en la PINTURA (pp. 127-28).

Razón por la que se desfase, pues el cuerpo representado se queda en su prefijo “re”, que es el verdadero problema, ya que pintar -para mí-, no es repetir algo. Es el cuerpo que se presenta, dentro de esta construcción conceptual-reflexiva, el que considera a mí cuerpo. Cuerpo presentado ante una tela, que hace presencia siempre; pues de él no se obtiene una imagen limitada. Lo ilimitado, es su límite: es presencia en su práctica, sea mental o física. Como presencia, soy yo; y esta es mi pintura, no la de otro pintor *¡Que nadie me discuta mi presencia, que no me saquen de mí posición!* Ilimitado en PINTURA, limitado en pintura; Presencia y Representación, respectivamente.

¿Qué hice yo ese semestre? Tras semejante “voltereta”, volví a la PINTURA. Buscando ese cuerpo, ese movimiento; con la angustia de quizá no entender aún nada más que aquello que seguía representando, y no es que me molestara, solo que... quería encontrar algo diferente. Y llegue a la ropa. Y estos objetos, en un principio, funcionaron a manera de estencil, por su similitud -dada su función cotidiana- con el cuerpo humano, generando todo un orden compositivo a partir de una idea procesual, “cinematográfica”, de sobre-posición secuencial del movimiento de las prendas por la sabana, soporte de la pintura; gran formato que alguna vez me habrá tapado. (Figuras 14 y 15)

Prendas, que pensé en desechar después de usadas, ya que, para lo que las necesitaba, estaba hecho. Pensamiento que tuve porque aún estaba allí: en lo representativo; en el cuerpo pintado. Después probé adherirlas como elementos pictóricos, que dieran cuenta de lo que se ha movido; a la vez, que jugaran como concreción del movimiento que allí ocurre por ellas. Pero

descarte la opción, para darles otro tratamiento: como órganos particulares dentro de una composición, ahora díptica, producto de su separación con el primer soporte –sabana-; convirtiéndolas en soportes de sus propias pinturas (Figura 18).



Figura 14. El cuerpo de la pintura (Proceso), Nicolás Sánchez Bernal, 2019.



Figura 15. El cuerpo de la pintura (Proceso), Nicolás Sánchez Bernal, 2019.

Lo valioso de este momento -como del ejercicio-, no está en lo pintado, pues escasea de valor pictórico además de contener una paleta muy similar a pinturas anteriores; y no es que sea malo, solo no hay mucha experimentación, por lo menos del color. Lo que sí hubo, fue prisa en su elaboración; quizá por la premura de la fecha de exposición –de entrega académica-, sin duda fue algo en lo que pude haber trabajado sin afanes académicos: dejó de ser hasta pintura, y se convirtió en un entregable. Su valor, aquí, está en pensar la PINTURA alrededor del soporte mismo, como idea o forma pictórica en sí; pues, en la PINTURA: la pintura, es soporte mío; como yo, soy soporte suyo. Descubrimiento. Motivación. Angustia.



Figura 16. El cuerpo de la pintura, Nicolás Sánchez Bernal, 2019.



Figura 17. El cuerpo de la pintura (Detalle), Nicolás Sánchez Bernal, 2019.



Figura 18. El cuerpo de la pintura, Nicolás Sánchez Bernal, 2019.

DISTINTO Y DIFERENTE

A partir de aquí, todo fue: *distinto y diferente*; como decía el maestro Justo Betancourt. Después de lo sucedido en el ejercicio anterior, más otros dos que dieron pie a una situación lamentable -y que no voy a relatar-, pero que reivindicaron una sensación que venía padeciendo ya acerca de: ¿Cuándo pintar? ¿Cómo me gusta estar al momento de pintar? Sensaciones de incognito, que llevaron a implicarme en el lenguaje desde mí lugar como artista, como pintor. Donde, hasta ahora, había estado de manera manual, únicamente; por lo que, en mí sentir y necesidad, al no tener -ni expresado- mayor conocimiento o sentimiento sobre lo que hacía ¡ya me urgía!... ¡ya lo necesitaba!

Y respeto a aquellos que piensen: “que quien pinte solo debe hacer eso” (!), como si pintar fuera un “asunto personal”, y ya. Pues, así como el escritor escribe para (por) los analfabetos, escribo para (en lugar de) los idiotas (Matías Motz, 2021, m16s31); yo, aquí, fuerzo el lenguaje a su límite, y pinto para (por) los analfabetos de pincel, pinto para (por) los idiotas de “pico” y mano cerrada. Por lo que considero que el mismo acto de pensar y escribir sobre la PINTURA -que es lo que estoy haciendo ahora- es, de manera primigenia (pre-pictórica), Pintura. Escribir aquí, es pintar bajo dos niveles: uno manual, que se da en la aparición de las letras, ya sea de puño y letra o por ordenador, es decir: la escritura, antes de la escritura, es grafismo, es imagen; con un color mínimo, y una forma comprendida desde el punto como origen manual en su trazo sobre el papel o en el “click” de una tecla del computador o máquina de escribir.

Y un segundo nivel en donde los órganos pictóricos (fonemas) componen en su relación monemas y morfemas, y luego palabras, frases, etc. Cada una va siendo pintura en su aparición,

que vuelve a mí para re-pensarla, y seguir escribiendo sobre ella: PINTURA. Construcciones que construyen y de-construyen (Deleuze. 2008, p. 118).

Y si realizamos una mirada más profunda, vemos como dentro de lo pre-pictórico en sí, como estado, encontramos: lo pre, el acto y el hecho. Todo va de menos a más, desde las ideas al órgano más mínimo, hasta la composición y la pintura. Es una especie de “maqueta arquitectónica”, donde todo, primero, circula sobre sí mismo, sobre esos tres estados; como si la idea pasará primero por sus “tres estados”, intrínsecos a ella, para pasar a ser pictórica después; y así en los actos y hechos pictóricos. Se tienen que ir conformando de estados menores generales, a estados mayores específicos. Por eso lo que hago aquí no es –escribir– más que pintar.

Así que: si pensar en PINTURA, es pintar porque pasa a ser pictórico ese pensar – argumento que se sostiene desde sus propios dispositivos gráficos, con los que escribo a la PINTURA en mayúsculas-, necesito a Deleuze, cuando decía que no había ideas en general, sino que estas se especificaban según el deseo, el individuo. Y que es el deseo, el permite pasar de estados menores generales a estados mayores específicos. Así separaba las ideas cinematográficas, de las filosóficas, como de las pictóricas; ya que cada uno de los pensantes (director de cine, filósofo y pintor) tendrá diferentes enfoques en sus ideas según su lenguaje o profesión, y aunque los tres estuvieran trabajando sobre lo mismo, por ejemplo: una casa, a partir de esa “casa”, saldrán ideas propias: cinematográficas, filosóficas y pictóricas (Los Dependientes, 2013, m1s10).

Y puede que compartan algo, que se presten cosas “propias” de sus lenguajes, como ahora mismo hago yo. Pero, en cuanto a la creación, al pensamiento, la distancia entre las ideas, es profunda. Así que: en cuanto a que mis ideas aparecen aquí como pintura, y dan cuenta de la

PINTURA; la distancia con la escritura está en las ideas que componen, y hacen aparecer este texto. Distintas y diferentes.

A la par que leía a Deleuze y a Da Vinci, e iba construyendo lo mencionado, fuera del ámbito académico realicé un “nuevo” autorretrato que, pienso, puede condensar en él, lo que vengo desarrollando. Como anécdota, la razón por la que decido realizar este autorretrato se da por la proposición de una amiga, quien también se realizaría uno. Bueno, la cosa es que no me gusta verme al espejo, no me gusta mi rostro, ni mi cuerpo -bastante curioso, ya que este es eje fundamental en mis palabras, en mí pensar-; pero hay algo que odio más: las fotografías... bueno, salir en ellas. Entonces, el espejo resultó ser mi mejor opción para “referenciarme”. Espejo que me permitió apreciar mejor el movimiento, tanto de la luz al cambiar y afectar el color; como el de mi rostro, mi cabeza, mi cabello.

Pero retomemos. Estas pinturas contienen y dan cuenta, del funcionamiento de esos tres estados, *distintos* y *diferentes*, de la PINTURA. *Distintos* en su momento particular. *Diferentes* en su relación circular. Tres, que conforman la PINTURA mayúscula. Tres, que de manera clara –pienso-, a diferencia de otros ejercicios, ejemplifican la circularidad, originada desde la proposición de mi amiga y colega.

Y, aunque pude –y se puede- hacer lo mismo con las otras pinturas, yendo trazo a trazo, registrando para comprender la circularidad en ellas -por lo menos de la pintura-. Sucede que aquí, por lo menos, existen esos tres lugares -porque también pueden, no existir-, bien diferenciados, que me permiten divisar, pensar en ellos y su conformación. Sobre esto escribí en “profundidad” en otros lugares de este libro, en otras páginas de este texto. Pero... creo que puedo, al menos, sugestionar un poco al lector.



Figura 19. Autorretrato (Primer momento: Betún de Judea), Nicolás Sánchez Bernal, 2020.

Primer momento: Aproximación rápida. Sin perder verismo en la representación. Sin perder agilidad en el trazo: Ritmo, para no caer en el detalle obseso. *Busca el ritmo*. Desarrollo veloz de los rasgos necesarios que conquistan mi rostro. Dibujar evitando recurrir, en exceso, al modelo: mi cabeza, mi cara, mi nariz, mis ojos, mi boca, mi piel, mi carne, mi color. Libertad en torno al desarrollo de estas primeras apariciones. Gestos estructurales de vida, de movimiento: cosa de mi interés, cosa que no podía quedar fuera.

Lo primero que paso por mi mente al verlo, fue dejarlo así. Sin embargo, a pesar de cierta satisfacción, algo faltaba, lo sentía ¿Qué? No lo sé, había que pintar. Por lo que llegaría a ese segundo momento, pero antes de pasar a él, digo: ¿Este primer momento, no es pintura ya? Si, lo es. Al igual que Matisse, pienso que el dibujo y la pintura guardan una relación progresiva, que jamás tendrá fin (TheMikelbaigo, 2016, m0s56) y, aunque para Matisse son lo mismo, me permito diferenciarlas por lo menos, en dos estadios o momentos de profundización: lo estructural-potencial y lo experimental-experiencial; ambas englobadas en lo sensible, ya que tanto en las ideas de lo pre-pictórico, el movimiento del acto pictórico, y las apariciones de los hechos pictóricos, lo estructural se vuelve experimental, y lo experimental, estructural dentro del pintar.

Esta relación estructural y experimental en la PINTURA, establece que: la pintura siempre es dibujo, en primera instancia; mas no siempre, el dibujo será pintura. Pues esta última, a pesar de contener los mismos elementos visuales en su construcción, extiende, prolifera, un punto que irrumpe con ambos: la luz en el color. Es decir: la pintura aparece por medio del dibujo que, pincelada a pincelada, contiene en la punta del pincel -o lo que se use-, un único color: el de ese dibujo que aparece, que estructura. El dibujo es monocromático, y es dibujo en

cuanto da vida y hace aparecer órganos pictóricos, con sustancia propia, con un único color. Color preparado, pre-pintado, pensado. Encontrado.

Color, que aparece bajo los órdenes del dibujo, pero que deja de establecer simples relaciones estructurales, sensibles a la forma; y comienza a generar relaciones lumínicas, sensibles al contacto con otro color o tono. Definir es espantoso, pero puedo decir dos cosas: 1) Que el dibujo es una pintura muy básica desde el color como construcción, más no experimentación; pues basta con echar un vistazo a la pintura de oriente y la tradición monocromática del periodo Muromachi, en su experimentación alrededor de los tonos grises que podemos encontrar en su paleta, construyendo en ellos, una gran sensibilidad alrededor de la luz en sus obras (Figura 20); o para no ir tan lejos, ver la obra del Maestro Armando Reverón, en donde encontramos pinturas de una simplicidad, profundamente compleja, alrededor de la sutileza del color en sus diferentes etapas (Figuras 21 y 22); o el siempre discutido “Blanco sobre blanco”, de Malevich (Figura 23), que establece esa relación dibujo-pintura. 2) Que la pintura es un fenómeno producido por el dibujo (punto, línea, plano...) Pero, deja de serlo en la expansión del color, que relaciona todos esos pequeños fenómenos, esos órganos; no de manera dibujística, sino sensible. Ambas conforman la PINTURA.



Figura 20. Biombo de árboles de pino, Hasegawa Tohaku, 1539-1610.



Figura 21. El Rancho (El caney), Armando Reverón, 1930.

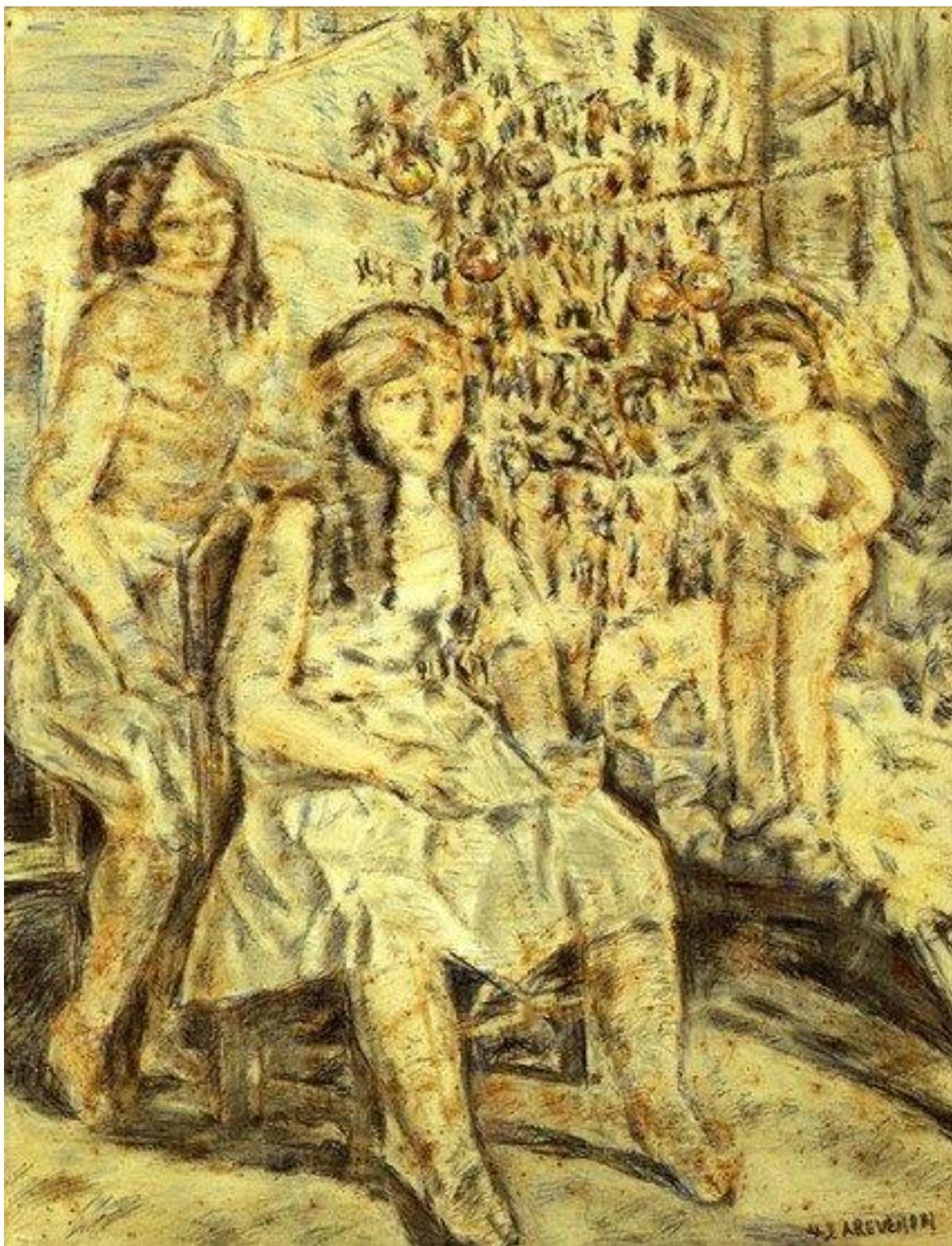


Figura 22. Navidad con muñecas, Armando Reverón, 1942.

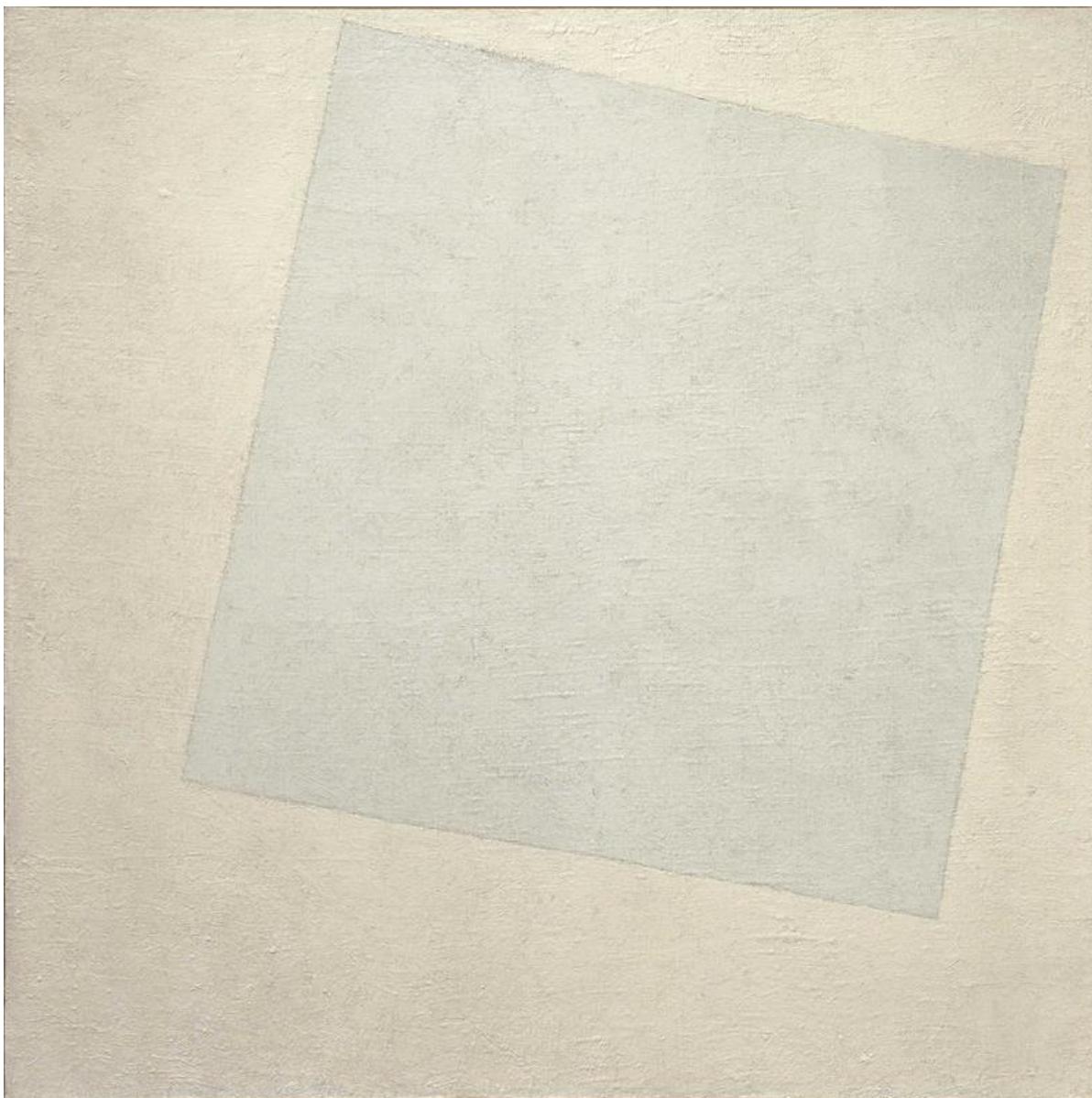


Figura 23. Blanco sobre blanco, Kazimir Malevich, 1918.

Pero bueno ¿Qué veo aquí? Lo que pasa. Como primer momento. Como momento pre-pictórico en esencia -aunque todos están allí-. Es que desde el comienzo, estoy pintando. Efectivamente, estoy pintando desde que tuve la idea de pintarme; y tras esta idea, tras esta imagen-deseo: decisiones mentales. Que luego, generaron los trazos estructurales del dibujo en

tonos ocres; en busca de una “definición”, que provoca lo que llamaba Deleuze (2008): el caos germen... una catástrofe (p. 21).

Resumiendo: este primer momento estructuró, primigeniamente, los límites sobre los cuales el color aparecerá –aunque, ya aparece-, bajo el dibujo, perdiendo protagonismo lo estructural –sin desaparecer nunca, pues siempre algo va a estructurar-, para ir hacia lo sensible. Y, a pesar de que el dibujo aún es predominante, es pintura, es experiencia del color –uno solo-. Por eso el dibujo va a estar ahí, siempre; de manera estructural y sensible, a las formas de los órganos que aparecen gracias a él, como al pensar en su relación lumínica-sensible entre los demás colores... mientras se mezcla... mientras se imagina.



Figura 24. Autorretrato (Segundo momento: Acuarela), Nicolás Sánchez Bernal, 2020.

Segundo momento: Relato a grandes rasgos: Estados, dentro de los mismos estados. Distintas dinámicas. Diferentes momentos. Diagrama de la PINTURA: Deleuze: aquí lo pictórico está, pero opera de manera diferente, su estructura no es total. Posibilidad de hecho: Estructurada la idea, ahora, es modulable al color. Regiones: limitaciones que comienzan a relacionarse en el color ampliado. Ogres: “grises” vitales, en la periferia de sí mismos. El dibujo está, órgano por órgano; y sobre estos: el color, sensible a los otros en su manchar.

Este segundo momento, se vuelca hacia esa expansión policromática, propia de la pintura, en sus relaciones de color. No es deshacerme del dibujo, ni siquiera del primer momento; pues la circularidad, en torno a los órganos -que se valen del dibujo para aparecer- se da en la constante reflexión que existe: dentro de la estructura de la *imagen-deseo*, y de las regiones delimitadas en la necesidad de aplicar –allí- tal color; es así que aparecen bajo una forma, bajo una estructura dibujística. Y cuando ocurre, configuran una situación visual contemplativa, potencia de “lo otro”, que podría surgir allí. Mi angustia. El valor del color, *el valor que no se ve*, está en su relación con otro; de ahí el concepto del “caos-germen” de Deleuze. Pasar a pintar, es la negación de todo final, de cualquier tipo de conclusión; y en ella está el goce, el deseo en pleno, de la PINTURA.

¡Y ojo con esos *ojos* que leen estas palabras! No es, solamente, que pasé a la acción, al acto pictórico; sino que ese primer momento, fomento la circulación de los estados en él mismo, configurando los órganos a partir de él. Es ese estado de consistencia, que siempre está tirando entre lo “terminado” y lo “arruinado”. Esta sensación de las cosas, solo las vive el pintor y contra ellas es que lucha.



Figura 25. Autorretrato (Tercer momento: Óleo), Nicolás Sánchez Bernal, 2020.

Tercer momento: El hecho pictórico; también, lecho, pues allí reposa... en la cosa. La presencia. El deseo pintado. Cuerpo del pintor, que deja de serlo –el cuerpo-; al que sólo se accede mediante lo anterior: el acto-pictórico, que viene de lo pre-pictórico. No hay *imagen-deseo* a ver, si no se emprende en el: fuera de sí; y nada se emprende fuera de sí, si primero no se piensa o se concibe mentalmente -consciente o inconscientemente-. En eso consiste la PINTURA = Circularidad. Sin embargo, son tantos los hechos que se ven (pinturas), como las acciones que los hacen aparecer (pintar), y las ideas que hacen que quien pinta, se mueva (pintor). Esta circularidad no implica repetición, si repasar: es ir hacia atrás, para replantear lo existente. Ampliación y consistencia del deseo; que se organiza siempre, hagamos lo que hagamos: Estratos: A la estratificación: desestratificación, para encontrar posibilidades de acción.

Que no implique repetición, no impide que pueda caerse allí; que tras la aparición violenta del color, que se estructura bajo los órdenes del dibujo -dibujo que ya no estructura la imagen total, sino los colores: las imágenes particulares que configuran la *imagen-deseo*, que es total-, este deseo de color que se revela, pueda perder potencia desde su propio exterior. Por eso, del hecho pictórico se tiene que pasar a lo pre-pictórico de nuevo, si quiere mantener su cuerpo; pues él, y solo él, es la materia de reflexión, en pro de una continuidad en el Cuerpo de la PINTURA. Cuando entramos en contacto con valores pictóricos, o simplemente, valores de los demás -nuestro exterior con lo exterior ya dado- ya sea por complacencia, inseguridad, aprobación, etc., la PINTURA pierde nuestro espíritu, nuestra alma, y nuestro cuerpo se organiza: somos UNA pintura, UN pintar y UN pintor; y nos perdemos entre los otros “miles” que vemos por ahí todo el tiempo.

No fue una cuestión de negarle a mis ojos mi propio rostro, solo no caer en él. Mi *imagen-deseo* era mi rostro, una en la que me viera, claro está. ¡Pura imagen!; pero también en

la que pudiera ver aquello que siento viendo mi propia imagen; y mucho menos dejar de explorar dentro de esta pintura. Pensando: Pintar es sencillo, si suprimo el deseo y pongo en su lugar lo “correcto”; además de negar la existencia de este *cuervo* que conforma a la PINTURA, y comprender todo esto, como un cuadro más que ya sé hacer. Pues, *a la larga*, operacionalmente, se hace lo mismo. Entonces ¿la diferencia reside en qué? Sencillo: en los finales... en los re-finales.

PRESENCIA II

Recuperada tal obsesión, esa que algunos llaman y creen padecer: ¡Caí en la locura! ¡Hay que ser un poco loco para ser artista!... ¡Ja! Esa situación –pienso yo- solo animaría a los dementes de verdad, a recobrar su cordura por vergüenza de creer verse así, pronunciando semejantes estupideces. Locos, jugando a ser locos (?). El caso –*tú, loco loco, pero yo tranquilo*- es que mientras realizaba aquel autorretrato -o ¿retrato? pues es producto de mi percepción y otros pueden ver aquí, en mí, cualquier otra cosa ¿no? - andaba dando tumbos alrededor de lo que, ahora, me impacienta. Dos son esas “impacencias”: 1) La academia -por ende, de menor importancia- y... 2) El papel “presencial” que empezaba a jugar la ropa, dentro de esta idea de Cuerpo y PINTURA.

Ambas premisas dieron paso a este momento, a este sentir, esta reflexión: los tiempos académicos y el cansancio entorno a sus presentaciones, frente a la ropa como elemento pictórico, que empezaba a dialogar pluralmente bajo el concepto de *Cuerpo* que estaba comenzando a desarrollar, junto a los textos de Deleuze y Da Vinci: Mi *concepción* del cuerpo había *elevado la vista al cielo*, se había desgarrado, expandido profusamente, desde la imagen óptica hasta el lenguaje pictórico en sí mismo.

Por lo que mi preocupación al no ser ya la imagen hecha, el hecho-pictórico, los resultados de valor en donde aparecen cuerpos (figuras) en heteróclitas formaciones, paso a ser en cambio esta pregunta: ¿Cómo todo lo que sucede en el proceso, establece un único Cuerpo que es propio de la PINTURA? que en un primer momento, es el que, verdaderamente, importa, pues va haciendo presencia... o bueno, al menos para quienes pintamos.

Y llegó el día: Hay que presentar algo, se me dice, que pruebe que se ha estado trabajando en algo. Algo que pruebe que no me la he pasado, únicamente, pensando sobre el cuerpo todo el semestre, que al final era cierto, fue lo que hice todo el semestre –y que aún me encuentro haciendo ahora-. En aquel momento sentí un gran afán. ¡Y ojo! no es que dichos encuentros no sirvan para nada, no es eso lo que quiero decir, de hecho, alimentaron parte de la escritura de estas páginas, llenas de mí y mi PINTURA; porque, y antes de que la agarren conmigo, yo no solo estoy escribiendo: estoy pintando.

Así que ¿cómo probar que, efectivamente, estuve “haciendo algo”? -pensamiento estúpido- Asumiendo aquella posición respetable de que el artista es un: “hacedor de cosas”. Por lo que -en la preocupación que poseía- decido realizar una serie de fotografías a la ropa –la cual había ido recolectando hasta ese entonces- constituyendo un cierto tipo de “inventario”, en el que se fue conformando toda una suerte de *presencia pictórica*: como objeto, como órgano, como superficie, como color, como punto, etc., en relación a lo que se llevaba construido del concepto de: Cuerpo-PINTURA.



Figura 26. I, de la serie Presencias, Nicolás Sánchez Bernal, 2020.



Figura 27. II, de la serie Presencias, Nicolás Sánchez Bernal, 2020.



Figura 28. III, de la serie Presencias, Nicolás Sánchez Bernal, 2020.



Figura 29. IV, de la serie Presencias, Nicolás Sánchez Bernal, 2020.

En efecto, aquello que -como un primer razonamiento o reflexión- mostraba allí con todas esas prendas, partía de una posibilidad plástica latente, aún, para esta tesis; pues no me daba cuenta que esto ya era la obra plástica: mi PINTURA. Por lo que funcionaban como presencia etérea, a la vez que, como ausencia corporal-humana evidente; tan asimilada en torno a este tipo de objetos, que en su ausencia -o por lo menos, muy difusamente, dado el grado del ejercicio contemplativo como comprobante- permitía ver: tanto otros tipos de cuerpo -diferentes- que llegaban a hacer presencia; como el de aquel -o aquello- que no está.

Si, como ya he dicho -y repetiré, insistentemente, cual *molestoso*-: pensar en pintura, ya es pintar; volver a este tipo de objetos que, en su momento de adquisición, pasan por un *lugar* de pensamiento pictórico, mínimo, en su escogencia antes de pasar al cuerpo: a probarlo, “a” aplicarlo en mí, en él. Lugar donde también, momentáneamente, sufren el mismo juicio, haciendo presencia en un cuerpo, modulando su color y forma; adquiriendo nuevas sombras, dados los volúmenes y pliegues. Perdiendo su cuerpo en el nuestro. Se vuelven sumisos, pues encarnan en la misma carne, bajo la misma carne que encarnan. Se vuelven, siempre, el mismo “cuadro”. Será la carne y el hueso humano su incómodo bastidor, su lucha.

Pude haberme quedado aquí, defender esta idea de la ropa como nueva corporalidad pictórica y ahorrarme todas las páginas que siguen. Quedarme y reivindicar el cuerpo del color desde sus re-cortes: retazos de color, como el último Matisse; pues al final es lo que son estas prendas, desde una mirada confeccionista: La confección de prendas de vestir, como PINTURA código-binaria (Deleuze, 2008, p. 127), si nos detenemos en su proceso. Sin embargo, aún existía una visión formal muy arraigada al cuerpo humano dada su función.

En cambio, yo –que *aquí no me quedo*, sin más, así *loco de contento*; y *sigo bravo*–, pienso desnudar tales ropas, despojarlas de esos cuerpos que les han organizado. Primero de su nombre, desarraigarlas de tal función natalicia: puede ser soporte, así como órgano. El paso más sencillo es comenzar por verlas como pintura, ellas solas, cada “prenda” y así. Pero *la cosa no es como antes*, ya va por otro lado; ya no era –y lo fue, hasta cierto punto- ni va a ser, presentarles algo. Mi *paso* es como el de *Encarnación*, que no le mermó a la cosa y se le *rompió el vestido*. Por lo que, a partir de aquí, decido pintar. ¡Y que pinten ustedes! ¡Pintemos todos! Sin la preocupación de entregar nada o el afán de ser vistos; más bien entreguémonos a lo nuestro, a la PINTURA, y veámonos en ella.

En ese orden de ideas, mi propósito ahora consistía –y consiste- en entender la PINTURA, *a mí manera*. Escribir sobre ella. ¿Desnudarla cual mujer?... ¡no! Descuartizarla cual *Pedro Navaja*, y re-vestirme con, y en sus partes; en su cuerpo, ser pintor. Entenderla desde mis *angustias*, de ahí que quizá encuentren -si no me conocen- *rarezas del siglo*, no solo de tipo corporal, sino musical. Por lo que el tema, entorno a la presencia en la PINTURA y la ropa, comenzó solo como un suplente del mismo cuerpo: de su “objetivación”; para luego deconstruirse en la búsqueda de uno propio, más amplio, más vivo: un Cuerpo-PINTURA. Sea desde lo pre-pictórico, el acto-pictórico, o el hecho-pictórico, pero *ven, ven, ven*.

PRESENCIA III

Esta tercera parte no estaba presente -en un inicio- dentro de las motivaciones que dan existencia a este capítulo, pensado para reflexionar sobre los ejercicios realizados, anteriores a este texto. Pero, y a pesar de ser ulterior a toda motivación primordial, se hace necesaria, pues me permite enseñar algunos “otros ejercicios”, que configuran cierta continuidad sobre la corporalidad de la PINTURA que he venido explicando; aunque en principio los tenía previstos -si es que algo aquí, lo ha estado en determinado momento- como posibles “apoyos visuales” según que ideas, de acuerdo al desarrollo de algunas de estas en capítulos posteriores.

Es re-escribiendo, aquellas líneas previas, que sentí la necesidad de incluirlos aquí, después de ellas, en unas nuevas; pues con ellos puedo -creo- ayudar a una mejor comprensión de algunas ideas, que pudieron haber quedado muy “escritas”. Además, si puedo “ilustrar”, de mejor manera, al lector mis ideas, lo haré. Sin embargo, está no es “otra” explicación de las mías, tranquilos. Solo les enseñaré las imágenes, esperando que sobre ellas, de manera sencilla, comprendan un poco más todo lo que pretendo, aquello de lo que tanto escribo. Y lo hago con el ánimo de dos cosas: 1) Que puedan tenerlas presentes en ideas de otros apartados del texto y, 2) que -y es lo que más me interesa- se permitan ver, comprender y reflexionar lo que sea de ellas, ya sea dentro de lo que he venido exponiendo o por fuera de todo discurso aquí expuesto; y es que, de una u otra manera, mi interés -aquí- es también, generar todo tipo de cuestionamientos.

Diástole y Sístole (Figuras 30 y 31) son dos imágenes que problematizan ¿la noción de díptico o la bidimensionalidad de la PINTURA? o ¿será otra cosa? Y, *Arrecotín, Arrecotán*, es una serie de veinte -momentos- fotografías (Figuras 32-53) que muestran, fragmentariamente, el proceso pictórico que allí aconteció. En ambos lugares pueden atender a mis introducciones y

títulos, como no, y desplegarse hacia otros lugares, donde quizá, yo no quedé muy bien parado;

Y pasen a llamarme *Mr. Blah, Blah*, y me coreen:

Hablador, bochinchero, manganzón, farfullero;

Ha bla bla bla bla bla bla bla,

Ha bla bla bla bla bla bla bla,

Ha bla bla bla bla bla bla bla.

Lengua e`trapo.



Figura 30. Diástole, Nicolás Sánchez Bernal, 2021.



Figura 31. Sístole, Nicolás Sánchez Bernal, 2021.



Figura 32. Blanco de la serie Arrecotin, Arrecotan, Nicolás Sánchez Bernal, 2021.



Figura 33. Rojo de la serie Arrecotin, Arrecotan, Nicolás Sánchez Bernal, 2021.



Figura 34. Verde de la serie Arrecotin, Arrecotan, Nicolás Sánchez Bernal, 2021.



Figura 35. Azul de la serie Arrecotin, Arrecotan, Nicolás Sánchez Bernal, 2021.



Figura 36. Gris de la serie Arrecotin, Arrecotan, Nicolás Sánchez Bernal, 2021.



Figura 37. Blanco de la serie Arrecotin, Arrecotan, Nicolás Sánchez Bernal, 2021.



Figura 38. Marrón de la serie Arrecotin, Arrecotan, Nicolás Sánchez Bernal, 2021.



Figura 39. Blanco y Negro de la serie Arrecotin, Arrecotan, Nicolás Sánchez Bernal, 2021.



Figura 40. Blanco sucio de la serie Arrecotin, Arrecotan, Nicolás Sánchez Bernal, 2021.



Figura 41. Azul grisáceo de la serie Arrecotin, Arrecotan, Nicolás Sánchez Bernal, 2021.



Figura 42. Rosado estrellado en vino tinto de la serie Arrecotin, Arrecotan, Nicolás Sánchez Bernal,

2021.



Figura 43. Azul verdoso de la serie Arrecotin, Arrecotan, Nicolás Sánchez Bernal, 2021.



Figura 44. Azul cielo de la serie Arrecotin, Arrecotan, Nicolás Sánchez Bernal, 2021.



Figura 45. Verde pálido de la serie Arrecotin, Arrecotan, Nicolás Sánchez Bernal, 2021.



Figura 46. Negro de la serie Arrecotin, Arrecotan, Nicolás Sánchez Bernal, 2021.



Figura 47. Azul pálido con líneas blancas de la serie Arrecotin, Arrecotan, Nicolás Sánchez Bernal,

2021.



Figura 48. Azul oscuro con cuadros rojos, blanco y azules de la serie Arrecotin, Arrecotan, Nicolás

Sánchez Bernal, 2021.



Figura 49. Veladura de blanco de la serie Arrecotin, Arrecotan, Nicolás Sánchez Bernal, 2021.



Figura 50. Morado con línea gris de la serie Arrecotin, Arrecotan, Nicolás Sánchez Bernal, 2021.



Figura 51. Gris claro de la serie Arrecotin, Arrecotan, Nicolás Sánchez Bernal, 2021.



Figura 52. Degradación de azul sobre colores de la serie Arrecotin, Arrecotan, Nicolás Sánchez Bernal,

2021.



Figura 53. Arrecotin, Arrecotan de la serie Arrecotin, Arrecotan, Nicolás Sánchez Bernal, 2021.

CAPÍTULO III

ESPIRITU LIBRE

**LA PINTURA como un cuerpo sin órganos: Una transposición del concepto dentro del arte
de la PINTURA**

“Ay que dilema tan grande, este problema que tengo, si no llevo la contraria no puedo vivir contento. Hay quien se conforma al ver, como la vida le pasa, sin tratar de corregir, al mundo cambiarle nada. Mas yo buscaré la forma, de ser siempre diferente, pa` que no diga la gente: que Ricardo se copió. Y ahora voy a buscar, a ver si la forma encuentro, de poder entrar pa` fuera, y poder salir pa` dentro”

RICARDO RAY Y BOBBY CRUZ

"Lo que encuentro horrible en la actualidad, es que las personas siempre están tratando de encontrar personalidad para ellos mismos. Nadie se preocupa por lo que podríamos llamar: el ideal de un pintor".

PICASSO

En este texto propongo generar un puente entre el concepto de *Cuerpo* que Gilles Deleuze y Felix Guattari nos proponen en “¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?”(2004, p.155) y la PINTURA, en el marco de mi interés por concebir a esta como uno. Así, iré construyendo esa noción en base al texto directamente, a través del “diálogo” con diferentes fragmentos que analizaré, y trasladaré a la PINTURA para establecer mi propósito.

Razón por la que se advierte, que el cuerpo del texto irá mutando según su avance, dada su condición de diálogo; por lo que, en el mismo, muchas palabras, ideas o conceptos en sí, también serán, constantemente, re-bautizados. Así, *con su permiso: me curo con rumba*, para evitar cualquier diferencia en relación a probables contradicciones, producto del cambio gramatical de cualquiera de los términos; y establecer, no solo a nivel conceptual la noción de: **la PINTURA como un cuerpo sin órganos**, sino que el mismo escrito en su devenir: lectura-escritura, se entienda, también, como un trabajo de CsO escrito. De manera que, este texto no solo deja de lado un querer, total, explicativo acerca de un concepto; sino que también hace parte, y se hace en él. Es un trabajo de comprensión, interpretación y reflexión de un texto, frente a mí imaginario sobre la PINTURA como un cuerpo que ya no solo es objeto/imagen (ente físico), sino sensación (espíritu) en la conformación de esa materialidad; todo, a través de una forma de escritura que se involucra a sí misma en lo que describe.

I

“De todas maneras tenéis uno (o varios), no tanto porque preexista o venga dado hecho —aunque en cierto sentido preexiste—, sino porque de todas maneras hacéis uno, no podéis desear sin hacer uno —os espera, es un ejercicio, una experimentación inevitable, ya hecha en el momento en que la emprendéis, no hecha en tanto que no la emprendáis. No es tranquilizador, puesto que podéis fallarlo. O bien puede ser terrorífico, conducirnos a la muerte. Es no-deseo tanto como deseo. De ningún modo es una noción, un concepto, más bien es una práctica, un conjunto de prácticas.”

Deleuze y Guattari, (1972) 2004, p. 155.

Lo primero que debemos interiorizar, es que todos poseemos un CsO, no importa cuál o como sea, se tiene, y es deseo. Deseo que solo en la experimentación del mismo nos permitirá “tenerlo”. A esto le debemos añadir la idea de que no es seguro que lo encontremos, ya que no es un concepto, tampoco tiene definición, pero sí una práctica; no en el sentido de lo que hace ella, sino en el hacer mismo: no es sustantivo, es verbo. Pintar, es el CsO de la PINTURA. Por eso, no tiene definición, porque constantemente se va re-haciendo.

El deseo y el no- deseo son: lo que se hace y lo que se deja de hacer, respectivamente. Esa dualidad es la que -en la toma de decisiones- permite que el pintor pueda depurar el deseo o simplemente, fracasar. Así que -para mí- la PINTURA es, y se da, desde “esa” práctica (pintar); comprendida como: una variedad de dispositivos mentales, devenidos pictóricos por el CsO, e interrelacionados en la acción del hacer. Que, emprendida desde el deseo (idea- imagen), conformará el CsO, ya no como verbo. En este caso: CsO sustantivo. Su realidad *ahora es cuando es: Pintura.*

II

“El Cuerpo sin Órganos no hay quien lo consiga, no se puede conseguir, nunca se acaba de acceder a él, es un límite. Se dice: ¿qué es el CsO? —pero ya se está en él, arrastrándose como un gusano, tanteando como un ciego o corriendo como un loco, viajero del desierto y nómada de la estepa. En él dormimos, velamos, combatimos, vencemos y somos vencidos, buscamos nuestro sitio, conocemos nuestras dichas más inauditas y nuestras más fabulosas caídas, penetramos y somos penetrados, amamos.”

Deleuze y Guattari, (1972) 2004, p. 155-56.

No lo poseemos, se está en él mientras lo emprendamos. Es claro, pero ¿Qué es esto de emprender? ¿Qué se está emprendiendo? ¿Qué se busca? Veámoslo –por ahora-, como ese momento en el cual, el pintor, se dispone a pintar. Ahora, este accionar ha de ser motivado por alguna necesidad, mental o física, que tenga –por decisión del sujeto pintor- que ser llevada a la práctica por medio del CsO. Entonces, la búsqueda consiste en tratar de comprender, pictóricamente, su mundo-idea.

Sin embargo, este tratamiento, es la constante de la práctica del pintor: exploración extensa del deseo, a partir de puntos y colores sobre una superficie, universalmente, de infinitas posibilidades, y donde habita el: *ser-pintor*. Es dentro de su “oficio”, que es. O, acaso ¿Se es pintor, también, aun cuando no se está pintando? Sobre esto Barthes (1968), escribió acerca del autor y su deceso, alegando: que es el lenguaje, quien al final establece un diálogo particular con el lector -en este caso: el espectador- y sugiere, que la obra de arte, en sus múltiples relaciones visuales y psicológicas, devendrá: multiplicidad de interpretaciones. Devendrá en el tiempo como: un ente individual ajeno, a todo creador primigenio.

Nietzsche, decía:

... la posibilidad de que ese cuadro -lo que vida y experiencia significan ahora para nosotros hombres- haya devenido paulatinamente, más aún, de que todavía esté completamente en el devenir y, por tanto, no deba ser considerado como dimensión fija a partir de la cual cupiera hacer o siquiera impugnar una inferencia sobre el autor (la razón suficiente).

Nietzsche, 1996, p. 51.

Por lo que, el espectador, a partir de su contemplación, puede -o no- generar ideas pictóricas. Deseos de luz y color, que lo lleven a emprender su CsO-pintor. Entonces ¿Es espectador, aquel que llega a ver la pintura “terminada”; el hecho pictórico? o ¿El pintor llega a ser siempre, ese primer espectador de su propia obra, incluso, dentro del mismo proceso? ¿Será que el pintor, cuando pinta, jamás levanta el pincel de la tela para ver? ¿Será solo movimiento, mancha y trazo de principio a fin, o existe un tiempo “espectador”, para ver los puntos y los colores?

Por ahora, sé que el oficio mismo ocupa varias personalidades, intrínsecas al mismo lenguaje, y que es desde donde desean y crean su propio lugar en él, y en el mundo. Estados que le permiten –al pintor- comprender algunas cosas, y preguntarse otras nuevas. El valor del pintor, está en el pintar, que es: ver y hacer la(s) pintura(s). Su CsO está en la experiencia práctica, el pensar, el pintar, el hacer plástico, el acto-pictórico. Al final, el deseo del pintor no es terminar cuadros, sino el pintar. La PINTURA, al igual que la felicidad según, Zizek (mOn0strOh, 2012): es un derivado, una cuestión secundaria, de aquello que emprendemos.

III

“El CsO: ya está en marcha desde el momento en que el cuerpo está harto de los órganos y quiere deshacerse de ellos, o bien los pierde. Interminable procesión (...) del cuerpo masoquista, que se comprende mal a partir del dolor, porque fundamentalmente es un asunto de CsO; el masoquista se hace coser por su sádico o su puta, coser los ojos, el ano, el uréter, los pechos, la nariz; se hace inmovilizar para detener el ejercicio de los órganos, despellejar como si los órganos dependieran de la piel, sodomizar, asfixiar para que todo quede herméticamente cerrado (...) ¿Habéis empleado la prudencia necesaria? No la sabiduría, sino la prudencia como dosis, como regla inmanente a la experimentación: inyecciones de prudencia. Muchos son vencidos en esta batalla (...) Por qué no caminar con la cabeza, cantar con los senos nasales, ver con la piel, respirar con el vientre, Cosa simple, Entidad, Cuerpo lleno, Viaje inmóvil, Anorexia, Visión cutánea, Yoga, Krishna, Love, Experimentación. Donde el psicoanálisis dice: Deteneos, recobrad vuestro yo, habría que decir: Vayamos todavía más lejos, todavía no hemos encontrado nuestro CsO, deshecho suficientemente nuestro yo. Sustituid la anamnesis por el olvido, la interpretación por la experimentación. Encontrad vuestro cuerpo sin órganos, sed capaces de hacerlo, es una cuestión de vida o de muerte, de juventud o de vejez, de tristeza o de alegría. Todo se juega a ese nivel.”

Deleuze y Guattari, (1972) 2004, p. 156-57.

El CsO del pintor, al igual que el del masoquista, derrumba nociones. Es decir, permite que se puedan abordar los dispositivos pictóricos, de múltiples y variadas formas. Para el pintor –y el artista en general, pienso yo- la experimentación en la imagen se da desde el punto, pasando por la línea, que puede conformar cierta superficie o plano, luego constituido como lo que llaman “dibujo”, devenido en forma sombreada (grisalla-monocromía) que, ulteriormente, es color (pintura-policromía) como mancha... De esta forma es que se transfigura la imagen, según el trabajo de CsO.

Pero ese es solo un ejemplo de CsO-pintor. El valor que se le otorgue y el devenir, o no-devenir, de los dispositivos pictóricos –que no son más que los órganos-, se establece particularmente en cada CsO; por lo que el papel de uno de estos órganos en una pintura específica, es diferente en otra. La función y forma de los órganos pictóricos, se deshace en favor de encontrar otra: que un punto pueda ser tanto un ojo, como una persona o viceversa. Los órganos NO deben mantenerse bajo valores únicos para poder preservar el CsO- pintor. No es un tema de abstracción o figuración; tampoco de automatismo, como deseo ciego. *Amor ciego*. Es la prudencia que nos advierten. El CsO pictórico es: un devenir del deseo, que se da desde la experiencia controlada de los órganos. No es hacer, por hacer. Sino: la máxima experimentación de los órganos, dentro de la misma exploración de la *imagen-deseo*, que no es más que: el seguir haciendo.

Los procesos automáticos son fugaces y limitados. El CsO es extenso en forma, como intenso en sensación, a la vez que ilimitado dada su propiedad de análisis y toma de decisiones, sobre los órganos en la práctica. Por lo que el CsO-pintor, fracasa al generar las “mismas” imágenes y lo que de ellas puede obtener -sean abstractas o figurativas-, ya que si solo se someten a un mismo método, se caerá, sin remedio, en la repetición; sus pinturas serán evidencia de ello: del azar y la naturaleza.

Sin embargo, hasta ahora he hablado de los órganos muy superficialmente, cuando estos tienen su propio cuerpo individual. ¿Qué quiero decir? Que sus cualidades de función y forma son, en cuanto que poseen una vitalidad desde su alumbramiento. En otras palabras: el cuerpo del pintor es movimiento tanto para él, como para la PINTURA. Pintar es una danza, y en ella sus brazos devienen líneas, y sus ojos puntos, que trazan la trayectoria –o no- de la línea anterior. Es

transposición, como transfiguración de su propio cuerpo, a través del movimiento accionado por el CsO-pintor.

Y así, deviene –el pintor- como órgano pictórico, y este, a partir de ese *su* movimiento vital, se relaciona con los otros órganos ya existentes; y son ellos –y con ellos- los que generan: las figuras, los objetos, los volúmenes, la luz, etc. Entonces, CsO-pintura es: la relación vital que guardan todos los órganos pictóricos entre sí, como evidencia de un hacer práctico por parte del CsO-pintor.

Entendido esto, no es una locura decir: ¡Y un punto, es una cabeza; como una línea, un ombligo! Ya que, desde siempre, la PINTURA ha funcionado como las huellas que evidencian nuestro pasar, sensible, por *el mundo, que no para de dar vueltas*. El principio del CsO-pintor está en: la predisposición, constante, de su propio cuerpo, dentro del espacio blanco. El pintor, pinta con el cuerpo. Cuerpo, que se mueve por su *imagen- deseo*, que no es más, que su *cuerpo- deseo*. La PINTURA es otro yo, reconfigurado según nuestros deseos pictóricos, y devenido singular, por el tiempo. Por algo un Velázquez, es un Velázquez, por más que, en la imagen, aparezca Felipe IV.

IV

“No es un fantasma, es un programa: diferencia esencial entre la interpretación psicoanalítica del fantasma y la experimentación anti psicoanalítica del programa. Entre el fantasma, interpretación que a su vez hay que interpretar, y el programa, motor de experimentación. El CsO es lo que queda cuando se ha suprimido todo. Y lo que se suprime es precisamente el fantasma, el conjunto de significancias y de subjetivaciones. El psicoanálisis hace justo lo contrario: lo traduce todo en fantasmas, lo convierte todo en fantasmas, conserva el fantasma, y se caracteriza por fallar lo real, puesto que falla el CsO.”

Deleuze y Guattari, (1972) 2004, p. 157.

Este otro yo, en la PINTURA, solo se concibe a través de la muerte: del cierre de la espiral, ahora círculo de nuevo, o *huevo*, forma en la que Deleuze, analógicamente, denominaba a los cuadros, por todas las intensidades que allí confluyen, y que pueden -como no- crear algo. Es allí, cuando la PINTURA pasará a ser visual para los demás: Los cuadros -palabra horrenda- son, esa pintura para los demás; aunque, también para el pintor, devenido espectador, al estar fuera de todo espacio del acto pictórico, para ver el hecho pictórico, y pasar a lo pre-pictórico, otra vez. El pintor, y solo él, lo experimenta mucho más, profundamente.

Entonces –retomo-, este *yo* no será, más que un huevo de la cubeta, es decir: es el *yo* de esa pintura, de ese movimiento, que pasó por ella y la concibió como lo que es en ese –y solo en ese- preciso instante. El –el pintor-, en cambio, ya no es el mismo; ha aprendido y preguntado nuevas cosas, desde esa imagen que abandonó y que, el CsO-pintor, permitió “desbloquear” para arrojarse en una nueva imagen. Esto es el programa: enfrentar la *imagen-deseo*, sin la certeza total del método (fantasma). Es poner en duda los valores aprendidos, en los órganos pictóricos, para generar una nueva relación entre ellos, en beneficio, de alimentar el CsO.

Aquí es válido hacer una diferenciación entre, el *Programa* y otra noción como la de *Diagrama*, la cual hace parte de lo que es, en sí, el programa, y permite entenderlo de mejor manera. Diferencia que encontramos, en su misma definición. *Programa*: como la construcción de un plan general “a seguir” y, *diagrama*: como las diferentes variaciones que pueden surgir de, y en él. Por lo tanto, el CsO como un programa, se entiende bajo una, pre-disposición, a re-evaluar los órganos pictóricos, en una pintura específica; y el diagrama –en el programa- funciona como generador de nuevas variantes, a través de la acción: el diagrama actúa, físicamente, sobre la pintura, entre los órganos en consideración; de acuerdo a lo que se haya establecido en el programa de dicha *imagen-deseo*.

Cabe decir, que los griegos, entendían el programa como una herramienta para configurar el orden del día; y que, trasladando esta idea, el huevo sería la pintura que se hace, sin más, siguiendo el protocolo. Por ende, al finalizar este programa, pierde su capacidad experimental, conformándose, allí, como un fantasma: nace el “pollito”. El fantasma en la PINTURA lo entiendo como: el conjunto de cánones o dogmas pictóricos, que se producen como un “saber hacer algo”, estableciendo métodos y formas únicas para conseguir lo que se determine; por lo que se aleja de la experimentación, y se establece un método pictórico –en el pintor- de lo más lineal y aburrido. A lo largo de la historia se han establecido diversos programas pictóricos (El canon plano y frontal egipcio, los tres Griegos, la censurada y ceñida medieval, la vuelta naturalista del renacimiento, los coloristas, los luministas, la exacerbación barroca, el primer expresionismo manierista, la estratificación clasicista, la sensibilidad del color romancista, la austeridad realista, la luz impresionista, las vanguardias del siglo XX, etc.), que fueron perdiendo valores “explorativos”, hasta denominarse como ciertos y únicos válidos; cada uno en su respectivo momento histórico, estableciéndose, como algo que posee una forma determinada.

No podemos, por el bien de la PINTURA y del mismo pintor, darle un significado a la misma; ya que del “programa” -como lo denomina Deleuze- depende, poder explorar y descubrir otras imágenes. Esta es la lucha que, en *primera línea*, el pintor mantiene durante toda su vida. *Toda una vida* en la PINTURA, a la pintura. Además de que la PINTURA... ¡ya es! No hay nada que definir: eres, tú, pintor; y se mueve contigo, avanza contigo. Tú, eres la pintura que haces. Bien lo advertía Da Vinci, en su Tratado de pintura (2017) cuando expone que, el pintor, siempre va a trasponerse en sus imágenes: si se es feo, se hará gente fea; lo mismo ocurre con su personalidad, su situación, conocimiento en general, estado de ánimo en ese momento... (p. 158-59).

Aquí es donde encuentro el gran problema, de todos estos momentos que fueron programa en un principio pero, al establecerse, renunciaron a esa misma capacidad de experimentación del programa: no alcanzaron el diagrama. Por eso decaen, y se convierten en mucho de lo mismo. Si la PINTURA quiere ser cuerpo, debe ser experiencia, no método. *Experiencia te habla*. Por eso la pintura no es, y a la vez sí. Porque eres tú, y vos nunca eres el mismo de antes, ya desde una noción de tiempo, hasta dialéctica.

V

“Algo va a pasar, algo está pasando ya. Pero no hay que confundir exactamente lo que pasa sobre el CsO y la manera de hacerse uno. No obstante, una cosa está incluida en la otra. De ahí las dos fases enunciadas en la carta precedente. ¿Por qué dos fases perfectamente diferenciadas, cuando en los dos casos se trata de lo mismo, de cosidos y de latigazos? Una es para la fabricación del CsO, otra para hacer circular, pasar algo; los mismos procedimientos presiden las dos fases, pero necesitan ser reemprendidos, emprendidos dos veces.”

Deleuze y Guattari, (1972) 2004, p. 157.

En el momento en que el pintor desea pintar, este se empieza a preocupar por un estado de letargo que lo encierra, y del cual quiere escapar lo más pronto posible, para abrirse paso en la PINTURA. Desde que, se piensa en ella, ya, se está pintando: la PINTURA es mental, *noumenalmente* ya lo es, o al menos un principio de ella. Por eso aquí, yo *sigo pensando en ti* y... *Y entonces* se nos advierte que no hay que confundirnos en él. Para lo que habría que, intentar definir las dos fases del CsO en la PINTURA. Ya dije la primera: el pensar. La *imagen-deseo*: querer hacer cierta cosa en alguna superficie. La *idea-imagen* “general” -y digo “general”, entorno a lo específico que tiene que ver con la PINTURA-, casi esquemática, de lo que se quiere pintar, sea cual sea el detonante mental de tal deseo ¿Otra pintura? No interesa. Lo que sí, es que exista. He aquí el que se pueda fallar el CsO, o que lo estemos fallando constantemente. *Mi fracaso*. Adalberto Álvarez, mientras explica como escribió *Son de la madrugada*, dice (Bis Music, 2020, m26s11):

“A uno se le ocurren canciones, en momentos que nadie piensa (...) tú puedes estar durmiendo de momento, y se te viene una canción a la mente... si no te levantas en ese momento: la pierdes.”

¿Qué sucede? Que eso se tiene que proyectar, materialmente, emprender. Pasar de CsO-idea a CsO-pintor. De lo pre-pictórico al acto pictórico, que es el que posibilita la aparición, en el plano físico, de los diferentes órganos pictóricos: La pintura: El hecho-pictórico. El CsO-pintor permite que circule, y exista, lo fabricado en el CsO-idea a partir de: líneas, puntos, colores, cuerpos, etc. Circulación pragmática, que provoca un necesario reemprender de las –ahora- tres fases, por cada órgano que se pinte. Reflexión del deseo a la acción. Razón de que el pintor esté en una constante toma de decisiones, abandonando caminos, por otros; que son, a fin de cuentas, los que determinarán sus próximas posibilidades, y así siempre.

El CsO-idea es, en potencia, ese presente eterno. La “nada” de Sartre (2009, p. 79), si no se emprende de alguna forma. El CsO-pintor, es proyecto. Es ese ser-para sí Sartreano, que devendrá ser-en sí, es decir, el hecho-pictórico, que es la pintura. Órganos que son, y a su vez, devienen cliché: ser en sí, para el pintor que comprende su forma y su fuerza de una determinada manera. Así, la *imagen-deseo*, dentro del CsO, funciona como única juez de lo que puede ser -o no- una intencional libertad pictórica. *Libre soy*. El deseo solo se puede practicar en libertad. Ahí está *el valor que no se ve*, entre los proyectos de Sartre (1954), y el CsO de Deleuze: Solo hay libertad, mientras esta misma se re-emprenda, como búsqueda de su propio fin. No se es libre en la asignación, por ende, el CsO fracasa. Incluso, sí se desea, esos caminos que se abandonaron pueden permitir abordar “de nuevo” esa *imagen-deseo*, desde otras *decisiones*, en un nuevo lienzo. ¿Hace falta ver cuántas veces, Picasso, pintó “Las Meninas” de Velázquez? (Figuras 55, 56 y 57).



Figura 54. Las Meninas (17 de Agosto), Pablo Picasso, 1957.



Figura 55. Las Meninas (2 de Octubre), Pablo Picasso, 1957.



Figura 56. Las Meninas (15 de Septiembre), Pablo Picasso, 1957.

Según, Jaume Sabartés (1958), Picasso le comento:

“Si uno se pusiera a copiar Las Meninas de buena fe, ¿qué tal sería poner a este un poquito más a la derecha o a la izquierda? Yo probaría hacerlo a mi manera, olvidando a Velázquez. (...) Así poquito a poco, iría pintando unas Meninas que parecerían detestables al copista de oficio; no serían las que él creería haber visto en la tela de Velázquez, pero serían mis Meninas...”

¿O Cézanne y la montaña Sainte-Victoire? (Figuras 58,59 y 60) ¿Monet, y la Catedral de Rouen? (Figuras 61,62 y 63) ¿Bacon, y la boca? (Figuras 64,65 y 66) ¿Morandi, y sus bodegones? (Figuras 67,68 y 69).

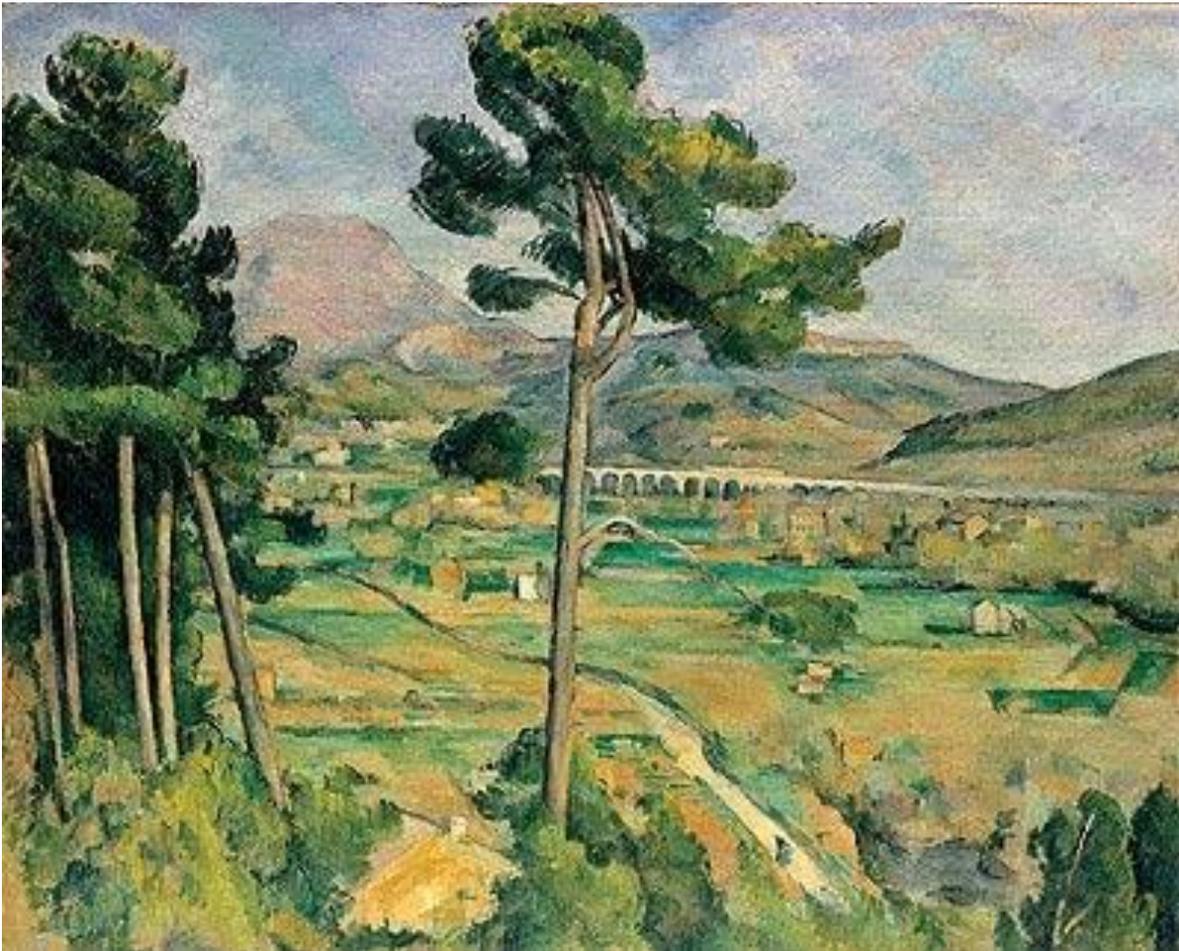


Figura 57. Mont Sainte-Victoire y el viaducto del Arc River Valley, Paul Cézanne, 1882-85.

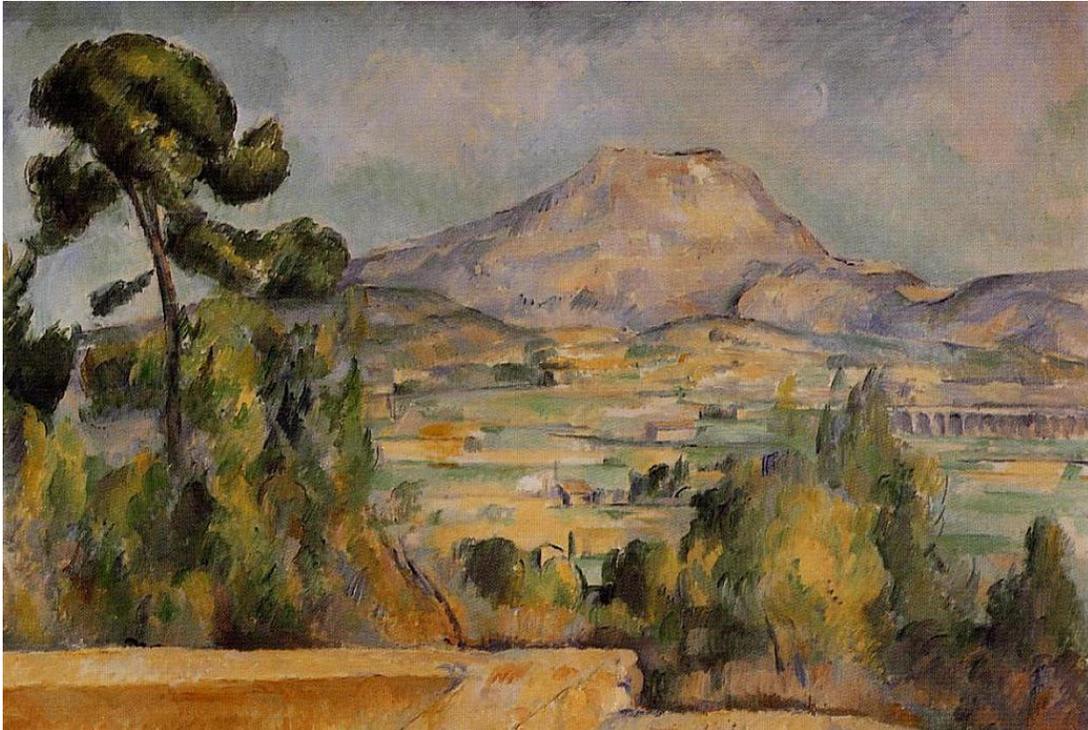


Figura 58. Montagne Sainte-Victoire, Paul Cézanne, 1890.



Figura 59. Mont Sainte-Victoire y Château Noir, Paul Cézanne, 1904-06.

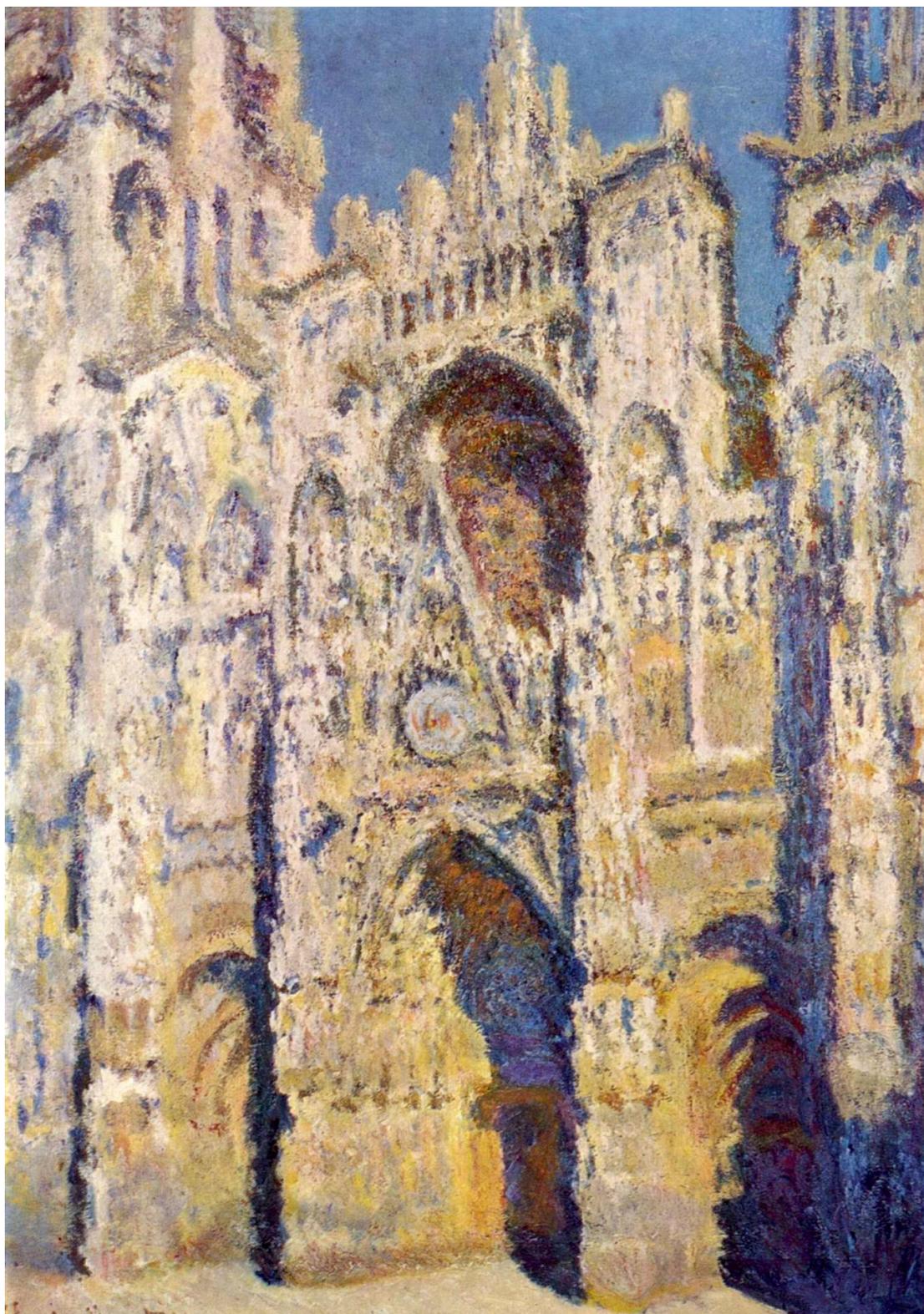


Figura 60. De la serie de la Catedral de Rouen, Claude Monet, 1892-94.



Figura 61. De la serie de la Catedral de Rouen, Claude Monet, 1892-94.

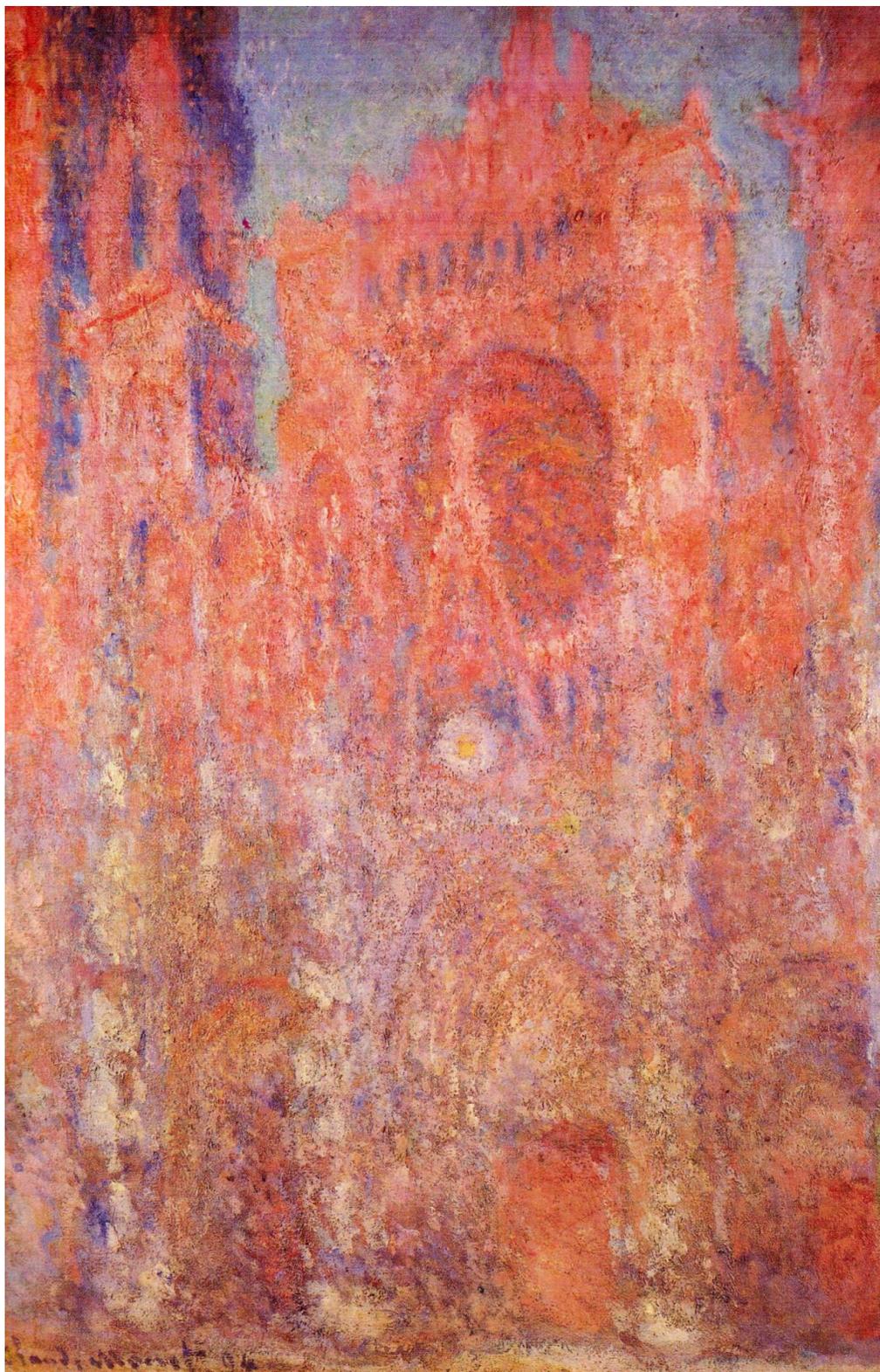


Figura 62. De la serie de la Catedral de Rouen, Claude Monet, 1892-94.



Figura 63. Figura III (The Magdalene), Francis Bacon, 1945-46.



Figura 64. Head surrounded by sides of beef, Francis Bacon, 1954.

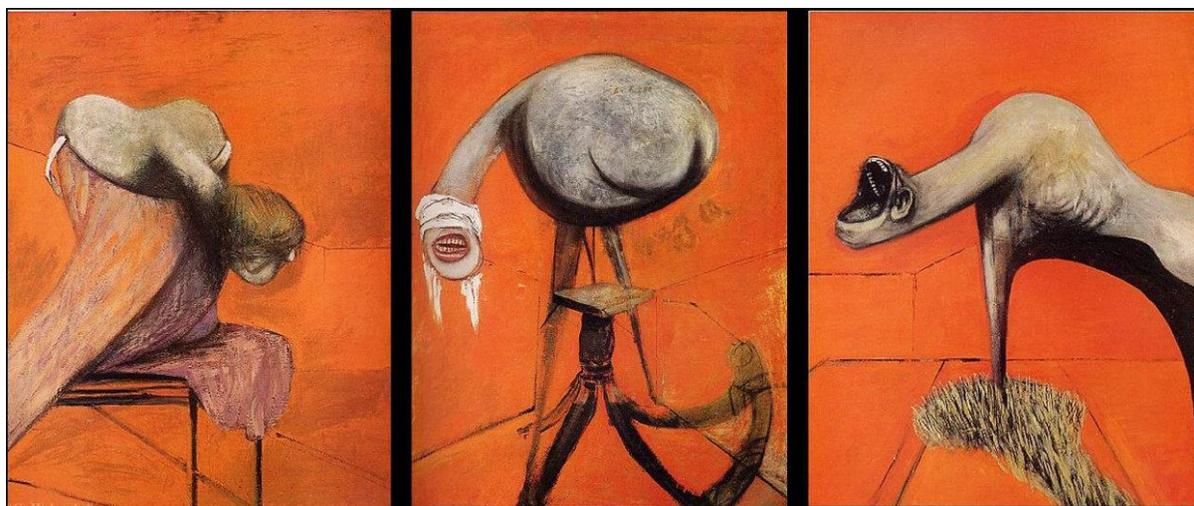


Figura 65. Tres estudios para la base de una crucifixión, Francis Bacon, 1944.

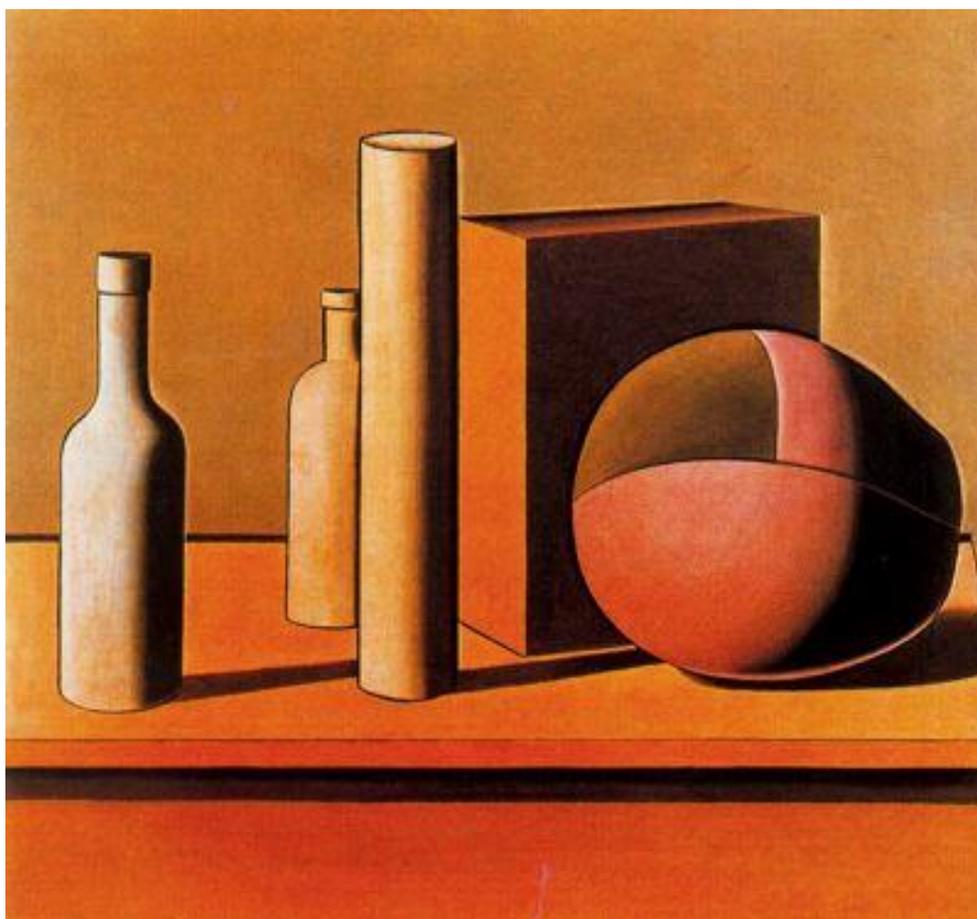


Figura 66. Bodegón, Giorgio Morandi, 1919.



Figura 67. Bodegón, Giorgio Morandi, 1926.



Figura 68. Bodegón, Giorgio Morandi, 1959.

Para ejemplificar mi idea desde un lugar histórico, podemos ver a los futuristas: su CsO está en el movimiento, desde un entorno industrial, mecánico, violento, guerrerista, fascista (Marinetti, 1909)... Idea móvil, que lo moviliza -valga la redundancia- a hacer circular dicha idea, desde la práctica, en diversidad de lenguajes; en donde la PINTURA, por supuesto, está. Lugar donde, y a partir de su *imagen-deseo*, dan cierta “importancia” a las diferentes cualidades que tiene la pintura en sí, desde el CsO-pintor.

VI

“El masoquista busca un CsO, pero de tal tipo que sólo podrá ser llenado, recorrido por el dolor, en virtud de las propias condiciones en las que ha sido constituido. Los dolores son las poblaciones, las manadas, los modos del masoquista-rey en el desierto que él ha hecho nacer y crecer (...) Para cada tipo de CsO debemos preguntar: 1) ¿cuál es ese tipo, cómo está fabricado, por qué procedimientos y medios que prejuzgan ya lo que va a pasar?; 2) ¿cuáles son sus modos, qué pasa, con qué variantes, qué sorpresas, qué imprevistos con relación a lo esperado? En resumen, entre un CsO de tal o tal tipo y lo que pasa sobre él hay una relación muy particular de síntesis o de análisis: síntesis a priori en la que algo va a ser necesariamente producido bajo tal modo, pero sin que se sepa lo que va a ser producido; análisis infinito en el que lo que es producido sobre el CsO ya forma parte de la producción de ese cuerpo, ya está incluido en él, sobre él, pero al precio de una infinidad de pasos, de divisiones y de subproducciones. Experimentación muy delicada, puesto que no debe haber estancamiento de los modos ni desviación del tipo: el masoquista, el drogadicto, rozan constantemente esos peligros que vacían su CsO en lugar de llenarlo.”

Deleuze y Guattari, (1972) 2004, p. 158.

¿De qué está constituido el CsO de la PINTURA? Lo inmediato sería pensar en los órganos pictóricos: de puntos, de líneas, de superficies, de cuerpos, de colores, de relaciones de movimiento, de luz... Eso sí, en virtud de la pintura. Es decir: lo que se llega a producir a través de lo que se percibe, lo que el pintor traduce de su realidad en términos pictóricos, y que constituyen la palabra-objeto: pintura; vélgase de la mimesis o la catarsis, eso por ahora no interesa.

Generación de órganos. Los cuales van constituyendo las poblaciones que están en las imágenes, y que -o son analizadas en tiempo real o por medio de la memoria- llegan al ojo del

pintor, quien es el que las percibe: Pasan a su mente. Sin embargo, este es solo un ejemplo de los muchos que puede haber, acerca de la concepción de la imagen-pintura. Cada pintor trabaja en ella a su manera, y explora las posibles variantes como quiera, o bueno, esa es la idea del CsO. Pero, además de ser solo el principio de la emprendida práctica que es el CsO-pictórico, es una forma de reconocer cuáles son las poblaciones en nuestro CsO-pintura, de donde provienen, y cómo se hacen evidentes gracias al CsO-pintor, que es –repito- quien las revela por medio de la PINTURA.

Ahora sí, vamos a ver quién da más, vamos a –intentar- responder a los cuestionamientos de Deleuze: 1) ¿Cuál es ese tipo, cómo está fabricado, por qué procedimientos y medios que prejuzgan ya lo que va a pasar? El pintor busca un CsO de tipo pictórico, que solo puede ser llenado por imágenes pictóricas: los órganos, lo pictórico. Por lo que este, se constituirá por dichos elementos básicos propios – e intrínsecos a ella- de la creación: el punto, la línea, el plano, la figura... los cuales, pasan de ser: un concepto mental en el pintor -imágenes que piensa, pero no ve: CsO-pintor-, a ser: fenómenos visuales, palpables a partir de un procedimiento pragmático, físico, sobre alguna superficie. Primer rasgo de la imagen que se explora en PINTURA: devenir del pintor, a pintura.

... Segunda mitad del noveno... pintor en primera, pintar en segunda, pintura en tercera (...) ¡Que no se vaya nadie! ¡Que esto se pone bueno!, por eso nos preguntamos: 2) **¿Cuáles son sus modos, qué pasa, con qué variantes, qué sorpresas, qué imprevistos con relación a lo esperado?** Ya hubo un primer acercamiento, el cual da inicio a esta construcción de la *imagen-deseo*, donde el pintor generó, ya, una primera imagen: *génesis-pictórico*; desde el uso de cualquier órgano, digamos: un punto. Punto que –entonces- pasa a ser –una- la pintura (Kandinsky, 1995, p. 25), que a su vez aparece con la intención, de que en ella –en lo que ya es

como imagen- se permita –el pintor-espectador- ver, posibilidades de acción para el flujo de la *imagen deseo*: CsO-idea... *Hay gente, en la encrucijada, y hay que decidir... ¡Entre todos los caminos, hay uno solo a elegir! (...)* Segunda mitad del noveno...

Esto de los modos, se relaciona directamente con la forma, tanto física como espacial, en que los órganos, que surgen después del génesis pictórico -aunque este también tuvo su modo de aparecer-, aparecen, los caminos que se toman, su trazo, su mancha. Modos que se dan frente a lo que ya está y que, se relacionarán, permitirán, que la *imagen- deseo* pueda continuar generando posibilidades de acción. *Terminando*: Que lo que ya es pintura -en este caso, por ahora, solo lo es el génesis- permita al pintor, desde lo que ve, generar posibilidades de acción: nuevos trazos, nuevos tumbaos, nuevas manchas. “Nuevos” que funcionen –otra vez- como potencia de otros órganos que devengan pintura, según lo que se desea como imagen o lo que esos “nuevos génesis” o “nuevas pinturas”, permitan explorar.

Ahora, la variabilidad, producida por los caminos, afecta individualmente, es decir: si decidimos “colocar” un órgano-línea, este puede ser grueso, delgado, de tal color, largo, corto, curvo, recto, compuesto, etc.; como también, generar variaciones al afectar otros órganos en relación a su concepción inicial, por ejemplo: al colocar un punto, más pequeño, dentro –o sobre- de otro punto, convierte a este último en: un plano-círculo, siendo reemplazada su cualidad de punto por aquel que está en su interior o, como la unión de cuatro líneas, generan un cuadrado: un plano-cuadrado. Y así puede complejizarse todo un pensamiento en relación a las sustancias de los órganos, junto con la práctica o modos de llegar a ser esa sustancia; ya que, de una u otra manera, ellos mismos devienen, también, de su anterior. Habría que reflexionar más sobre esto. Por el momento, estos -a su vez- son los imprevistos con los que dialoga, constantemente, el

pintor en la PINTURA: Pintar es un dialogar, un tanto extraño. Un *pide de mí, toma de mí, lo que tú quieras*, como cantaba el Cano.

Dejando la salsa, la relación entre lo que aparece, se ve, y genera otra aparición es, a grandes rasgos, lo que se nos expone como *síntesis a priori*. Que no es más, que la imagen que aparece. El génesis pictórico, génesis eterno: El hecho-pictórico. Devenir primigenio y continuo del pintor, a la pintura. Claro está que el análisis, es la información que llega de fuera, al ojo del pintor, por la imagen que ya es pintura, por el génesis actual; y confronta a todas las posibilidades, en la mente del pintor: lo pre-pictórico. Y alguna de ellas se exterioriza, en movimiento corporal, contra la superficie a pintar de un modo específico: acto-pictórico. *Esa*, que entre todas las que pudo concebir en su mente el pintor, aparece, siendo pintura: hecho-pictórico, de nuevo génesis. Esta es la producción pictórica, así es la PINTURA. Empero, no es una situación de orden, ni de gesto por gesto, pues podría hacer presencia más de un órgano, en relación al estado actual de lo que ya es pintura en la PINTURA. Me explico: de un punto-génesis, puede aparecer un cuerpo de dos colores, sobre un plano triangular, por ejemplo. De ahí lo delicado y el valor del trabajo artístico.

VII

“El cuerpo no es más que un conjunto de válvulas, cámaras, esclusas, recipientes o vasos comunicantes: un nombre propio para cada uno, poblamiento del CsO, Metrópolis, que hay que manejar con látigo. ¿Qué puebla, qué pasa y qué bloquea? Un CsO está hecho de tal forma que sólo puede ser ocupado, poblado por intensidades. Sólo las intensidades pasan y circulan. Además, el CsO no es una escena, un lugar, ni tampoco un soporte en el que pasaría algo. Nada tiene que ver con un fantasma, nada hay que interpretar. El CsO hace pasar intensidades, las produce y las distribuye en un spatium a su vez intensivo, inextenso. Ni es espacio ni está en el espacio, es materia que ocupará el espacio en tal o tal grado, en el grado que corresponde a las intensidades producidas. Es la materia intensa y no formada, no estratificada, la matriz intensiva, la intensidad = 0; pero no hay nada negativo en ese cero, no hay intensidades negativas ni contrarias. Materia igual a energía. Producción de lo real como magnitud intensiva a partir de cero. Por eso nosotros tratamos el CsO como el huevo lleno anterior a la extensión del organismo y a la organización de los órganos, anterior a la formación de los estratos, el huevo intenso que se define por ejes y vectores, gradientes y umbrales, tendencias dinámicas con mutación de energía, movimientos cinemáticos con desplazamiento de grupos, migraciones, y todo ello independientemente de las formas accesorias, puesto que los órganos sólo aparecen y funcionan aquí como intensidades puras. El órgano cambia al franquear un umbral, al cambiar de gradiente. —Los órganos pierden toda constancia, ya se trate de su emplazamiento o de su función, (...) por todas partes aparecen órganos sexuales, brotan anos, se abren para defecar, luego se cierran, (...) el organismo entero cambia de textura y de color, variaciones alotrópicas reguladas a la décima de segundo.”

Deleuze y Guattari, (1972) 2004, p. 158-59.

Siguiendo un poco lo propuesto anteriormente, y recordando que es este un texto, que va mutando en sus declaraciones, por lo que puede que se den “ligeros” cambios en los términos y analogías que se elaboren, aunque, hasta el momento he intentado ser lo más coherente y

respetuoso ante el lector, como con el texto referente. Aquí concretamos -de cierta manera- lo que veníamos desarrollando: que pintura es un conjunto de poblaciones que se relacionan entre sí, directa e indirectamente. En pintura veremos órganos que se cierran, que se abren, que se unen, que se separan, etc.

Ante esto hay que agregar y comentar sobre algo, sumamente importante, y que -para mí- es fundamental: las intensidades. Y es que estas poblaciones se construyen y de-construyen, como explica la noción: caos-catástrofe de Deleuze: a través de flujos de intensidad que circulan, que se elevan y se derrumban constantemente, por las relaciones que allí surgen sin final. Es el CsO-pintor -en un primer momento- que deviene pintura, pero como flujo, el cual permite evitar, a través de su ruptura formal, las significaciones de lo que se está produciendo. Es decir: a pesar de que cada órgano se conforma, una vez finalizado su movimiento creador -el aparecer-; su razón de ser no es, en cualidad intensiva, idéntica a otro órgano similar en forma, ya sea por sus propias relaciones con los otros órganos, o su singularidad como uno en el espacio intensivo que es la pintura.

Inextenso en relación al acto-pictórico y la producción de más flujos de intensidades. Diástole y Sístole, Deleuze (1984), pues las intensidades en la pintura funcionan en su balanceo, en su ir y venir: “El ritmo es la coexistencia de todos los movimientos en el cuadro” (p. 21). *Ritmo Sabroso*. Donde hay órganos en sístole que se cierran en sí, en sus sustancias, estos van: de lo estructural a la figura. Donde hay órganos que se abren en diástole, que van a buscar otra sustancia para sí, quizá con otros, van: de la figura a la estructura. Pintura - dibujo=Figura - Estructura. El dibujo permite que pueda haber otra pintura, de ahí lo inextenso de la actividad pictórica.

Ahora, estas intensidades son producto de la relación entre los órganos, como de sus propias singularidades. Por ejemplo: el contraste entre dos colores opuestos; la escala de dos formas que comparten una misma estructura -un cuadrado grande y un cuadro pequeño separados-, el movimiento y la quietud de un cuerpo, el largor de una línea, su trazo uniforme, su color, su dirección... el pintor pinta, no solo con aquello que aparece, sino con aquello que no se ve; con lo cerrado y lo abierto de la sístole y la diástole pictórica, que no tienen la necesidad de aparecer. Es pensar en la PINTURA. Intensidades son las que permiten, aparezca la materia como posibilidad: como flujo relacional -o interruptor- entre varios órganos; como también, de su propia sustancia como órgano. Es volver a pensar en el punto, la línea, el plano, etc., y darle otro valor dentro de esa *imagen-deseo*, en el momento en que se dé la posibilidad.

Las intensidades son lo que denominó como: *valores gestuales* dentro del gesto; pues, el gesto en sí, responde a una comprensión objetiva alrededor de sus formas (Deleuze, 2008, p. 148). Ya sabemos que, como materia, estas intensidades devienen -como ya he cansado- en: el punto, la línea, la superficie, la forma, la figura, el cuerpo, etc., bueno, pues son producto del trabajo que se realice sobre estos valores gestuales en cada uno de ellos. Con esto, y al ver la familiaridad que comparten estos dispositivos, digo: todos son hijos del punto; sean líneas, sean planos, sean formas, sean figuras, sean cuerpos... y como todos, el mismo punto, también, deviene del pintor. Pintor, que movido por su CsO, su *imagen-deseo*, dilucida lo que pueden ser y se atreve: los revela. ¿Qué? Ideas que son puntos, pues un punto es una idea: la más mínima expresión de donde surgen todos los demás órganos, hasta el mismo (Da Vinci, 2017, p. 55). Son materia intensiva que va del 0, hasta donde se quiera. Razón de que las intensidades conformen el CsO-del pintor, su *imagen-deseo*. En él son: aquellos impulsos gestuales, que transforman sus propios valores de gesto en relación al huevo lleno, previo a ser organismo; lo que se piensa o se

siente, llevado al territorio de la materia: la pintura. Intensidades, que en la medida de su acción, reaccionan, provocando en el acto de pintar: movimientos, dinámicas de producción.

Estas intensidades, pasan primero por un movimiento dinámico que sucede en el pintor entre lo que desea pintar: querer hacer, y lo que pinta: *la poiesis*. Y allí a los vestigios del movimiento en pureza, el gesto se los apropia como “nuevos” valores gestuales, como huella dactilar de todo pintor -de toda persona- e invitando a que *no te quedes sin bailar*. Este proceso es el que nos permite ver las intensidades en las “grandes pinturas”, a la par que, reconocer el valor pictórico de algún pintor en específico; así veremos que sus pinturas no serán simples representaciones, sino que serán cuerpo; cuerpo intensivo a los ojos expectantes, que gozan de la PINTURA de muchas maneras, tantas como los ojos que puedan verla. *Hay ojos que ven PINTURA y otros que ven pinturas. Ojos, que ven en las flores, de multicolores, la gracia de Dios. Dios = PINTURA.*

No obstante estos órganos, estas intensidades puras, pueden seguir siendo modificados por otros órganos. Lo que permite que, esas intensidades, se compartan, se configuren en un cuerpo-pintura nuevo que constituirá lo próximo a pasar, eso que conocemos como: el Cuerpo de la PINTURA. Es en el gesto libre, en *la descarga*, en la angustia positiva de la experimentación, que las intensidades del pintor no se traducirán en los mismos puntos, las mismas líneas, los mismos colores, las mismas composiciones, los mismos cuerpos, los mismos movimientos, los mismos circuitos de intensidad pictórica. En la pintura, se re-conoce; en la PINTURA, se conoce. Así que, si tu deseo es la tranquilidad de aprender algo, para seguirlo haciendo siempre. Anular tu CsO para obedecerle a alguien que ya no eres, no leas más esto, pues, al fin y al cabo, nada te quiere enseñar.

VIII

“Los atributos son los tipos o los géneros del CsO, sustancias, potencias, intensidades Cero como matrices productivas. Los modos son todo lo que pasa: las ondas y vibraciones, las migraciones, umbrales y gradientes, las intensidades producidas bajo tal o tal tipo sustancial, a partir de tal matriz. El cuerpo masoquista como atributo o género de sustancia, y su producción de intensidades, de modos doloríficos a partir de su costura, de su grado 0.”

Deleuze y Guattari, (1972) 2004, p. 159.

Los atributos en la PINTURA refieren a lo que se quiere pintar, a partir de cierta comprensión sobre los diferentes géneros que, de ella, han emanado a lo largo de la historia. Son la “constitución parcial”, de una imagen mental base; podría decir –arriesgándome- a que es casi como lo que se entiende por tema. Que si es el *tema de una flor* o el *tema la perfecta*. Es decir: el CsO-pintor, como atributo, decide explorar su *imagen-deseo* en la pintura; mientras esta, a su vez, está involucrada en una diversidad de géneros que la abrazan, y le permiten reducir el margen de exploración dentro un concepto tan amplio como, la PINTURA. Así que es el tema -o el problema- de esa *imagen-deseo*, la que permite generar las intensidades Cero, para una posterior –continuación- producción pictórica.

En relación a ¿cómo aparecen estas intensidades, estos órganos? Se habla aquí de modos, y estos modos –ya lo he dicho- no son más que: las diversas formas en que aparecen los órganos, según que, o cómo se avanza en el hacer pictórico. Son las variaciones intensivas –de sus valores gestuales- que los órganos padecen, desde su concepción base: una línea puede ser larga, corta, quebrada, curva, compuesta, gruesa, etc. Entonces, y sabiendo que un punto se produce a partir del toque del *instrumento*, con que se pinta, sobre una superficie sin ninguna orientación móvil,

pregunto: ¿Existe alguna diferencia entre un punto que se haga con la punta de un lápiz, a un punto que se haga con el borrador de ese mismo lápiz?

Resumo: la diversidad de temas o atributos que tiene la pintura, como objeto que ya es o que va a ser, y se encuentra aún en la mente del pintor, son la razón principal en la generación de intensidades dinámicas, en el cuerpo de este, para la producción pictórica; y los modos son las variantes intensivas, en cuanto que aparecen como órganos, abiertos o cerrados, en la *imagen-deseo*, y ahora atribuidos con sustancia por parte del pintor. Que... ¡quiero pintar el movimiento! Bueno ¿Desde dónde se va a explorar el movimiento? ¿Personas? ¿Objetos? ¿A que le va a atribuir ese concepto? A... ¿La música? ¿El imaginario? ¿Los bailarines? ¿Los personajes? Y es que es a partir de las matrices base, que se generan variantes en las concepciones de la “realidad”, que ayudan en la búsqueda de la representación o presentación pictórica del movimiento. Así se mueve la PINTURA. *Así se compone un son.*

IX

“El problema de una misma sustancia para todas las sustancias, de una sustancia única para todos los atributos deviene: ¿existe un conjunto de todos los CsO? Pero, si el CsO es ya un límite, ¿qué habría que decir del conjunto de todos los CsO? El problema ya no es el de lo Uno y el de lo Múltiple, sino el de la multiplicidad de fusión que desborda efectivamente cualquier oposición entre lo uno y lo múltiple. Multiplicidad formal de los atributos sustanciales que como tal constituye la unidad ontológica de la sustancia. Continuum de todos los atributos o géneros de intensidad bajo una misma sustancia, y continuum de las intensidades de un cierto género bajo un mismo tipo o atributo. Continuum de todas las sustancias en intensidad, pero también de todas las intensidades en sustancia. Continuum ininterrumpido del CsO. El CsO, inmanencia, límite inmanente... El CsO es el campo de inmanencia del deseo, el plan de consistencia propio del deseo (justo donde el deseo se define como proceso de producción, sin referencia a ninguna instancia externa, carencia que vendría a socavarlo, placer que vendría a colmarlo).”

Deleuze y Guattari, (1972) 2004, p. 159.

Veamos, aquí comienzo a dilucidar una cuestión pictórica –y artística en general- de gran importancia: la composición. Esto lo digo, en el sentido de todas estas sustancias que nos expresa Deleuze, de una manera un poco encriptada; pero que dan cuenta de lo que sucede en la PINTURA, al momento en que todos estos órganos e intensidades aparecen en la superficie, siendo estos el conjunto de CsO. Porque son estos órganos, los atributos sustanciales en cuanto a su hacer individual. Explico: cada uno de ellos se desprende del CsO-pintor, *imagen-deseo*, y se proyecta hacia la superficie física que los recibirá, y en la que tomará una forma y función determinada por el CsO-pintura. Se vuelve órgano e intensidad pura, de la que partirá, para un próximo movimiento, el pintor. Por ende este órgano pasa a considerarse como algo que ya es, es

decir, que ya hace parte de la pintura como atributo sustancial: es un punto negro, es una línea curva naranja, es un plano blanco rectangular en perspectiva, etc. De ahí que se plantee, al CsO de la PINTURA como multiplicidad, y no, como lo Uno ni lo Múltiple, dada su cualidad de “fusión” en el sentido de que estos atributos sustanciales, generan conflictos positivos en las posibilidades de acción de la exploración pictórica. Y son ellos, precisamente, los que conforman la unidad ontológica de la pintura como sustancia. Pero ¿a partir de qué? De los atributos sustanciales de cada órgano puro como potencia generacional de otras intensidades, devenidas otros órganos con sus propios atributos sustanciales, en veras de continuar en la PINTURA.

Continuum es: la reflexión que se obtiene, compositivamente, de la *imagen-deseo*, a través de los atributos sustanciales de los órganos generados por ciertos modos, que llevan ciertas intensidades. La composición permite que las intensidades circulen por la pintura como sustancias; como, también, generar nuevas intensidades en el pintor a partir de: lo generado y lo que se va generando. PINTURA. No es un punto de equilibrio, más bien un límite; una condicional, en la que todo se puede caer. La composición es: *el juego de la vida* en el que, el pintor, todo apuesta; donde solo su CsO se mantuvo, se mantiene y se mantendrá en la PINTURA si, **-¡Ay, ay, ay, caray!/-** como pregona Deleuze al coro: “*Continuum de todas las sustancias en intensidad...*”, cada órgano pictórico mantiene su intensidad, como también permite que pase; es decir, su estar es importante dentro de la pintura, individualmente,... **¡Oye mi pana!/-** “*...pero también, de todas las intensidades en sustancia*”... como, también, al ser parte fundamental de todo lo que aparece en la pintura. **-/ ¡en este mundo de malos, el bueno no tiene nada!/-**

Ese es el gran reto del pintor en la PINTURA. Pues, si algún órgano mantiene su intensidad, individualmente, separado de la unidad de la pintura, te van a decir: “Que mala

composición” “Esto sobra” “Deberías tener más cuidado”. O, si solo hay, en la pintura, órganos puros sin ninguna relación intensiva, te criticarán con esto: “Aprende a componer un poco” “¿Cuál de todos estos es el cuadro?” Nada debe interrumpir, *nada de ti*, o bueno, eso es lo que se debe pretender.

Interrupción, no en el sentido de cortar una línea o generar rupturas visuales a partir de la composición. Es dejar vacíos que no contengan ninguna relación con el todo que conforma la pintura, con todo lo que está allí en ese momento. Es detener la acción del pintor, por falta de potencia visual. La composición, entonces, es la que permite, al pintor, mantenerse en la PINTURA. Es la constante. Es el campo de inmanencia, el plan de consistencia. Como pintor, en cuanto se relaciona con lo que va sucediendo; como espectador frente a lo que ve en la pintura.

Pero, además de cómo moverse a través de ella, habría que decir que: el deseo deja de serlo, de manera original, al aparecer en la superficie donde se esté pintando. Allí lo que queda - para mí- es un vestigio del propio CsO de la *imagen-deseo*. El placer de la *imagen-deseo*, concebida finalmente. PINTURA es entonces: cuerpo real, vivo, que conserva las huellas del trabajo del pintor; como es CsO, de la pintura.

X

“En resumen, el masoquista utiliza el sufrimiento como un medio para constituir un cuerpo sin órganos y aislar un plan de consistencia del deseo. Que haya otros medios, otros procedimientos que el masoquismo, y probablemente mejores, esa es otra cuestión; basta con que ese procedimiento convenga a algunos.”

Deleuze y Guattari, (1972) 2004, p. 160.

Al igual que el masoquista, el pintor utiliza la PINTURA como medio, para construir su CsO; su *imagen-deseo* a partir de su universo, su imaginario. Sobre el genera todo un plan de consistencia, a través de la observación: sus ojos, como primer medio de observación (pre-pictórico) y generadores de intensidades pulsantes de deseo, sus CsO`s; los cuales establecen una relación vital-activa, entre: el pintor y la pintura (acto-pictórico). Y, en la reflexión de esa, la *imagen-deseo*, de los órganos puros o intensidades sustanciales que, hasta el momento, la constituyen (hecho-pictórico), expande las posibilidades de flujo de las intensidades: primero a un nivel interior, que devendrá exterior, y así continuamente: plan de consistencia o campo de inmanencia.

Como el masoquista, cada pintor comprende la PINTURA de manera individual. De hecho, y de manera sincera pienso, tiene que ser así. Por lo que, los procedimientos, la comprensión sobre los valores intrínsecos (órganos) de la pintura, sus posibilidades (atributos y modos) y su sensación en relación al deseo (CsO) son, totalmente, diferentes entre uno y otro.

Así que todo lo que digo aquí no es, en modo alguno -de hecho, ninguno-, un intento de tratado, ni teoría, ni concepto universal... Lo que sí, una manera de buscarme. De buscar, lo que es la PINTURA para mí, y hacer -en ella- lo que me dé la gana. Y es que *tal vez* no haya

entendido nada de Deleuze; y que es lo más probable, si un estudioso de él se pone enfrente de mí y de lo que escribo, pero no se trata de eso ¡Se trata es de mí! De cómo empiezo a ver algo en la PINTURA: a mí... a mí, en ella; y ella, es algo que yo fui.

XI

“¿Qué hace este masoquista? Da la impresión de que imita al caballo, Equus Eroticus, pero no es eso. El caballo y el domador-amo, la maîtresse, tampoco son imágenes de madre o de padre. Es una cuestión completamente diferente, un devenir-animal esencial al masoquismo, una cuestión de fuerzas. El masoquista lo presenta así: “Axioma de la doma —destruir las fuerzas instintivas para sustituirlas por las fuerzas transmitidas—”. De hecho, no se trata tanto de una destrucción como de un intercambio y de una circulación (—lo que le sucede al animal también puede sucederme a mí). El caballo es domado: a sus fuerzas instintivas el hombre impone fuerzas transmitidas, que van a regularlas, seleccionarlas, dominarlas, sobrecodificarlas. El masoquista efectúa una inversión de los signos: el caballo va a transmitirle sus fuerzas transmitidas, para que las fuerzas innatas del masoquista sean a su vez domadas. Hay dos series, la del caballo (fuerza innata, fuerza transmitida por el hombre), la del masoquista (fuerza transmitida por el caballo, fuerza innata del hombre). Una serie pasa a la otra, hace circuito con la otra: aumento de potencia o circuito de intensidades. El —amoll, o más bien, la maîtresse-amazona, la equitante, asegura la conversión de las fuerzas y la inversión de los signos. El masoquista ha construido todo un agenciamiento que traza y ocupa a la vez el campo de inmanencia del deseo, constituyendo consigo mismo, el caballo y la maîtresse, un cuerpo sin órganos o plan de consistencia. —Resultados a obtener: que yo esté constantemente a la espera de tus gestos y de tus órdenes, y que poco a poco toda oposición sea sustituida por la fusión de mi persona con la tuya (...) A este respecto, es preciso que la simple evocación de tus botas, aunque no quiera admitirlo, me produzca miedo. De esta manera, ya no serán las piernas de las mujeres las que me harán efecto; y si te apetece pedirme caricias, cuando tú las quieres y me lo manifiestas, me darás la huella de tu cuerpo como yo nunca la he tenido ni la tendré jamás sin eso. Las piernas siguen siendo órganos, pero las botas ya sólo determinan una zona de intensidad como una huella o una zona sobre un CsO.”

Deleuze y Guattari, (1972) 2004, p. 161.

¿Qué hace el pintor? ¿Pinta y calla? ¡No!. Histórica, como culturalmente se ha entendido, fuera del ámbito del arte, que lo que él hace es -pura y llanamente- imitar su entorno de manera objetiva con colores. Que imita lo que ve desde su subjetividad, objetivamente realista con relación al modelo –o es lo que intenta siempre, es la “gran meta universal”. Sin embargo, no es la mera imitación, aquello que lo ocupa –no, para los grandes-; basta con ir y apreciar las diferencias sustanciales que varios sujetos experimentarían, frente a los mismos objetos observados: cada individuo (pintor) obtiene, su propio accidente. Explico: que intentar imitar, o representar pictóricamente algo, ya implica de por sí una subjetividad, en cierta medida abstracta –abstracto, no en cuanto a la no-figuración o a un naturalismo vicioso; más bien como proceso esquema-analítico como de simplificación de la naturaleza de lo abstraído en colores y formas. Abstracto, en cuanto a la decodificación, a partir del color (que aparece dentro de los elementos básicos de toda obra de arte: punto, línea, plano...), de lo concreto, según Hegel, del objeto o modelo. Lo concreto, vendría siendo, pues, la suma de todas aquellas abstracciones, de todas las determinaciones que allí coexisten bajo el objeto pintura; pues cada órgano, individualmente, se determina a sí mismo y se redonda. Pintar es, entonces, abstraerse en la imagen-deseo para concretarla a ella misma en pintura)-, en relación a la experiencia diferente de cada pintor, frente a los otros sujetos. Por esto, considero facilista y tonto establecer, a la figura del pintor, en un papel común para su hacer y su actuar. No, no, no...

Por lo que, la PINTURA más que una imitación es un devenir-pintor, en relación al devenir-animal del masoquista de Deleuze, para luego pasar a un devenir-pintura. El arte es un devenir-animal ya que se está al acecho: desterritorializar y territorializar (Matías Motz, 2021, m10s14). Son estos devenires los que generan las fuerzas o intensidades. Por ejemplo, en mí se hacen cantidad de imágenes, que luego paso a pensar; generando así un deseo de producir, de

ver, por lo menos algo: devengo pintor; y solo se deviene este, en el momento que actúo sobre la superficie haciendo aparecer los órganos, y entonces: devengo pintura; a la cual observo y reflexiono, potenciando así mí deseo: devengo espectador -para volver a ser pintor-, en la reflexión de las intensidades producidas y cómo se pueden continuar en un siguiente movimiento: vuelve a re-ser la *imagen-deseo*: plan de consistencia.

No se trata de la destrucción de los órganos, que ya son, en un siguiente movimiento; sino de la complementación, positiva o negativa, que se establezca entre: los órganos sustanciales (presentes) y unos nuevos (apareciendo), para que permitan circular las intensidades -o fuerzas- por todos los estados de la PINTURA, de esa *imagen-deseo* en construcción. “Es la baba de la rumba” (Caicedo, 1979). La PINTURA es cuestión de rumba, en cuanto a: cómo diversos dispositivos o géneros, en este caso musicales, mantienen a la gente en el baile, moviéndose. Discos de “salsa” como el durísimo “Superimposition”, de Palmieri (1970); o el siempre realista-nostálgico “Maestra Vida I y II”, de Blades (1980); son buenos ejemplos de construcción de la rumba (doma del bailar), a partir de la música (doma de los instrumentos) y la circulación de las intensidades en sus discos, canción por canción -y eso que sobre cada canción, también se puede reflexionar-.

El pintor doma la *imagen-deseo*, a partir de una serie de instrumentos y dispositivos pictóricos que provocan la pintura. Que *no te quedes sin bailar*, y se queden ahí, bailando su música (el músico) o, *que no me importa que la gente, se pase el tiempo mirando*, y se queden ahí, viendo su pintura (el pintor), ya es cuestión del otro, ellos ya hicieron -por ahora- lo que querían hacer. Pero si el pintor decide seguir viendo su pintura -así sufra (que lo va a hacer)- es porque él quiere, aún, conseguir algo. ¿Qué? No sé, eso está en cada cual. Entonces, y siguiendo el ejemplo de la doma del caballo, digo: El pintor quiere domar esa *imagen-deseo*, que se da en

la PINTURA, a partir de la transmisión de movimientos creacionales entre su cuerpo, la tela y la pintura. Para que aparezca, el pintor, tiene que moverse hacia ella, con ella. Movimiento en relación a las fuerzas que ella impone a él visualmente, cada vez que aparece *algo nuevo* entre los órganos sustanciales que configuran la actual pintura; a los que, el pintor, genera puentes de circulación de nuevas fuerzas, como de las que ya existen. Fuerzas puras, por flujos de intensidades. Es un ir y venir constante entre: Pintor(es), Pintura(s), Espectador(es); Pintor, Pintura... Circuito pictórico: el pintor genera todo un agenciamiento, en la relación de su *imagen-deseo*, su cuerpo y la pintura, desde la PINTURA. Agenciamiento en cuanto, agentes que actúan de manera disruptiva en la organización establecida, hasta ese momento, de los órganos que ve –el pintor-espectador- en lo que es la pintura explorada a partir esa *imagen-deseo*, por la PINTURA. Escisión, que se enmarca en la heterogeneidad de los elementos pictóricos que aparecen, frente a los otros que ya estaban presentes; con sus propios atributos y modos de aparecer (punto, línea, plano, color, dirección, etc.), en favor de todo un plan de consistencia. Agenciamiento, es la relación mental y práctica del cuerpo del pintor, con el cuerpo creado que es la pintura. El cuerpo y sus componentes, y la pintura y sus componentes, se fusionan para establecer ese cuerpo sin órganos donde el uno, depende del otro y viceversa. Mi brazo no deja de ser un órgano, pero la línea de color o las sustancias que produzco con ella, no son huella del brazo mío, sino de mí *imagen-deseo*. Es CsO-pintura, y su propio cuerpo va haciendo presencia.

XII

“La renuncia al placer externo, o su aplazamiento, su alejamiento al infinito, indica, por el contrario, un estado conquistado en el que el deseo ya no carece de nada, se satisface de sí mismo y construye su campo de inmanencia. El placer es la afección de una persona o de un sujeto, el único medio que tiene una persona para —volver a encontrarse a sí misma— en el proceso del deseo que la desborda; los placeres, incluso los más artificiales, son reterritorializaciones.”

Deleuze y Guattari, (1972) 2004, p. 161.

Varias cosas: en torno a la exteriorización que existe en la PINTURA, es decir, los órganos que aparecen en la pintura, estos son claramente, placeres de esa *imagen-deseo*. Sin embargo, no cumplen una función totalitaria como *imagen-deseo* sino que la construyen, establecen relaciones intensivas entre todos los órganos que conforman la pintura como sustancia total o fenómeno; por lo que se puede llegar a pensar esto por su cualidad exterior, pero su función, en lo que comprende el paso del acto-pictórico al hecho-pictórico, no es concluyente. El fin de toda pintura es, de por sí, una contradicción según que flujo de intensidad circule por la PINTURA, pues esta última es sempiterna. La PINTURA es sempiterna, y su fin paradójico; es su único principio, pues, toda pintura comienza y termina, en sí misma. Así se generan diferencias, rupturas dentro del progreso de la *imagen-deseo*, que “obligan” al pintor a trazar *piedra y camino* hacia otras alternativas en el trabajo pictórico de su CsO. Líneas de fuga que permitan evitar el cierre del organismo, y salir de él en exploración pictórica.

Cuando la pintura ya es, se abandona y, lo que se abandona, es su organicismo totalitario. Esa pintura es tanto placer, como deseo visual según la disposición de cada espectador. Pintar es un problema de reterritorialización como de desterritorialización: se “pone” algo en un lugar del

–llamémoslo- “mapa” de la superficie, y ese algo adquiere unas formas que dan cuenta de su realización (modos), como unos atributos sustanciales propios, en boga de la imagen total. Al suceder esto, se reterritorializa. La pintura, al pintor, le plantea nuevas problemáticas frente a la *imagen-deseo* que tuvo, tiene y tendrá, y que le da placer, obligándolo a pensar en formas de romper los límites, que acaban de formarse en la imagen, a partir de otros órganos que permitan, a esa pintura, expandirse y re-direccionarse dentro del mapa intensivo.

Ahora bien, puede ser sobre él, al lado, al otro lado... no interesa. Siempre, que consigamos la desterritorialización, vamos a caer, si o si, en otra reterritorialización, y la PINTURA está allí, en medio. Todo órgano que nazca de primero, pasará luego a ser segundo por otro, pues no es por orden de aparición – si fuera así, el primero siempre lo será-, más bien es de adelante hacia atrás, de proximidad, de sismo; último, del que tendremos que volver a salir o empujar. Los territorios, además, funcionan como puntos de enfoque que pueden distraer y dirigir al pintor, a un estado pasivo de la PINTURA, en el que, en vez de pasar a desterritorializar, se place en ese territorio. De ahí que escuche a algunos pintores vociferar semejante ridiculez como: “Que rico es pintar”; ojalá algún día escapen y hagan otra cosa ¿O seré yo el equivocado? No, acá ninguno está equivocado, son solo cosas más.

XIII

“Pero, ¿acaso es necesario volver a encontrarse a sí mismo? El amor cortés no ama el yo, ni tampoco ama la totalidad del universo con un amor celeste o religioso. Se trata de hacer un cuerpo sin órganos, allí donde las intensidades pasan y hacen que ya no haya ni yo ni el otro, no en nombre de una mayor generalidad, de una mayor extensión, sino en virtud de singularidades que ya no se pueden llamar personales, de intensidades que ya no se pueden llamar extensivas.”

Deleuze y Guattari, (1972) 2004, p. 161-62.

La PINTURA, en cuanto a lo que tiene que ver con pintar, no trata de singularidades en torno a encontrar, por así decirlo: mi manera, única, de hacerlo. Tampoco un estricto seguimiento de “normas totales” dentro de lo que se ha podido decir sobre ella. Como ya he dicho, está en medio: el amor por la PINTURA se encuentra en la más sincera demostración de nuestros intereses, nuestros deseos. Y eso se ve reflejado en la pintura. Es comprender lo que sucede, en ese momento, a mí alrededor, lo que le ha pasado, y así evitar caer en ellas de manera organicista; usar ese pasado, en favor de sus intereses futuros, su *imagen-deseo*, que nunca está acá, siempre allá. *Del puente para acá, imagen; del puente para allá, deseo*; y el puente es la PINTURA.

Eso por un lado más “social” de interacción con los sistemas dominantes “actuales”, de circuitos corrompidos –disfrazados de colectivos–, mercantilización del arte –aunque esto, siempre ha estado allí–, y el acomodamiento de muchos, por simple pereza o miedo de que su CsO sea incompatible con lo que se mueve por allí. A estos les digo: ¡Pintar, no es hacer cuadros!, un cuadro es solo un hecho, de algo que pasó, por eso su limitación desde el mismo nombrecito: Cuadro, ¡qué palabrita más maluca! Limitación que es prueba del aprendizaje que se

tuvo en él, y en el que, ya no se está avanzando más; *se nos perdió el amor* por la virtud de la PINTURA.

Pintar, es aprender a pintar: Es el aprendizaje que queda, en el que pintó, para una posterior reflexión. Y es esa constante de ser y dejar de ser, para querer ser, la que permite persista una re-construcción donde las intensidades, tanto en la pintura como en el pintor, consigan pasar dejando tan solo la huella de lo que fuimos, y que –según, sus propiedades intensivas- dan al pintor, conocimiento del órgano –que está viendo y que ya es-, para ampliar las posibilidades de ser esa *imagen-deseo*, que busca pintura a pintura. Así mismo, no es una cuestión personal; ni extensiva, en relación a enmarcar una misma línea pictórica alrededor de una imposición -o límite-, que esté acorde a lo que sucede. Que el CsO intente escapar por medio de la experimentación, no es por terquedad, sino por sus propios deseos.

El amor por la PINTURA está, en esa idea platónica de la virtud que, de ella, buscamos conseguir; como en la inmortalización nuestra, en ella: Cuerpo-PINTURA (Platón, 1871, p, 297). Razón por la que Deleuze, exprese al amor como: intensidades no personales, ajenas a cualquier otro espíritu que no sea la *imagen-deseo*, y que se extienden a otros lugares, cortando el continuum del CsO pintor y pintura. Por ejemplo: cuando nos dejamos llevar por tendencias pictóricas, solo por su auge comercial, y no en verdad por un interés propio de su estética. Por eso, insisto, en que la expresión, *imagen-deseo*, no debe entenderse por separado. Son un total, un todo de intensidades, de gestos individuales, comunicados entre sí. Es el querer seguir pintando: pintar es, hacer el amor. Demonio que nos comunica a nosotros, miserables apasionados, con lo divino de la PINTURA (p. 338). Estar en PINTURA, es estar *enamorado a lo divino*.

XIV

“El campo de inmanencia no es interior al yo, pero tampoco procede de un yo exterior o de un no-yo. Más bien es como el Afuera absoluto que ya no conoce los Yo, puesto que lo interior y lo exterior forman igualmente parte de la inmanencia en la que han fundido (...) Todo está permitido: lo único que cuenta es que el placer sea el flujo del propio deseo. Inmanencia, en lugar de una medida que vendría a interrumpirlo o que lo haría depender de tres fantasmas: la carencia interior, lo trascendente superior, lo exterior aparente. Si el deseo no tiene como norma el placer no es a causa de una carencia que sería imposible satisfacer, sino, por el contrario, en razón de su positividad, es decir, del plan de consistencia que traza en el curso de su proceso.”

Deleuze y Guattari, (1972) 2004, p. 162.

Miremos, *por el ojo de la cerradura*, un poco el concepto del *ser-para sí* de Sartre, y pongámoslo dentro de esta enrevesada –para mí, no sé ustedes- explicación sobre el campo de inmanencia o plan de consistencia, en este caso del pintor, como de la pintura. El acto y hecho pictórico. En esa idea del hombre arrojado (*Dasein Heideggeriano*) hacia sus proyectos, (Sartre) aquí la pintura, hacia su *imagen-deseo*; donde los yo, se van quedando atrás. Ellos ya son, y hacen parte de todo lo que somos, pero, no somos eso, somos, ya, otro. Está en nosotros, detenernos en ellos o seguir; organizarnos o emprender nuestro CsO=libertad; consumirnos en la nada del yo -del ser en sí- y conformarnos con lo que ya hemos hecho, manteniéndonos o seguir y establecer puntos de fuga por amor a la virtud de la PINTURA. Hay campo de inmanencia mientras se escape a las fórmulas, a la llenura del cliché (Deleuze, 2008, p.42) pre-pictórico, que siempre embate, mientras se a-signifiquen los órganos, siempre. Solo así, las intensidades entre el pintor-cuerpo (pintar)-pintura, conseguirán seguir generando puntos de fuga para una mayor exploración, una presencia pictórica, y una considerable adquisición de virtud. Campo de

inmanencia de la pintura, en cuanto a que el órgano, próximo a nacer, no sea estrictamente, estructurado; más bien que se conciba, intensivamente, es decir, que provoque un siguiente movimiento, a fin de que permita el flujo intensivo del mismo, o, que lo concentre aún más. El afuera absoluto, como la rumba que, en su constante, busca que el siguiente paso mantenga y re-dirija el flujo de ella, no que lo corte. *Que no paren de bailar. Que no me paren la Salsa.*

Placer, en cuanto a los hechos pictóricos, los órganos puros y sus intensidades establecidas, reflejos visuales que sirven de válvulas para el flujo de la *imagen-deseo*, hacia el pintor, como entre órganos. Inmanencia, en torno a poder mantener el deseo como potencia, sin una trascendencia final absoluta; lo que daría pasó a los tres *fantasmas* que nombra Deleuze, y canta Willie: “¡Oh, ¿qué será?!”: 1) “Carencia interior”, en cuanto a lo pre-pictórico, a la significación de los órganos, de unas formas: La automatización del cliché. 2) “Lo trascendente superior”, como el acto pictórico de pintar, por pintar, sin más: La aplicación de lo que ya “funciona”, en la trascendencia de un deseo para, la intrascendencia de otros posibles deseos, porque “ya sé cómo hacerlo”. 3) “Lo exterior aparente”, como el hecho pictórico, la pintura o el supuesto aprendizaje: una definición, un discurso, una explicación. Saber hacer bien una sola cosa. No ser, universal (Da Vinci, 2017, p. 113).

La inmanencia de la *imagen-deseo* -en razón de su constante-, se apoya del placer, no para terminar allí, sino para darse continuidad a ella misma: el placer del espectador. ¡No!... no es pintar para acabar; es para mantenerse y aprender lo más que se pueda antes de que todo, inevitablemente, termine. Es marcar todo un curso, que se va haciendo. “*Caminante no hay camino, se hace camino al andar*” escribía Machado, cantaba Montañez. Pero, ¡ojo!, no es placer como tal, no se piensa en que tal órgano tiene que ir así porque, el que viene, va así y así... no. Es la intensidad, como una pequeña parte de ese placer pero, que no pretende la

trascendencia, su... ser único, sino generar otros que, quizás, lo cambien o eliminen; son pequeños placeres en cuanto aparece un órgano. Pero, como intensidades puras que son, no se toman como lo que ya son sino como el continuum que generan en la construcción de la *imagen-deseo*.

Todo esto, sin cortar el circuito del deseo. Sin caer en el fin, del placer, que es bloqueo de continuidad en relación, a lo que se observa. Toda imagen “termina”, cuando ya no se desea pintar más en ella, cuando el deseo se vuelve fatiga, algo falso; sin embargo, ese deseo puede volver tiempo después.

XV

“Nosotros distinguimos: 1) los CsO, que difieren como tipos, géneros, atributos sustanciales, por ejemplo, el Frío del CsO drogado, lo Dolorífico del CsO masoquista; cada uno con su grado 0 como principio de producción (la remissio); 2) lo que pasa por cada tipo de CsO, es decir, los modos, las intensidades producidas, las ondas y vibraciones que pasan (la latitudo); 3) el conjunto eventual de todos los CsO, el plan de consistencia (la Omnitudo, que a veces llamamos el CsO).”

Deleuze y Guattari, (1972) 2004, p. 163.

Establezcamos tales distinciones en nuestro caso, donde CsO-pintor y CsO-pintura, conforman en plenitud el Cuerpo de la PINTURA, y en donde, tales atributos sustanciales difieren, de los ejemplificados por Deleuze, a partir de la Luz y el Color del CsO-pintor; los cuales pasan a ser parte, y forma, de un otro Cuerpo que es: la pintura, y en ella, existe una misma suerte de CsO. Por lo que, son órganos en sustancia en cuanto son identificables y únicos en su aparición: su forma sensible y física.

Lo que sucede en cuanto a los modos, como en el momento de anunciación, es que son lo que se llama el trazo y la mancha: lo manual (Deleuze, 2008, p. 91). Son el movimiento que da orden, al génesis de todo órgano; y modulan en la ejecución, lo que serán esos órganos en sustancia. Sustancia, en cuanto al punto hecho y el color: lo visual-óptico, similar a lo que Itten, en su *Arte del Color* (1975), diferenciaba como la realidad del color y el efecto coloreado (p.18), con algunas diferencias. Los modos son en cuanto al trazo, la mancha y el movimiento. Movimiento circular, precisamente, por la multiplicidad en la experimentación de los modos de hacer aparecer órganos sustanciales, diferentes, como constante, lo que permite que las intensidades invisibles, como las visibles, pasen por el pintor, como por la pintura o tela.

Configurando así, una cantidad ingente de CsO's particulares, donde la *imagen-deseo* -o CsO-deseo-, produce órganos individuales, progresivamente. Uno a uno, pues cada vez que el pincel se reposa y mueve sobre la tela, para luego levantarse en movimiento singular, estos adquieren un cuerpo. CsO-punto. CsO-línea. CsO-color. CsO-forma, etc.

Así, como con el pintor que se despoja de su identidad al adquirir cada vez más conocimiento pictórico; el pintor al pintar y ver su pintura, deja de ser ese pintor que pintó esa pintura, para continuar como otro, en otra. La PINTURA es ese camino tortuoso, que sigue después de bajarse del vehículo –si es que se utilizó- que comentaba Itten (1975, p.7). El CsO-PINTURA se mantiene a partir de CsO-órganos o impulsos, los cuales permiten que se dé el flujo entre los tres estados de la PINTURA. Plan de consistencia, en torno a la composición-estados del deseo y del placer-, donde todo puede perderse.

XVI

“Ahora bien, las interrogantes que se plantean son múltiples: no sólo ¿cómo hacerse un CsO, y cómo producir las intensidades correspondientes sin las cuales quedaría vacío — que no es exactamente la misma pregunta—? También: ¿cómo llegar al plan de consistencia? ¿Cómo coser conjuntamente, cómo enfriar conjuntamente, cómo reunir todos los CsO? Si es posible, sólo se hará también conjugando las intensidades producidas sobre cada CsO, construyendo un continuum de todas las continuidades intensivas. ¿No se necesitan agenciamientos para fabricar cada CsO, no se necesita una gran Máquina abstracta para construir el plan de consistencia?”

Deleuze y Guattari, (1972) 2004, p. 163.

¿Cómo pintar conjuntamente? Y no en el único sentido de aplicar materia de color en una superficie, sino en relación a las diferentes “estaciones” que, en su circularidad, en el huevo, conforman el *conjunto libre* de la PINTURA, el CsO-PINTURA o Cuerpo de la PINTURA. Ahora, y en relación a lo mencionado en el apartado previo, es un asunto de comprensión de cada punto, cada línea, cada color... como un CsO particular, que es, gracias al flujo que va de la tela al espectador, para pasar después al pintor que medita, y pinta estableciendo relaciones, directas e indirectas, dentro del conjunto al que pertenezca cada órgano en la composición y los demás CsO-órganos. Cada atributo, cada CsO-punto, CsO-línea, CsO-color... que constituye el Cuerpo de la PINTURA, son potencia de intensidades desde su género, de la misma forma que los son en relación al ojo del pintor, que descarga sus *imágenes-deseo* a partir de la experimentación de los valores gestuales de los gestos ya dados, recibéndolos de vuelta, para reconfigurarlos y darle continuidad a las intensidades producidas por el conjunto mayor: la PINTURA, su Cuerpo.

XVII

“Bateson llama mesetas a regiones de intensidad continua, que están constituidas de tal manera que no se dejan interrumpir por un final exterior, ni tampoco tienden hacia un punto culminante: por ejemplo, ciertos procesos sexuales, o agresivos, en la cultura balinesa. Una meseta es un fragmento de inmanencia. Cada CsO está hecho de mesetas. Cada CsO es una meseta, que comunica con las otras en el plan de consistencia. Es una componente de paso.”

Deleuze y Guattari, (1972) 2004, p. 163.

Equilibrando el CsO-visual, en relación a lo que la imagen pide, las mesetas funcionarían como focos de atención, dentro de la composición pictórica. Lugares, donde coexisten diversidad de órganos que mantienen, entre ellos, una relación pictórica más cercana que con órganos de otras regiones. Lugares donde se establecen, temporalmente, diversidad de cúmulos -o niveles- de intensidad, que van por toda la tela, de varios tipos o géneros. Sin embargo, dichas regiones constituidas por conjuntos de órganos: lugares amplios de tránsito de flujo de intensidades, de diferente tipo, dentro de la pintura que, contrastan, frente a las otras regiones del mapa pictórico y permiten resaltar, y redirigir, la circulación de intensidades a partir de su campo de inmanencia para que allí se pueda mantener una continuidad estable; ya que es inevitable la inexistencia de focos en toda pintura y en la PINTURA. Su importancia, vemos, radica en su capacidad de mantener o dar una continuidad “estable” a la experiencia pictórica de la PINTURA, y no caer en el absoluto placer.

Mesetas son, entonces, regiones donde diversidad de conjuntos de órganos establecen – entre si- una cercanía de flujo en relación a la pintura - y con el espectador-pintor- que, dentro de la composición, es la herramienta encargada de mantener el flujo de intensidades -de la imagen-

deseo-, del pintor, estable y, que las regiones o mesetas, no determinen, jamás, el fin o rumbo de la PINTURA en la pintura, ya sea enfocándose en determinada región absoluta, desconectada de las demás; o en el caos total, donde el deseo se convierte en frustración, en: *tu mataste mi cariño, con una cruel traición*. Por eso la meseta hace parte del campo de inmanencia, porque determina, desde su propia formación y dirección, la continuidad del CsO-pintor y, por ende, de su propio CsO: CsO-pintura. *Amor y control*. Dando un ejemplo naturalista de la pintura: figuras compositivas como: las distancias, la perspectiva, la escala, la definición... serían, pues, posibilidades de regiones donde, los diferentes CsO-órganos del Cuerpo pictórico -el punto, la línea, los colores, la luz, la mancha, las figuras, los cuerpos, etc.-, podrían, a partir de sus interacciones como conjunto, dentro de la composición, establecer canales de flujo, que bien puedan generar, o una contemplación completa del Cuerpo de la PINTURA, o bien, cerrarse y focalizar la atención sin mayor logro.

Y son estas relaciones entre los órganos sustanciales como entre las regiones pictóricas, las que permiten la existencia, o no, de la meseta como conector mayor, como *timbalero mayor*, como *sonero mayor*, de todo lo que está allí en la pintura, que permite al pintor seguir en PINTURA, a la vez, que la presencia. Las mesetas permiten, cual *descarga el bajo*- pues “*la esencia la tiene el bajo, y eso lo sabe cualquiera*” Bobby Cruz-, la circulación, propia, en favor de toda la *imagen- deseo*; estando, por supuesto, todas conectadas para generar un conjunto de fuerzas compositivas que permitan al observador –ausente, en toda esta danza energética-: ver, recorrer y reconocer, el Cuerpo de la PINTURA; como, también, estabilizar los niveles de flujo en cada una de las regiones, permitiendo su conectividad.

XVIII

“El CsO no se opone a los órganos, sino a esa organización de los órganos que llamamos organismo. Es cierto que Artaud libra una batalla contra los órganos, pero al mismo tiempo está contra el organismo, su enemigo es el organismo: El cuerpo es el cuerpo. Está solo. Y no tiene necesidad de órganos. El cuerpo nunca es un organismo. Los organismos son los enemigos del cuerpo. El CsO no se opone a los órganos, sino que, con sus —órganos verdaderos, que deben ser compuestos y situados, se opone al organismo, a la organización orgánica de los órganos (...) El organismo no es en modo alguno el cuerpo, el CsO, sino un estrato en el CsO, es decir, un fenómeno de acumulación, de coagulación, de sedimentación que le impone formas, funciones, uniones, organizaciones dominantes y jerarquizadas, transcendencias organizadas para extraer de él un trabajo útil. Los estratos son ataduras, pinzas. —Atadme si queréis. Constantemente estamos estratificados. Pero, ¿quién es ese nosotros que no es yo, puesto que tanto el sujeto como el organismo pertenecen a un estrato, y dependen de él? Nosotros respondemos ahora: es el CsO, él es la realidad glaciaria en la que se van a formar esos aluviones, sedimentaciones, coagulaciones, plegamientos y proyecciones que componen un organismo —y una significación y un sujeto—. Sobre él pesa y se ejerce el juicio de Dios, él es el que lo sufre. En él los órganos entran en esas relaciones de composición que llamamos organismo. El CsO grita: ¡me han hecho un organismo! ¡me han plegado indebidamente! ¡me han robado mi cuerpo! El juicio de Dios lo arranca de su inmanencia y le hace un organismo, una significación, un sujeto. Él es el estratificado. Como consecuencia, oscila entre dos polos: las superficies de estratificación, sobre las que se pliega, y se somete al juicio, el plan de consistencia, en el que se despliega y se abre a la experimentación. Y si el CsO es un límite, si nunca se acaba de acceder a él, es porque detrás de un estrato siempre hay otro estrato, un estrato encajado en otro estrato. Pues se necesitan muchos estratos, y no sólo organismo, para hacer el juicio de Dios. Combate perpetuo y violento entre el plan de consistencia, que libera el CsO, atraviesa y deshace todos los estratos, y las superficies de estratificación que lo bloquean o lo repliegan.”

Hasta ahora sabemos que el CsO-pictórico no rehúye de los órganos, pues es en ellos que se establece, se conforma. El problema está y radica es en el organismo, nos dice Deleuze, citando a Artaud. Y es, precisamente, este organicismo (cualidad del organismo) lo que he venido advirtiendo. La vaina es que es un problema... sin solución alguna; ya que -como he dicho, anteriormente- todo órgano, al aparecer, asume o adquiere unos atributos como tal, que lo definen dentro de toda la pintura, y al suceder esto, inmediatamente, se vuelve parte de todo cliché, de algo que ya es, y entonces, si se vuelve a hacer, no sería más que una copia o intento de este primero, que te cantaría si pudiera: *“Me conocen bien, pero no me tratan. ¡Trátame como soy!”*. La cosa es que se estratifica tanto la *imagen-deseo* –que vendría a ser ya, *imagen-placer*-, como el órgano sustancia, como los focos y regiones (mesetas)... Todo tiende a ello, a ese nivel es que se juega.

Sobre los estratos se advierte que, en un tiempo anterior, fueron parte del CsO-pictórico, incluso, aún hacen parte, pero que su flujo se ha ido interconectando, dándose forma con otros órganos que llevan más o menos tiempo de estratificación. Es precisamente en el CsO, que se da tal estratificación. El deseo -de una u otra manera- tiende a tomar por sí mismo -en la tela y en el pintor- una forma, un organismo. Organismo, que se establece de manera definitiva, tras el abandono de la imagen que se da por la imposibilidad de mantener un flujo constante de intensidades de tal *imagen-deseo*, en la PINTURA. Momento en el que, el pintor, ya no desea estar más allí y se marcha en busca de otros espacios, en los cuales, dar continuidad a sus potencias, a su rumba.

La importancia de conocer esto, está, en que el CsO-pintor, no se estratifique también, es decir, que sus métodos se repitan como una fórmula, un código, donde sus atributos tengan el mismo valor, imagen tras imagen: *imagen-código*; y no se permita sino, un solo camino de

comprensión y -en tal caso-, el CsO-pintor, fracasará. Esto es delicado. Porque al final de cierta forma, toda *imagen-deseo*, toda pintura, sería –o es- un fracaso, *mi fracaso*. ¿Qué pasa, entonces? Que el pintor no puede permitirse tal resultado. Por es tan importe la figura, espectador-pintor: pensante de sus propias imágenes, desde la génesis, desde lo pre-pictórico.

Las *imágenes-deseo*, el CsO-pictórico, se estratifican en la ausencia de su observación o atención; si les damos un sentido único e irrefutable, si las vemos como perfecciones. Grito: *¡Yo no quiero ser como ustedes, los perfectos!* El juicio del seguidor: darle divinidad a cosas que no lo tienen, más allá de lo que nos pueden enseñar, que como cosas en sí. Hay que desplazar tales estratos, a otros futuros estratos; elevarlos en –o, “a” - la experimentación, a la pasión de seguir aprendiendo de la PINTURA.

En el juego de la vida, unos focos vienen otros van, pues, juegan al límite de la estratificación; por eso a veces vemos pinturas tan separadas, tan raptadas de toda expresión, de todo movimiento, que es el CsO-pintor, quien debe identificar dichos momentos o situaciones para evitar caer en ellos. Comenzar otra imagen, por ejemplo, crea la posibilidad de desestratificar los estratos generados en la última imagen, y darle continuidad a la *imagen-deseo*, razón de tal desterritorialización. Como ver qué lugares, donde ciertos órganos, dadas sus posibilidades de forma, puedan parecerse a otros anteriores en su grado 0; y que, en su potencia, son diferentes por circunstancias de tipo sensible, de conjunto, de territorio, de flujo, de sustancia... Con esto solo puedo pensar en que las imágenes, para el pintor, son experiencias prácticas-reflexivas de sus deseos.

XIX

“Consideremos los tres grandes estratos que se relacionan con nosotros, es decir, aquellos que nos atan más directamente: el organismo, la significancia y la subjetivación. La superficie de organismo, el ángulo de significancia y de interpretación, el punto de subjetivación o de sujeción. Serás organizado, serás un organismo, articularás tu cuerpo —de lo contrario, serás un depravado—. Serás significante y significado, intérprete e interpretado —de lo contrario, serás un desviado—. Serás sujeto, y fijado como tal, sujeto de enunciación aplicado sobre un sujeto de enunciado —de lo contrario, sólo serás un vagabundo—.”

Deleuze y Guattari, (1972) 2004, p. 164.

¿Cómo actúan estos tres grandes estratos dentro de, este, nuestro Cuerpo de la PINTURA? Se nos dice, primeramente, que serás organismo desde que pintes, siempre, bajo una única comprensión y despliegue de método(s) y código(s), es decir, te organizaras bajo lo que ya conoces, sin tomar riesgo alguno de querer explorar nada más; articulando tu pintura, bajo códigos que imposibilitan aquel concepto del que nos hablaba Deleuze (2008), como el diagrama que, a grandes rasgos, habilita la posibilidad de hecho (p. 43). Si no trabajas así: “¡Es que no sabes de pintura! ¡No sabes reconocer a los grandes maestros!, primer gran riesgo del estrato perpetuo. Después —continúan advirtiéndonos (!)- serás significancia: significante y significado. *Para ti*, como para *los demás*, tu obra dejará de estar bajo el manto de la experiencia visual, generadora de deseo, de CsO-pictórico, para esta bajo un sentido único; le impondrás a ella un discurso a obedecer, que será aceptado sin chistar porque “así tiene que ser, ¿no?” Y entonces, a eso se le llamará pintura: un objeto-imagen (significante), que llevará consigo una razón que la explique, explicación que no es más que tuya, a falta de un cuerpo (significado).

El pintor –pienso yo-, no debe significar sus propios CsO para implantarlos en otros, ni en él, ya que tras tal “logro”, te enfrascas, te defines, te nombras; y te reconocerás en tu propia imagen, hasta al punto de verte, sólo a ti. A punto divino, recaerás en el Autor que, Barthes (1968), se encargó de matar por ti, por tu bien. Y creerás tener un nombre, y quizá lo tengas en el medio, pero perderás la PINTURA, su virtud, su amor; pues, la originalidad es un fin mediocre, no es el círculo trágico -aunque sublime- de la PINTURA en mayúsculas, es más bien una espiral infinita que va hacia adentro que, poco a poco, te vuelve más pequeño mientras más te acerques al centro: te centras. Centro, que no eres más que tú, y tu ignorante originalidad que, de hecho, no es tan original, ya que -como decía, Barthes-: *“el escritor se limita a imitar un gesto siempre anterior, nunca original”* (párr. 5). Por lo que dicho “reconocimiento” no se logra como pretendes. No es una negación, solo sal de ahí, del “ti mismo”, que ya te abandonó, y no quieres dejar ir. *Y deja*, no insistas en solo ser una cosa. Ya la has hecho, ¡bien hecho! A nadie le importa la PINTURA más que a ti. Qué importa que no te reconozcan ¡Eres, tú, y la PINTURA; como, ellos, y la mentira!-parafraseando a José Alfredo, sin mucho mérito-. *Y deja* que te bauticen como quieran, pero –eso si- no les des, nunca, la razón. Solo así sabrás qué hacer con más facilidad, y es que: la PINTURA, NO es, como la pintan... *¡Qué problema caballero!*

XX

“Al conjunto de los estratos, el CsO opone la desarticulación (o las n articulaciones) como propiedad del plan de consistencia, la experimentación como operación en ese plano (¡nada significativa, no interpretéis jamás!), el nomadismo como movimiento (incluso parados, moveos, no dejéis de moveros, viaje inmóvil, de subjetivación). ¿Qué quiere decir desarticular, dejar de ser un organismo? Cómo explicar hasta qué punto es simple, y que lo hacemos a diario. Cuánta prudencia se necesita, el arte de las dosis, y el peligro, la sobredosis. No se puede andar a martillazos, sino con una lima muy fina. Se inventan autodestrucciones que no se confunden con la pulsión de muerte. Deshacer el organismo nunca ha sido matarse, sino abrir el cuerpo a conexiones que suponen todo un agenciamiento, circuitos, conjunciones, niveles y umbrales, pasos y distribuciones de intensidad, territorios y desterritorializaciones medidas a la manera de un agrimensor.”

Deleuze y Guattari, (1972) 2004, p. 164-65.

Frente a los mencionados riesgos, producto de la eterna lucha contra la estratificación, existen otras figuras con las que regular su avance y nulidad frente al deseo, en cuestión de potencia, en el CsO como: la desarticulación de los estratos en el diagrama analógico, que es posibilidad de hecho, a partir de la experiencia. Donde, en lugar de disponer de lo que se conoce como eje de producción, dichos saberes entran a ser re-discutidos, continuamente, en pro de un nuevo saber pictórico. *A donde* el organismo pictórico, como código articulado, se extrapola a situaciones de desarticulación análoga, propias del diagrama Deleuziano. Diagrama, que es la PINTURA, actividad: circularidad del caos, como principio de toda obra de arte. PINTURA, como modulación de la luz y el color: experimentación que, como onda, envía una señal espacial -o flujo de intensidad- al pintor-espectador, impidiendo así, la encriptación, digital, de un código en la PINTURA (Deleuze, 2008, p.151). Es dejar de nombrar las cosas, hasta perder tu propio nombre, en favor de una PINTURA universal como pretendía, Da Vinci, y no por una

comprensión, unívoca, de todo; más bien, por una, universalidad, en el flujo del deseo pictórico, hasta en los propios espectadores, ajenos a toda actividad previa: Cuerpo PINTURA. La PINTURA es ahora, dueña de su propio Cuerpo, el cual se extiende hacia –y en- *los demás*.

En efecto, todos estos ataques y defensas responden a una “realidad” del CsO como potencia del deseo y, como bien lo advertía, Deleuze, desde un principio, el CsO está allí, no completamente, pero está y se tiene, aunque, fracase muy seguido. *Mulata, Suena* en verdad muy complejo, y a la vez no, cuando nos enuncia que es sencillo, que incluso lo hacemos todos los días, *que me voy a bailar*; y puedo advertir que, tanto el pintor estratificado a partir de códigos digitales y sus articulaciones como el pintor que pretende explorar al máximo su CsO, de una u otra forma, tienen uno, pues, todo CsO-pictórico será estratificado, sí o sí.

Lo que sucede, es que se tiene que pasar a desestratificar si se quiere dar continuidad a la *imagen-deseo* y al CsO-pintor. Quien articula unas formas de pintar binarias, se define, es original; pero, para definir su propia obra debió –y posiblemente, aún lo haga, ya con menor frecuencia-, desarticularse en algún momento para establecerse allí donde está. Es una forma de utilizar el CsO, de menor manera, disminuyendo poco a poco, sin dejar, jamás, de tenerlo para solucionar alguna que otra cosa, dentro de sus formas pictóricas. Entonces, pintar significa: establecer unos códigos, que bien, pueden ser provisionales en su totalidad, como no, para pasar –en pro de un CsO-pintura, que me eleve a la divinidad del amor de la PINTURA- a desarrollar unos nuevos. Pintar –en PINTURA- es: desarticular y articular, sucesivamente; pues todo órgano, al adquirir sustancia, es absorbido por el cliché, se estratifica; situación que lo codifica, como lo que acaba de ser, como lo que es ya: Se digitalizó (Deleuze, 2008, 121).

El uso máximo del CsO se determina según las desterritorializaciones que se establezcan en una nueva tela como en las territorializaciones que se mantengan, consciente e inconscientemente. El CsO-PINTURA, no es olvidar o jamás utilizar de nuevo algo que se haya comprendido en otro momento, en otra imagen, ya estratificada, porque “eso”, ya hace parte de su CsO; más bien es, generar nuevos circuitos, relaciones sensibles, de flujo, entre los órganos (manchas, formas, líneas, puntos, soportes, ideas), y esto implica hacer, siempre, cuerpo. De modo que esto que leen y pienso, no es, de ninguna manera, una apología frente a ciertas formas de estar en la PINTURA ¡No! ¡El problema de la PINTURA, no debe admitir “soluciones” maniqueas! ¡Que cada quien esté como quiera! ¡Esto es solo mí forma de ver y estar en ella!, además de cómo la he venido entendiendo, así que: *¡Aguántate!*

XXI

“En última instancia, deshacer el organismo no es más difícil que deshacer los otros estratos, significancia o subjetivación. La significancia se adhiere tanto al alma como el organismo al cuerpo, tampoco es fácil deshacerse de ella. Y el sujeto, ¿cómo liberarnos de los puntos de subjetivación que nos fijan, que nos clavan a la realidad dominante? Arrancar la conciencia del sujeto para convertirla en un medio de exploración, arrancar el inconsciente de la significancia y la interpretación para convertirlo en una verdadera producción, no es seguramente ni más ni menos difícil que arrancar el cuerpo del organismo. La prudencia es el arte común a las tres; y si a veces se roza la muerte deshaciendo el organismo, también se roza lo falso, lo ilusorio, lo alucinatorio, la muerte psíquica evitando la significancia y la sujeción. Artaud pesa y mide cada una de sus palabras: la conciencia —conoce lo que es bueno para ella, y lo que no le sirve de nada; y, por tanto, conoce los pensamientos y sentimientos que puede acoger sin peligro y con provecho, y los que son nefastos para el ejercicio de su libertad. Pero sobre todo conoce hasta donde va su ser, y hasta donde todavía no ha ido o no tiene el derecho de ir sin caer en la irrealidad, lo ilusorio, lo no-hecho, lo no-preparado... Plan que la conciencia normal no alcanza, pero que el Ciguri nos permite alcanzar, y que es el misterio de toda poesía.”

Deleuze y Guattari, (1972) 2004, p. 165.

¿Cómo deshacer los otros estratos? Digamos que adquieren el mismo problema insoluble del organismo, es decir, en el momento que se empiezan a organizar “las cosas”, aparece el organismo cual *antifaz* para aceptar formas concretas de hacer y pensar la pintura. En consecuencia, el pintor comenzará a asumir dichos órganos como un resultado -ya visto- a seguir, vaina que lo ensimismará, aún más, en su espiral de candela; y será aceptado, se —y lo— “auto-reconocerá(n)” como alguien que realiza cuadros que significan esto y lo otro... que son él y el porqué de ese método carcelario. -*Cuando yo saldré, de esta prisión, que me tortura, me tortura, mi corazón (...)*- Ha dejado que le designen un número, una celda, un orden. Se ha

vuelto prisionero de lo exterior -(...) *si sigo aquí, enloqueceré.*-, por allí, por donde todos transitamos, por algo, Deleuze, llama a la prudencia -(...) *Ya, las tumbas son, crucifixión, monotonía, monotonía, cruel dolor (...)*-, ¿y es que a mí quien me asegura no estar encarcelado ya, mientras escribo esto? Todos, en determinados momentos lo hemos estado, lo estamos y lo estaremos más adelante, siempre. Toda salida de un espacio, implica la entrada a otro y así, continuamente. -(...) *Si sigo aquí, enloqueceré.*- Desterritorialización, implica, obligadamente, una reterritorialización (Matías Motz, 2021, m14s28), por lo que al: desorganizarse, asignificarse y de-subjetivarse, estamos: re-organizándonos, re-significándonos y re-subjetivándonos.

No se trata, tampoco, de ser puro diagrama. CsO-locura, y agarrar a pintar como locos de carrera, huyéndole a cualquier atisbo de identidad. No es una cuestión de locura. Porque, incluso, dicha marcha infinita se convertirá en identidad, y pasará a ser tú código. El verdadero Cuerpo de la PINTURA está en la mitad, entre ambos polos. El juego del pintor está ahí y tú rol es evitar caer en *la cárcel* o la locura. Allí, hace presencia ella, la PINTURA; es cuestión de equilibrio, sin querer estar equilibrado. Es no caer, mas no encontrarse en la “paz” del centro. Ir, desde la *imagen-deseo* -motivo de acción-; pasando por la aparición del cuerpo en la pintura, CsO pintura; para regresar a ti, pintor, como código a “espectar”, a diagramar, y buscar la forma de poder continuar allí, en la *imagen-deseo*, articulando y desarticulando. ¡Prudencia, se repite! ¡Jamás dejes de dudar! Pues, el Cuerpo de la PINTURA está fuera del organismo y, a pesar de que se estratifican los órganos e intensidades según su aparición, este Cuerpo pictórico adquiere voluntad, su propio devenir. Multiplicidad de organismos, significados y subjeciones. Es ella difiriendo de las demás en cada individuo, en cada pintor, en cada espectador, en su mismo proceso de realización que va dejando atrás.

Esta conciencia es la que comienza a proponer problemas. Por ejemplo: ¿Qué conozco y qué no? ¿Qué puedo hacer? o ¿Qué, no, me he permitido hacer? Y ¿Por qué? Para, *de alguna manera*, poder establecer -desde tú propia capacidad alrededor del CsO-PINTURA- que tan abstracta es esa, tu *imagen-deseo*; con que potencia te arrojas a ella ¿Con la del guarda de seguridad, que ve lo que quiere ver; o la del ciego, que le apuesta a verlo todo? Eres libre, te insisto, en la PINTURA. Haz lo que quieras, o acaso ¿Tendríamos, entonces, que reconsiderar tal libertad? ¿O no?

XXII

“Hace falta conservar una buena parte del organismo para que cada mañana pueda volver a formarse; también hay que conservar pequeñas provisiones de significancia y de interpretación, incluso para oponerlas a su propio sistema cuando las circunstancias lo exigen, cuando las cosas, las personas, e incluso las situaciones, os fuerzan a ello; y también hay que conservar pequeñas dosis de subjetividad, justo las suficientes para poder responder a la realidad dominante. Mimid los estratos. No se puede alcanzar el CsO, y su plan de consistencia, desestratificado salvajemente. Por eso encontrábamos desde el principio la paradoja de esos cuerpos lúgubres y vaciados: se habían vaciado de sus órganos en lugar de buscar los puntos en los que podían paciente y momentáneamente deshacer esa organización de los órganos que llamamos organismo. Incluso había varias maneras de fallar el CsO, bien porque no se conseguía producirlo, bien porque, produciéndolo más o menos, nada se producía en él, las intensidades no pasaban o se bloqueaban. El CsO oscila constantemente entre las superficies que lo estratifican y el plan que lo libera. Liberadlo con un gesto demasiado violento, destruid los estratos sin prudencia, y os habréis matado vosotros mismos, hundido en un agujero negro o incluso arrastrado a una catástrofe, en lugar de trazar el plan.”

Deleuze y Guattari, (1972) 2004, p. 165.

Prudencia. Dosis ¿De qué manera suministrarlas dentro del CsO-PINTURA o el que sea? ¿Cómo no caer en las formas articuladas del código digital, ni en lo informe de la locura total del diagrama descontrolado? ¿Cómo llenar y vaciar, sin caerse por los extremos, este cuerpo sin órganos, Cuerpo de la PINTURA? Bien he establecido que debe existir un cierto “equilibrio” entre ambas orillas. “Equilibrio” que es el caos que aparece, y que es la PINTURA como germen que organiza, o destruye, cualquier cantidad de órganos que podamos imaginar. Reuniendo o separando, civilizando o animalizando, creando continentes de regiones o causando terremotos mortales que desaparecen cualquier posibilidad de región. Lo que digo es que *“cada cabeza es*

un mundo” cantó, Lavoe (1975), y actuamos “*según el color del cristal con que se mira*” cantó, también, Blades (1977), y dijo, Da Vinci (2017, p. 196-97). Cada quien ve lo que es bueno y malo en él.

Y entonces, ¿Cómo cambiar de cristal cuando este nos esté opacando o reluciendo demasiado la “vista”? Lo he venido avisando junto –ayudado por- a Deleuze, y es que tal prudencia en las dosis, en ese “equilibrio”, ese plan de consistencia del CsO, se da en la dualidad de ambos polos y su necesaria relación vital: El CsO necesita de los estratos -en todos sus niveles-, cierta conciencia y conocimiento adquirido, precisamente, a través de métodos para la concreción de una *imagen-deseo*. Rasgos de significancia, entre las relaciones de flujo de diferentes órganos sustanciales; agenciamientos, regiones sobre aspectos de mimesis o posiciones sensibles abstraídas al color y las formas; y reconocer -en ciertos momentos-, la construcción y constitución de una identidad, ya sea pintor, pintura, autor, espectador... Se requiere de todo esto para que el amor (la virtud adquirida por la PINTURA), no se desborde, no se abandone, ya que sería un actuar ruin; además, que por el lado de los estratos vimos que -como estratos conformados- en principio fueron, o tuvieron, un CsO, enlazado a algún otro estrato “establecido”.

Sabemos, también, que dentro de todo diagrama que es posibilidad de hecho, de flujo de la *imagen-deseo*, se administran ciertos estratos, medios y formas funcionales para mantener el CsO-pintura y el CsO-pintor ¿Cómo? Desarticulando dichos estratos, en los diferentes niveles de la pintura: regiones, conjuntos de agenciamientos y órganos; haciendo pasar las intensidades, desde la aparición de órganos sustanciales, a las conexiones de los conjuntos que, a su vez, constituyen las regiones que distribuyen las intensidades por toda la tela para después salir de ella en eterno retorno al pintor, ahora, espectador. Este es el Cuerpo de la PINTURA.

Así son, así son, así son, las cosas: no es vaciarse de todo aprendizaje como, tampoco, sentirse realizado por lo que se conoce. Se nos pide querer a nuestros estratos, porque no se tienen que destruir, ya que eso significaría la destrucción de todo. Catástrofe enorme. El pintor, el espectador, la pintura = cuerpos organizados, cuerpos catástrofe. En medio está el Cuerpo de la PINTURA, que se desorganiza, en pro, de una “nueva organización”: conocimiento pictórico, virtud pictórica. La *imagen-deseo* se tambalea entre el bloquearse y el perderse.

XXIII

“Lo peor no es quedar estratificado —organizado, significado, sujeto— sino precipitar los estratos en un desmoronamiento suicida o demente, que los hace recaer sobre nosotros, como un peso definitivo. Habría, pues, que hacer lo siguiente: instalarse en un estrato, experimentar las posibilidades que nos ofrece, buscar en él un lugar favorable, los eventuales movimientos de desterritorialización, las posibles líneas de fuga, experimentarlas, asegurar aquí y allá conjunciones de flujo, intentar segmento por segmento continuuuns de intensidades, tener siempre un pequeño fragmento de una nueva tierra. Sólo así, manteniendo una relación meticulosa con los estratos, se consigue liberar las líneas de fuga, hacer pasar y huir los flujos conjugados, liberar intensidades continuas para lograr un CsO.”

Deleuze y Guattari, (1972) 2004, p. 165-66.

Son los estratos antiguos -al final de todo-, los aparatos de flujo de intensidades; por lo que son estas -las experiencias pasadas- lo pintado entendido desde sus tres figuras: organismo, significación y subjetivación, en los tres momentos que conforman el Cuerpo de la PINTURA: lo pre-pictórico, el acto-pictórico y el hecho-pictórico. Relación que ocupa tanto a las experiencias pasadas, como, a las que están sucediendo en ese momento: el pintar. Y entonces, sé es pintor mientras se piense en PINTURA; como, mientras se esté pintando; como, mientras se esté contemplando una pintura. Y es ahí, cuando se es pintor, que se emprende el CsO; cuando el estrato -lo que sabe, lo que pintó y lo que vio- se empieza a cuestionar, sin despojarse de lo que sabe, de lo que pintó, de lo que vio, pues -al contrario-, es lo organizado, lo significado y lo visto, lo que funciona como marca, como recordatorio, como mancha, como señal de todo lo que se ignora aún, en cuanto a tu propio deseo. ¡Es nuestro estigma!, que peligra siempre entre: el falso éxito y la falsa experimentación. Podemos llegar a ser falsos profetas de nuestros propios sueños, si no los miramos a la cara. Y *mírame*, y *mírame*. Es ese el CsO del pintor que, en su

devenir pintura de forma “correcta”, pasa a generar un otro cuerpo físico y sensible. Huella y prueba de las intensidades que lo conformaron.

XXIV

“Conectar, conjugar, continuar: todo un —diagrama‖ frente a los programas todavía significantes y subjetivos. Estamos en una formación social: ver en primer lugar cómo está estratificada para nosotros, en nosotros, en el lugar donde nos encontramos; luego, remontar de los estratos al agenciamiento más profundo en el que estamos incluidos; hacer bascular el agenciamiento suavemente, hacerlo pasar del lado del plan de consistencia. Sólo ahí el CsO se revela como lo que es, conexión de deseos, conjunción de flujos, continuum de intensidades. Hemos construido nuestra pequeña máquina particular, dispuesta a conectarse con otras máquinas colectivas según las circunstancias (...) Pues el CsO es todo eso: necesariamente un Lugar, necesariamente un Plan, necesariamente un Colectivo (agenciando elementos, cosas, vegetales, animales, herramientas, hombres, potencias, fragmentos de todo eso; pues no puede hablarse de —mi‖ cuerpo sin órganos, sino de —yo‖ en él, lo que queda de mí, inalterable y cambiando de forma, franqueando umbrales).”

Deleuze y Guattari, (1972) 2004, p. 166.

Conectar, conjugar y continuar se nos enuncia como diagrama, el cual actúa contra el organismo, lo que aparece: la conformación del CsO-pintura, que se establece a partir de la conexión de órganos, conjuntos y regiones. **Primera vuelta:** Evidenciar posibilidades de acción, pasando por el espectador -luego pintor- para reconfigurar y conjugar tales figuras. **Segunda vuelta:** Dar continuidad a las intensidades de la *imagen-deseo* que lo lanzaron a tal actividad; intensidades que permanecen ahora en el CsO-pintura, como se desbordan hacia afuera, hacia el espectador-pintor. **Tercera vuelta:** *El mundo* (La PINTURA) *no para de dar vueltas*. Con esto puedo determinar el cómo, de tal operación, se logra a-significar y des-subjetivar. Programas, en cuanto a que conforman agenciamientos, lugares de definición, de establecimiento, que están

dispuestos, dentro de sus tiempos, a avanzar. Emil Cioran (1998), hablando un poco sobre el ser creador escribía:

“Des-hacer, des-crear, es la única tarea que el hombre puede asignarse si aspira, como todo lo indica, a distinguirse del Creador.” (párr. 16)

Aforismo que -a mi parecer-, dilucida una cuestión social que aquí, también, se nos presenta. Y es que -me desvió un poco para volver- alguna vez leí una frase, en una de esas publicaciones que uno encuentra por ahí en la red -entre tanta información, actualmente, agobiante-, en la que, Borges, reflexionaba frente al acontecer de la escritura, y decía -más o menos- que cuando escribía, sentía que estaba escribiendo algo que había leído en alguna otra parte, y que, entonces, al final lo que estaba haciendo, al escribir, era citar; por ende, la imagen del Autor, acababa desapareciendo. Bueno, pues estamos estratificados ya, a partir de este organismo gigante que es, la sociedad. Estamos en ella, en función de lo que creemos saber. Somos lo que sabemos o aceptamos creer saber; todo bajo unos postulados que este organismo social hace reconocer.

Entonces, en un campo como la PINTURA, evidentemente existen unas ideas comunes en el organismo superior, colectivo, que determinan, en tal o tal momento, lo que es y no es PINTURA. ¡Bajo ese régimen estamos siempre! ¡Te dicen que lo que sabes, es lo que ya han sabido tus predecesores! ¡Que lo que tienes es que aprender, muchacho! Por eso la PINTURA no se trata de conocer más, sino de desconocer mucho más de lo que conoces, siempre; si quieres, claro, no ser parte de ese monstruo social. No obstante, este organismo social, también sufre desterritorializaciones con sus respectivas reterritorializaciones. Ejemplos de este fenómeno son las vanguardias del siglo pasado, aunque, la historia misma de la PINTURA, es de por sí, el

mejor ejemplo. Y también está que tenemos: unos maestros, una educación, unas formas heredadas, producto de los mismos cambios, que ahora se han ido estableciendo en nosotros; y por eso es que en nosotros está, dar continuidad a tales cambios: CsO-pictórico-social. Primero de manera individual. Y digo: ¡No se pinta para crear pinturas o cuadros! ¡Se pinta para dar continuidad a la PINTURA, tanto en nosotros como en los demás! Cuerpo social-pictórico.

Para ello se debe tener conciencia de cuando –y cuanto- estamos estratificados; que no es un drama, siempre –lo estamos- vamos a llegar a estarlo. Lo importante es ser conscientes de ¿Qué sabemos? ¿Y qué no?: germen del deseo, tanto en nosotros como a nuestro alrededor ¿Qué están haciendo los demás? ¿Qué tan estratificados están, en comparación a mí? Establecer las conexiones, los recorridos de flujo que existen y que están tapados; reconocer tales agenciamientos, y armarles un plan de consistencia. La *imagen-deseo*. CsO-pintor: pasar a pintar. Pasar a desarrollar, a crear el, CsO-pintura: conexión de deseos, de lo exterior a lo interior, para, re-exteriorizar, otro exterior diferente. Kandinsky (1989), dice que la obra de arte, es hija de su tiempo (p. 7), pero no es hija de su tiempo para representarlo, ella, ya va con su tiempo; su deber está, más bien, en deshacer dicha relación. El CsO es: un lugar, un plan y un colectivo: tiene su lugar, del cual va a querer salir, generando un plan. Plan desde lo colectivo, es decir, desde lo que sabe, desde las ideas que ha recogido, y con las que emprende dicha prolongación del deseo. Con él, y el *jibarito*, vamos, siempre *así*, queriendo salir de nosotros mismos, *cantando así, por el camino*.

XXV

“Al hilo de los libros de Castaneda es muy posible que el lector se ponga a dudar de la existencia del indio Don Juan, y de muchas otras cosas. Pero eso no tiene ninguna importancia. Tanto mejor si esos libros son la exposición de un sincretismo más bien que una etnografía, y un protocolo de experiencia más bien que un informe de una iniciación. Así, el cuarto libro, *Historias de poder*, trata de la distinción viviente entre —Tonall y —Naguall. Lo tonal parece tener una extensión heteróclita: es el organismo, pero también todo lo que está organizado y es organizador: también es la significancia, todo lo que es significativo y significado, todo lo que es susceptible de interpretación, de explicación, todo lo que es memorable bajo la forma de algo que recuerda a otra cosa; por último, es el Yo, el sujeto, la persona, individual, social o histórica, y todos los sentimientos correspondientes. En resumen, lo tonal es todo, incluido Dios, el juicio de Dios, puesto que —construye las reglas mediante las cuales aprehende el mundo, así, pues, crea el mundo por así decirl. Y sin embargo, lo tonal sólo es una isla. Pues lo nagual también es todo. Y es el mismo todo, pero en tales condiciones que el cuerpo sin órganos ha sustituido al organismo, la experimentación ha sustituido a toda interpretación, de la que ya no tiene necesidad. Los flujos de intensidad, sus fluidos, sus fibras, sus continuums y sus conjunciones de afectos, el viento, una segmentación fina, las micropercepciones han sustituido al mundo del sujeto. Los devenires, deveniresanimales, devenires-moleculares, sustituyen a la historia, individual o general. De hecho, lo tonal no es tan heteróclito como parece: comprende el conjunto de estratos y todo lo que puede estar relacionado con ellos, la organización del organismo, las interpretaciones y las explicaciones de lo significativo, los movimientos de subjetivación. Lo nagual, por el contrario, deshace los estratos. Ya no es un organismo que funciona, sino un CsO que se construye. Ya no son actos que hay que explicar, sueños o fantasmas que hay que interpretar, recuerdos de infancia que hay que recordar, palabras que hay que hacer significar, sino colores y sonidos, devenires e intensidades (y cuando devienes perro, no preguntes si el perro con el que juegas es un sueño o una realidad, si es —tu puta madrel o cualquier otra cosa). Ya no es un Yo que siente, actúa y se acuerda, es —una bruma brillante, un vaho amarillo e inquietantel que tiene afectos y experimenta movimientos, velocidades. Pero lo importante es que lo tonal no se deshace destruyéndolo de golpe. Hay que rebajarlo, reducirlo, limpiarlo, pero sólo en determinados momentos. Hay que conservarlo para sobrevivir, para desviar el asalto de

lo nagual. Porque un nagual que irrumpiera, que destruyera lo tonal, un cuerpo sin órganos que rompiese todos los estratos, se convertiría inmediatamente en cuerpo de nada, autodestrucción pura sin otra salida que la muerte: —lo tonal debe ser protegido a toda costa!”

Deleuze y Guattari, (1972) 2004, pp. 166-67.

Lo tonal y lo nagual dentro de las creencias toltecas, describen dos situaciones perfectamente diferenciadas. Deleuze las enuncia, ya abstraídas bajo el concepto del CsO; desde una analogía sobre los estratos y el diagrama, respectivamente. La diferenciación, dentro de dicha comunidad, entre los conceptos radica, por una parte, en lo *Tonal* como: la relación que mantiene un animal y una persona desde su nacimiento; en cambio, lo *Nagual* como: la habilidad de una persona de convertirse en varios animales o en otro ser (<https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/el-tonal-y-el-nahual>).

Veamos cómo lo Tonal se relaciona con el organismo, la significancia, el sujeto, la historia, lo social, los estratos, desde la idea de nacimiento. *Nacimiento* de órganos sustanciales, de conjuntos, de regiones, de señales de flujo, *de Ramiro*, de estratos, de pinturas. Recordemos, ahora, que la experiencia pictórica implica, a nivel visual, la aparición y destrucción -o reorganización- de pinturas, de hechos-pictóricos. Cada órgano sustancial al aparecer en el mapa pictórico, se establece bajo algún conjunto re-distribuyendo el flujo de intensidades, en las relaciones internas que configure, como entre otros agenciamientos, construyendo regiones que comprenderán, en todo el plano pictórico, mesetas, las cuales -a su vez- conformarán el CsO total de la pintura: CsO-pintura. Así, por cada imagen que se estratifica y circula, a través de los flujos de intensidad generados, hacia el pintor-espectador: ocurre un nacimiento, en tanto que instaura significancia y subjetividad en él, para luego volver a la *imagen-deseo*. ¡Hay que renacer!

Lo Nagual, por su parte, implica una condición heteróclita, multicorporal, en cuanto a reemprender el CsO-pintor, hacia el CsO-pintura. El nacimiento de cada pintura tonal, configura una presencialidad diferencial que funciona, ya que es producto de la *imagen-deseo* que ha sido emprendida; funciona en la medida de lo explorado en tal *imagen-deseo*; más no es una totalidad. De hecho, ¡Jamás puede serlo! ¡Ni parecemos que lo es! Aquí está la importancia del CsO, en cuanto a lo Nagual: la re-construcción -no la muerte-, de esa *imagen-deseo*; que está repleta de chinos, de peladitos, de nacimientos que, sin el CsO-pintura, no crecerían, no conformarían la presencia absoluta de la *imagen-deseo*, del Cuerpo de la PINTURA.

Ambos coexisten bajo la circularidad de la PINTURA. Equilibrando. Naciendo. Pretendiendo. Resucitando, sin haber muerto. Organizar, significar y nombrar para reorganizar, resignificar y renombrar: renacer. Bonnard, alguna vez dijo (Deleuze, 2008):

“Con una sola gota Tiziano hacia un brazo de un extremo al otro. Cezanne, al contrario, quiso que todos los tonos fuesen tonos conscientes” (p. 168).

XXVI

“Incluso si consideramos tal o cual formación social, o tal aparato de estrato en una formación, nosotros decimos que todos y todas tienen su CsO dispuesto a socavar, a proliferar, a recubrir y a invadir el conjunto del campo social, entrando en relaciones de violencia y de rivalidad, pero también de alianza o de complicidad. CsO del dinero (inflación), pero también CsO del Estado, del ejército, de la fábrica, de la ciudad, del Partido, etc. Si los estratos son un asunto de coagulación, de sedimentación, basta con que en un estrato se produzca una velocidad de sedimentación precipitada para que éste pierda su aspecto y sus articulaciones, forme su tumor específico dentro de sí, o en tal formación, en tal aparato.”

Deleuze y Guattari, (1972) 2004, p. 167.

Resultaría falso decir que el CsO de la PINTURA, está absuelto de toda influencia fuera de su espectro, fuera de lo que, sobre ella, tiene que ver. No tenemos ni que salir del “arte” para encontrar CsO-disonantes que puedan establecer relaciones, en torno al tipo de estratos que se tengan en determinados momentos. Estratos que -como ya lo he dicho- fueron, dentro de una *imagen-deseo*, ideas pictóricas y todo lo que estas recogen: fueron, CsO; y fuera de ellos, se pueden forzar tales agenciamientos, en beneficio de la proliferación de dichos estratos: Coagulación de CsO`s. Si nos detenemos a buscar aquellos ámbitos sociales en los que la PINTURA se vea involucrada a partir de estratos forzados como CsO, -ya no como lenguaje, ya no como virtud-, están: el CsO-mercado, el CsO-circuitos, el CsO-colectivos, el CsO-galerías, el CsO-tendencias, el CsO-escrito, como éste... Aquí, el pintor puede sobre articularse. Adquirir su tumor, perdiendo de vista a la PINTURA. Aquí, la circularidad está en los otros, como estrato a articular, a seguir. Y ¡Se puede violentar! ¡Se puede luchar! y sobre articularse de la misma manera. Hay que ser más máquinas de guerra, Huberman (2011), y ¡Palo pa' rumba!

XXVII

“Los estratos engendran sus CsO, totalitarios y fascistas, terroríficas caricaturas del plan de consistencia. No basta, pues, con distinguir entre los CsO llenos en el plan de consistencia, y los CsO vacíos en los fragmentos de estratos, por desestratificación demasiado violenta. Pero todavía hay que tener en cuenta los CsO cancerosos en un estrato que ha devenido proliferante. Problemas de los tres cuerpos. Artaud decía que, fuera del —plan—, había ese otro plan que nos envuelve —como una prolongación no esclarecida o como una amenaza, según los casos—. Es una lucha, y como tal no implica la claridad suficiente. ¿Cómo fabricarse un CsO que no sea el CsO canceroso de un fascista en nosotros, o el CsO vacío de un drogadicto, de un paranoico o de un hipocondríaco? ¿Cómo distinguir los tres Cuerpos?”

Deleuze y Guattari, (1972) 2004, pp. 167-68.

Se nos advierte de la implicación de un otro cuerpo. Un tercero que difiere de los dos polos del CsO, y se ubica en medio de ambos como el CsO-PINTURA; pero viene de fuera, no hace parte del lenguaje, en ninguno de sus estados; ni hace parte del plan de consistencia, sino que comienza es a contagiar dichos estratos, fuera del lenguaje. CsO-mercado canceroso. CsO-vanguardia. CsO-academia: *Cáncer, todo a ti, te da cáncer*, los cuales tienen su propio plan de consistencia. Entonces, vemos que fuera del plan de consistencia de nuestra *imagen-deseo*, los estratos que van concibiéndose en continuidad se permean de ese otro plan, en mayor o menor medida, todo está en el cuidado que se tenga. Así que: *cuídate bien, lo manda, el hermano Juan* o llegarás a ser permeado, en ilusorio CsO-canceroso, tú, y tu CsO-pintor y CsO-pintura en: CsO-expresionista o CsO-conceptual o CsO-naturalista... tantos que hay. Tercer cuerpo que, aunque venga de fuera, hace presencia, solamente, dentro de nosotros. Pintura cancerosa, la que sigue al mercado, cáncer que está fuera de todo control. ¿Picasso, siempre fue cubista?

XXVIII

“El CsO es el huevo. Pero el huevo no es regresivo: al contrario, es contemporáneo por excelencia, uno siempre lo arrastra consigo como su propio medio de experimentación, su medio asociado. El huevo es el medio de intensidad pura, el spatium, y no la extensio, la intensidad Cero como principio de producción. Hay una convergencia fundamental entre la ciencia y el mito, la embriología y la mitología, el huevo biológico y el huevo psíquico o cósmico: el huevo siempre designa esa realidad intensiva, no indiferenciada, pero en la que las cosas, los órganos, se diferencian únicamente por gradientes, migraciones, zonas de entorno. El huevo es el CsO. El CsO no es —anterior‡ al organismo, es adyacente a él, y no cesa de deshacerse. Si está ligado a la infancia, no es en el sentido en el que el adulto regresaría al niño, y el niño a la Madre, sino en el sentido en el que el niño, como el gemelo dogón que arrastra con él un trozo de placenta, arranca a la forma orgánica de la Madre una materia intensa y desestratificada que constituye, por el contrario, su ruptura perpetua con el pasado, su experiencia, su experimentación actuales. El CsO es bloque de infancia, devenir, lo contrario del recuerdo de infancia. El CsO no es el niño —anterior‡ al adulto, ni la madre —anterior‡ al hijo: es la estricta contemporaneidad del adulto, del niño y del adulto, su mapa de densidades y de intensidades comparadas, y todas las variaciones en ese mapa.”

Deleuze y Guattari, (1972) 2004, p. 168.

Deleuze, concebía a la PINTURA como un huevo -¡Es el huevo!-; huevo, en tanto que converge, o reúne, todos los órganos sustanciales, que en su relación mínima individual, hasta en la máxima colectiva -el Cuerpo de la PINTURA- lo establecen como medio de producción, a partir de una profunda experimentación del deseo como potencia. Y es que el huevo es lo que no es, lo que no está, aún, determinado por organismos absolutos. El huevo está contenido en la multiplicidad, es la multiplicidad, es, multiplicidad. Habría que romperlo, fritarlo, cosificarlo – *Reventó y: ¡salchichas con huevo, me pidió al amanecer!-*, organizarlo; o tirarlo a que se pudra,

a que muera para despojarlo de tal sentido. Huevo, en cuanto que comprende todos los estados que constituyen la PINTURA (lo pre-pictórico, el acto-pictórico, y el hecho-pictórico). Huevo, en cuanto a la circularidad que los relaciona a todos. Huevo, como nuevo cuerpo: Huevo-idea; Huevo-acción; Huevo-imagen. Huevo, como contenedor de intensidades de deseo. Huevo es el CsO-pintor y el CsO-pintura y va junto a nosotros; es otro, que se está haciendo al mismo tiempo que nosotros, se hace con nosotros. Huevo, como flujo de intensidades pictóricas en cuanto a la producción de imágenes. Huevo, como flujo de intensidades pictóricas en cuanto a la producción de ideas. Ideas, en torno al deseo; de ahí que se persiga e insista tanto en esta denominación: *imagen-deseo* o *imagen-idea*, y que, al igual que nosotros, se van deshaciendo: Somos otro pintor, en cuanto más se aprende, desde la experimentación, de lo que aparece en el plano pictórico; y, a su vez, la imagen o pintura deja de ser la que era -se vuelve otra- tras estas mismas apariciones. Héctor, en el huevo, ante de que lo reventará, cantó: *Déjala que siga andando*. Mente y Materia se van transformando, pero ¿Quién traza tal contemporaneidad entre pintura y pintor? ¿Quién mantiene el flujo de intensidades que es el huevo? El espectador, como ente mediador entre el uno y el otro. Figura peligrosa, ya que puede tomar control de todo y estratificar, destruir o verse infectado por otros CsO-cancerosos, ajenos a todo lenguaje; pues, es él, quien ve y resuelve si tomar tal o tal interpretación, en torno a una mayor o menor experimentación. Lo expresó, Barthes (1968). El Huevo es frágil y por todo lado le quieren romper; y es que en el Huevo está todo: pasado y presente luchando, buscando agrietarlo *¡Salsa y control!*

XXIX

“El CsO es precisamente ese germen intenso en el que no hay, no puede haber padres ni hijos (representación orgánica) (...) Como consecuencia, el cuerpo sin órganos nunca es el tuyo, el mío... Siempre es un cuerpo. No es más proyectivo que regresivo. Es una involución, pero una involución creadora y siempre contemporánea. Los órganos se distribuyen en el CsO, pero precisamente se distribuyen en él independientemente de la forma organismo, las formas devienen contingentes, los órganos sólo son intensidades producidas, flujos, umbrales y gradientes. —Un|| vientre, —un|| ojo, —una|| boca: el artículo indefinido no carece de nada, no es indeterminado o indiferenciado, sino que expresa la pura determinación de intensidad, la diferencia intensiva. El artículo indefinido es el conductor del deseo. No se trata en modo alguno de un cuerpo desmembrado, fragmentado, o de órganos sin cuerpo (CsO). Es justo lo contrario. No hay en modo algunos órganos desmembrados con relación a una unidad perdida, ni vuelta a lo indiferenciado respecto a una totalidad diferenciable. Hay distribución de razones intensivas de órganos, con sus artículos positivos indefinidos, en el seno de un colectivo o de una multiplicidad, en un agenciamiento, y según conexiones maquínicas que actúan en un CsO.”

Deleuze y Guattari, (1972) 2004, pp. 168-69.

Al producirse el desvanecimiento del –de un- autor, llegará a instaurarse otro que, en virtud de una continuidad en el CsO-pintor, se desvanecerá también. Desvanecimiento que va relacionado a que, lo que se hace, inmediatamente, deja de serlo para ser otra cosa: otro cuerpo. Si seguimos un poco la idea de: lo que se sabe cómo novedad experimental, en el proceso; esta, en la circularidad pictórica del huevo, regresa al pintor por el espectador como un cuerpo diferente que, a la vez, comprende o empieza a comprender. Es decir, ese otro al que citamos, llega a ser, ahora, el mismo que vamos a experimentar, a transformar: Esto a nivel de lenguaje, de PINTURA, de huevo.

Sabemos también, que este se ve afectado por otros CsO-cancerosos que pululan por ahí, afectando al lenguaje en su CsO-pintor y CsO-pintura, en cuanto a que estos tienden a desorganizarse, a des-estratificarse, lo que ya sabemos. Así, el CsO-pintura, adquiere su propia individualidad, en cada vuelta; siendo afectada por el CsO-pintor, mientras esta lo afecta también. Es como si, a partir de sus flujos de intensidad, ella pintara -en un plano metafísico de la *imagen-deseo*-, dentro del pintor a nivel noumenal, como Cezanne, describía los colores, antes de lanzarse a pintar (Deleuze, 2008, pp. 27-8). Razón por la que, la PINTURA -entendida por completo- no solo debe atender a un estado de contemplación, de acción o de reflexión: La PINTURA un proceso. Movimiento. Modulación de Luz y Color, diría Deleuze (2008, p. 144).

Y en esta gran PINTURA, no ha de existir, jamás, un orden; ni siquiera, para desorganizar; o bueno, no un orden total, para evitar que todo se descontrole y se destruya, pues, cada órgano sustancial es emprendido en este enfrentamiento, y su trazado o manchado depende tanto de lo regresivo comprendido como de lo proyectivo experimental; por lo que no obedece más que a los flujos y posibilidades, de continuidad intensiva, que puedan aparecer, es decir, puede o relacionarse con otros órganos y establecer su sustancia o desligarse de los mismos y diagramarlos, desaparecerlos, cercenarlos, cubrirlos, hundirlos... Sin embargo, cada uno cumple y se transforma, en pro, de su propia creación corporal. Por lo que su indefinición absoluta, tras la aparición de órganos que lo vuelven a definir en el conjunto, impide ver a tales cercenamientos, hundiciones, y desapariciones como definición; y más bien que estas situaciones “fatales”, son las que dan rienda suelta a nuevas posibilidades de sustancia de estos órganos. *“El artículo indefinido, es el conductor del deseo”*

En PINTURA no hay nada definitivo. Lo definitivo es lo que no permite elaborar un CsO-pictórico de ningún tipo. Y es, en cambio, la multiplicidad de lo indefinido -y no de lo cuantitativo (rizoma)-, lo que se piensa, se pinta y se ve, en un bucle intensivo.

XXX

“El CsO es deseo, él y gracias a él se desea. No sólo porque es el plan de consistencia o el campo de inmanencia del deseo, sino porque, incluso cuando cae en el vacío de la desestratificación brutal, o bien en la proliferación del estrato canceroso, sigue siendo deseo. El deseo va hasta ese extremo: unas veces desear su propio aniquilamiento, otras desear lo que tiene el poder de aniquilar. Deseo de dinero, deseo de ejército, de policía y de Estado, deseo-fascista, incluso el fascismo es deseo. Hay deseo cada vez que hay constitución de un CsO bajo una relación o bajo otra. No es un problema de ideología, sino de pura materia, fenómeno de materia física, biológica, psíquica, social o cósmica. Por eso el problema material de un esquizoanálisis es saber si disponemos de los medios necesarios para hacer la selección, para separar el CsO de sus dobles: cuerpos vidriosos, vacíos, cuerpos cancerosos, totalitarios y fascistas. La prueba del deseo: no denunciar falsos deseos, sino en el deseo distinguir lo que remite a la proliferación de estrato, o bien a la desestratificación demasiado violenta, y lo que remite a la construcción del plan de consistencia (vigilar hasta en nosotros al fascista, y también al suicida y al demente).”

Deleuze y Guattari, (1972) 2004, p. 168.

Por todo lo comentado, sabemos –o creemos saberlo- que todos los CsO`s, que comprenden el Cuerpo de la PINTURA, están emprendidos bajo la premisa de algún deseo: La imagen como deseo en potencia de ser ¿Qué? ¿Pintura? ¡No! -o por lo menos no solo eso- sino Cuerpo. Deseo en potencia de un cuerpo que nunca acaba de ser total, siempre tiene algo que se lo quita, aunque suene extraño. La potencia del deseo se mide desde allí. Y es que no puedo decir que quien ejecute sus pinturas a partir de unas formas preestablecidas, en él, como pintor y en su pintura -CsO`s estratificados-, no se desee también. ¡Claro que desea!, quizá ya no desde el lenguaje, o por lo menos no en potencia, con lo que pueda desorganizar mucho lo que ya tiene aprendido. El desea mantenerse, no desde su CsO-PINTURA, más bien desde otros lugares; sus

deseos pictóricos se coagulan, se ven envueltos en halos que difieren del mismo, pero que lo contienen desde lo social. Lo mismo ocurre para quien se lanza de cabeza hacia el vacío, el que se quiere desintegrar, afanosamente, en la desconfianza; en la locura de la desestratificación eterna y total. Su deseo cae junto a él: ambos están rotos.

Justo ahora es que uno se encuentra con el problema del deseo. Y es que al proliferarse como estrato o romperse hasta su destrucción, el Cuerpo de la PINTURA -y aquí si la PINTURA es la primera implicada-, en el CsO-pintura como materia pura, se ve afectado por todos estos otros CsO's, externos al lenguaje, a su propio campo de inmanencia, integrándose o destruyéndolo. Así que todo se dirige hacia un tema de "autocrítica" y reflexión constante en relación a todo lo que sucede, tanto en: uno como pintor, emprendido sobre una imagen, lo producido para llegar a esa *imagen-deseo*, y el margen de posibilidades que me permito establecer, tras la contemplación de cada hecho-pictórico. *Hay que estar vigilante* de los fantasmas, *vigilante* de nuestras ganas de ser, *vigilante* de sueños felices. *Vigilándote, vengo como el águila. Como el águila, vengo vigilándote.* Y Saber que, como la pintura, nos vamos haciendo en esto que es más grande que el propio sujeto (pintor) y el ente pictórico: El SER, PINTURA. Y que el valor del CsO está, en poder estar en esa PINTURA -la verdadera-, lo más que se pueda; ya sea para sufrir, ya sea para vivir, ya sea para amar o -como yo-, ya sea solo *¡Para que aprendas, a desaprender!*

XXXI

“El plan de consistencia no es simplemente lo que está constituido por todos los CsO. Algunos los rechaza, él es el que hace la selección, con la máquina abstracta que lo traza. E incluso en un CsO (el cuerpo masoquista, el cuerpo drogado, etc.) distinguir lo que se puede o no componer en el plan. ¿Uso fascista de la droga, o bien uso suicida, pero también posibilidad de un uso conforme al plan de consistencia? Incluso la paranoia: ¿existe la posibilidad de utilizarla paralelamente? Cuando nosotros planteábamos el problema de un conjunto de todos los CsO, considerados como atributos sustanciales de una sustancia única, en sentido estricto había que entenderlo únicamente del plan. Él es el que crea el conjunto de todos los CsO llenos seleccionados (no hay conjunto positivo con los cuerpos vacíos o cancerosos). ¿De qué naturaleza es ese conjunto? ¿Únicamente lógica? ¿O bien hay que decir que en su género cada CsO produce efectos idénticos o análogos a los efectos de los otros en su propio género? Lo que el drogadicto obtiene, lo que el masoquista obtiene, también podría obtenerse de otra manera en las condiciones del plan: en última instancia, ¿drogarse sin droga, emborracharse con agua pura como en la experimentación de Henry Miller? O también: ¿se trata de un paso real de sustancias, de una continuidad intensiva de todos los CsO? Sin duda, todo es posible.”

Deleuze y Guattari, (1972) 2004, pp. 169-70.

El plan de consistencia no involucra -como he intentado describir- solamente un lugar o actividad que contenga dichos órganos sustanciales, según van apareciendo; sino que a partir de esa “máquina abstracta” de la que habla Deleuze, y que comprendo como: la variabilidad que se padece dentro del CsO, en relación a las formas que se abandonan y las nuevas que se adquieren, vuelta tras vuelta, en la circularidad de la PINTURA. Es el movimiento creador, como el pensamiento creador, como la contemplación -reflexiva- creadora; pues vemos como, aquí, la circularidad como máquina que traza, no remite a una idea regresiva de volver a un mismo

punto, ya que esta, en su abstracción, jamás -o eso intenta con el CsO- vuelve a lugares comunes del pasado.

Este plan de consistencia se funda en la imposibilidad de los lugares comunes –pasados-, aunque, no en su totalidad. Recordemos que no se trata de olvidar lo aprendido. Lo que promueve el CsO, es experimentar con lo aprendido: desaprender, para aprender más u otra cosa. Y el plan de consistencia o campo de inmanencia, precisamente, se basan frente a qué tal premisa experimental de, des-aprendizaje eterno, se mantenga latente alrededor de la *imagen-deseo* que se emprendió; e ir separando: estratos, vacíos, cánceres, que remitan al pintor y al ente pictórico a: otros pintores, sus pintores pasados y otros entes pictóricos que haya realizado bajo métodos: como en sus órganos, sus fuerzas, sus intensidades. En totalidad, pasados, y *el pasado no perdona*. Ejemplo: que sea otro autorretrato lo que se cree, se desea hacer. El trabajo del plan de consistencia estaría en: ¿Cómo lo voy a trazar? ¿En pro de mi CsO? ¿Cómo? ¿De qué otras formas, que no se salgan de la PINTURA o del lenguaje, puedo autorretratarme? La cosa es que quizá el deseo está mal enfocado, al desear autorretratarse y no, más bien, estar en PINTURA para hacerlo. Allí –en el ejemplo- la PINTURA cumple un factor secundario. Bacon, se autorretrato cantidad de veces; Van Gogh, igual; y sin embargo sabemos que su deseo no era el autorretrato, su deseo –*deseo salvaje*- era pintar, comprender mucho más de ella, la PINTURA. Ahí, en ellos, el deseo si está enfocado en la PINTURA. El autorretrato vendría siendo lo secundario, el tema.

Pero bueno, sea como sea, algo aprendes, siempre, al pintar. Todo depende es de cómo tratas, tú, tu deseo y tu plan de consistencia, a la vez, en este. Que aprendas más o que aprendas menos de la PINTURA, está en ti. Todo es posible. Que quieras estar en el mercado, que quieras es vender, que quieras reconocimiento, que quieras establecer un movimiento, que quieras pintar

lo mismo, que no quieres pintar lo mismo, que quieres denunciar, que quieres imponer el tema al lenguaje, o si -como yo-, lo que quieres es estar en ella y solo en ella, por estar en ella, ya que en ella obtienes la recompensa más bella, junto a un poco de amor, ese que ayuda a continuar en tan sufrido camino como lo es el arte. Y ¡Adelante amigo! Porque, *¡Adelante siempre voy!*, y *¡Maestra vida, carajo!*

XXXII

“Nosotros sólo decimos lo siguiente: la identidad de los efectos, la continuidad de los géneros, el conjunto de todos los CsO sólo pueden ser obtenidos en el plan de consistencia por una máquina abstracta capaz de englobarlo e incluso de trazarlo, por agenciamientos capaces de conectarse con el deseo, de cargar efectivamente con los deseos, de asegurar en ellos las conexiones continuas, las uniones transversales. De lo contrario, los CsO del plan permanecerán separados en su género, marginalizados, reducidos a sus propios medios, mientras que en el —otro plan‖ triunfarán los dobles cancerosos o vaciados.”

Deleuze y Guattari, (1972) 2004, p. 170.

El Cuerpo de la PINTURA comprende toda esta deconstrucción “maquinica” que traza el plan de inmanencia, el cual, permitirá dar rienda suelta al deseo de estar en ella. Lugar, donde la sinceridad juega un papel fundamental dentro de la “buena obra”; ya que es reflejo de lo que conoce –el pintor-, lo que no y lo que quiere conocer. *No me conoces, no me conoces, no me conoces* -le canta la PINTURA al pintor-, *ahora, no me conoces*. La PINTURA es un camino, tanto mental (pre-pictórico), como lo sensible-activo (acto-pictórico), como sensible pasivo en la contemplación reflexiva de las pinturas (hecho-pictórico). Triada rumbera. Es los *tres días de carnaval* que conforman al ente, a la pintura, que es solo uno de ellos, porque la PINTURA es todo junto. Camino intensivo de color y luz. Cuerpo compuesto por tres figuras: Pintor. Pintar. Pintura. Que son inseparables, pues cada una depende de las otras dos, siempre. Y si llegan a separarse, cuando ese deseo empieza a separarse del lenguaje, comenzaremos a ver: Autores. Métodos. Obras. Separando su Cuerpo –*Exodia*- para organizarlo cuando le sea conveniente. *El Yoyo*.

CAPITULO IV

TODOS VUELVEN

Sobre El Tratado De Pintura de Leonardo Da Vinci

Todos vuelven. O por lo menos es lo que contemplo y veo claramente. Y, aunque no es un regreso *a la tierra en que nacieron*, en que *nací moreno*, vengo a bautizarme. Territorio del cual salir, pues, errante iba yo por el camino, *sin rumbo alguno*: Para desterritorializar-se, *no hace falta papel*, solo un territorio. Así llegué, pensando que ¿Si 20 años no son nada, para uno? ¿Que son, 500, para la PINTURA, lenguaje tan atemporal? *¡Arranca de un tirón la vil cadena!*, Willie, ¡De tu necesidad, de evolución e historia!, y cae *al embrujo incomparable de su sol*: Luz.

Color.

Todos vuelven a buscar, un lugar, donde re-encontrarse. En mí, es volver -por primera vez- *al rincón de donde salieron*, 500 años de PINTURA que, de una u otra manera, persisten: sobre ellos y mis propios deseos de color. Alcanzar la concepción, en *donde acaso floreció más de un amor*. Es hacer amor, y no el amor. No es emparejarme, sumisamente, a los preceptos Leonardezcos, de la PINTURA. No es caer, *bajo el árbol solitario del pasado*, y en él echar raíces. Es pensar, es discutir consigo mismo, es explorar inquietudes, es preguntar... *¿Cuántas veces nos ponemos a soñar?*

Todos vuelven a la memoria, *por la ruta del recuerdo*, para contrastarse con su presente. *Tiempo perdido*. Pero no como el de Justo Betancourt. Lo atemporal de la PINTURA: Obra y PINTURA, no son lo mismo. “La Obra, es Obra del tiempo”, La Narváez con Kandinsky. *Pero*, la PINTURA está en todo *el tiempo del amor* por el color y la luz. *Por eso, seguiré buscando con la inocencia del que cree, no vuelve más.*

Es tomar *el aire*, de las palabras, *que trae* consigo, DaVinci, *en sus manos: la flor del pasado*. Y respirar, ese, *su aroma de ayer*, que *nos dice muy quedo al oído*: “Yo no soy de aquí, ni soy de allá”, para luego, en *su canto aprendido del atardecer*, de sus ideas, gritar: ¡Usted no

me conoce a mí! y aun así, ¡Se me ha interpretado! *Nos dice*: Ven, y re-conoce a la PINTURA que, *con voz misteriosa*, te permite explorar, definir. Que veas, si es *de cardo y de rosa o de luna y de miel*.

¡Que es santo, el amor de la tierra! Que sabio, hurgar la herida de aquel triste crucificado para saber si *¿Será que se acabó?* *Que es triste, la ausencia, que deja el ayer.*

Empieza, Da Vinci, hablando del punto:

“Pero con esto no quedamos satisfechos, porque sabemos que la línea finaliza en el punto y el punto es aquello que no puede ser menor. Por lo tanto, el punto es el principio primero de la geometría y nada puede hallarse ni en la naturaleza ni en la mente humana que pueda comenzar antes que el punto.”

Da Vinci, (1651) 2017, p. 55.

Y sobre esto decir: el punto al no poseer materia se equipara con el 0. Podríamos añadir de él que: es el centro exacto de todo cuerpo en reposo. Es decir, el punto se transforma y se reubica en el centro de lo creado a partir del movimiento del mismo. Podemos hablar del punto como la *imagen-deseo* en la mente del pintor, y es el movimiento, los modos de este punto-centro lo que da forma en potencia de órganos a la imagen física: la pintura.

La construcción de una imagen pictórica se basa en la constante reubicación del punto en el centro de los órganos pictóricos después de su alumbramiento. Es el movimiento del punto quien busca su eterno reposo 0. El hecho-pictórico se convierte en huella de este punto. Las ideas son puntos de atención que se desarrollarán mediante el movimiento. Además de que pueden existir varios puntos en una imagen, de hecho el objeto-pintura está conformado por puntos con su respectivo centro. Todos ellos iguales, todos son un mismo 0: tanto como ideas: lo noumenal como por su eterno retorno al centro de su constitución orgánica. Que uno tenga más movimiento que otro, o que su centro sea más difuso, son cuestiones para una reflexión que espero poder responder más adelante. Por ahora, quedamos con la importancia de comprender esta cuestión del punto dentro del CsO de la PINTURA. Habla:

“la poesía utiliza las letras para poner cosas en la imaginación, mientras la pintura las ofrece directamente al ojo, por lo que el ojo recibe las imágenes no de otra forma sino como si fuesen naturales”

Da Vinci, (1651) 2017, p. 57.

Da Vinci enfrentaba la poesía y la PINTURA con el fin de argumentar un predominio de lo real que demostraba la pintura frente a la imaginación de la poesía; de hecho existen variedad de argumentos sobre este problema que propone, y del cual siempre sale mal librada, desde su perspectiva, la poesía. El que comentaré en este apartado se refiere a la utilización de la imaginación para mostrar una situación real a partir de palabras. Cosa compleja. Pero que ve inferior ya que la PINTURA ofrece las cosas directamente al ojo, tal como las recogió de la naturaleza. De esto se sobreentiende una defensa al naturalismo riguroso en la pintura de ese entonces, como la virtud del ojo en su observación de lo real: la naturaleza, para luego ser representada.

Y aunque desde esta posición se puede apreciar la complejidad que maneja la poesía en cuanto a la descripción, desde la abstracción de las letras, de las cosas. Da Vinci consideraba imposible, que por más detalles que se añadan a en la escritura, podría esta igualar a la pintura en veracidad. Vemos que existe aquí una posición bastante platónica acerca de la obra de arte en relación a su cercanía con la realidad (Platón, 1992) Sin embargo, ambas disciplinas se ven afectadas por tal proposición. Diríase pues que la poesía se aleja más dada su abstracción y que por eso la pintura se impone frente a la poesía como más fiel a lo natural, según Da Vinci. Pero ¿No toda pintura en el fondo, más allá de su propio interés e inclinación, es abstracta? ¿Ya sea desde su conformación plástica, hasta en la psique del pintor que observa la realidad, como su realidad? Quizás pararse en Aristóteles quede mejor.

“El principio de la ciencia de la pintura es el punto, segundo la línea, el tercero la superficie, el cuarto el cuerpo que se crea de tal superficie.”

Da Vinci, (1651) 2017, p. 57.

Si el punto es a la vez idea, la cual le da forma a toda imagen en la continuidad de su deseo. El punto es, a la línea, aparición en movimiento unidireccional, la primera dimensión. (Aunque esa línea tiene un grosor, un ancho que podría hacerla ver, desde bastante cerca, como bidimensional: un rectángulo muy angosto) La línea es entonces el avance del punto en un solo sentido, sentido de avance, de un lugar a otro: es potencia 1, y ya no reposo 0; hasta que se llegue a su destino, después el punto volverá a su centro. Y cuando esta línea adquiere otras potencias de dirección, dos o más, y el destino se vuelve a su origen, conformarán una superficie o plano, para diferenciar que la superficie es el límite donde todos estos órganos conviven en la relación de sus específicas líneas curvas o rectas, simples o compuestas: configuran un cuerpo (un dedo, una mano, un brazo, etc.) Los cuales, desde una perspectiva naturalista intentan, en su abstracción, representar aquello que estamos viendo o percibiendo de la “realidad”. Da Vinci comprendía muy bien la importancia de la abstracción en la PINTURA.

Sin embargo, la cuestión de la ficción ha perdido objetividad en relación con la fidelidad en las representaciones de la naturaleza; dando paso a la subjetividad de la percepción. Donde la aplicación de estos principios se reconfiguran para una re-presentación de la naturaleza de la PINTURA. Principios que son, siguen, y seguirán vigentes, ya que son su naturaleza. La abstracción no es más que la naturaleza de la PINTURA en la pintura. Todo son puntos, todo son líneas, todo son planos, todo son cuerpos, todo son colores. Y no hablo de vanguardias, ni de estilos y formas de pintar. Hablo de la abstracción como naturaleza inmanente de la PINTURA,

en mayor o menor medida. Es una cuestión siempre de *imagen-deseo*. Ahora, tal abstracción me obliga a preguntar ¿Es la pintura solo un hecho bidimensional como lo hemos definido hasta ahora o también es tridimensional en tanto que es cuerpo como objeto recorrible?

Si hablamos desde la ciencia de la perspectiva, que es la encargada del estudio de la profundidad, el aumento y la disminución de la escala de los cuerpos según la distancia y la posición en la que se encuentran unos de otros en un espacio determinado. Veremos que es la forma en la que el ojo lo entiende, a partir de planos diferenciados en su tamaño como definición, ya que entre planos existe un espacio, que se percibe, más no siempre es evidente a este. Esa separación se encuentra en el eje z. De él obtenemos lo que en apariencia sería un volumen. Volumen construido a partir de esa profundidad, que a su vez está dada por la superposición de todos estos órganos-planos, cuerpos que habitan distintos niveles de planos x- y en el eje z. Entonces ¿Es la pintura bidimensional? Yo digo que no, los órganos sustanciales como material pictórico, recubren una superficie colocándose sobre o enfrente de ella. No se encuentran en el mismo nivel del eje z de la superficie sin recubrir. Es decir, ese órgano está más cerca al pintor que la superficie inicial. Y así otros, según su trazo o mancha, estarán un nivel mayor o menor de cercanía de quien pinta, de quien observa.

La pintura es tridimensional en la medida que un órgano se superpone a otro, o sus atributos de presencia son mayores o menores a otros. Pero no solo es tridimensional como objeto pintura, puesto que dentro de la PINTURA como circularidad, el eje z se relaciona directamente con el movimiento del pintor frente al hecho-pictórico; acercando al pintor a la pintura, como la pintura hacia el pintor. Estableciendo así el volumen del Cuerpo de la PINTURA. Puro CsO. No es solo una cuestión de ficción o sensación de profundidad, sino que

en realidad, tanto como objeto y como cuerpo, es tridimensional. El primero en la línea de relieves, y el segundo como escultura exenta efímera. Da Vinci (2017) continúa y dice:

“El segundo principio de la pintura es la sombra del cuerpo, pues por ella se fingen los cuerpos y de esta sombra daremos los principios y con ellos procederemos a esculpir la dicha superficie.”

Da Vinci, (1651) 2017, p. 58.

Añadiendo que la tridimensionalidad de la PINTURA, alejándonos de lo que se representa para continuar con lo anterior, se encuentra en los niveles o posiciones de cercanía, frente al pintor u observador, que los órganos logren en el eje z. Es decir, su tridimensionalidad está en cada aparición de órganos y cómo estos se sobreponen. De ahí que entre ellos, como materia, generen sombras, al igual que entre su relación de atributos de órgano como sustancia; pues dichos órganos sustanciales, ya han aparecido y poseen un color y una forma que los determina.

Ya no solo comprendemos el segundo principio que postula Da Vinci frente a las sombras -añadiendo la luz- sino que comprendemos la tridimensionalidad de estos órganos a partir de sus características sustanciales, estructurales como sensibles. Ya que por su forma como por su color, de manera sensible, adquieren un volumen óptico que “ataca” al pintor-espectador. Es una tridimensionalidad sensible, un volumen móvil, inscrito en el CsO PINTURA; que crea sombras y luces de tipo potencial sobre las *imágenes-deseo*.

En resumen: desde el segundo principio de la PINTURA de Da Vinci, comprendemos la tridimensionalidad desde la pintura-objeto, y en la actividad sensible de la exploración del color dentro de lo que mueve nuestra *imagen-deseo*. De manera que, junto a Da Vinci, reafirmó la

concepción de una pintura en minúsculas y una PINTURA en mayúsculas. Donde la primera está contenida en la segunda. Sin embargo, esta última es dependiente de la primera. Así pues: 1) pintura como objeto-imagen y 2) PINTURA como un cuerpo mental-reflexivo, físico y contemplativo.

Da Vinci dividía a la perspectiva en tres partes que eran: la construcción lineal-estructural de los cuerpos, es decir, el dibujo como relacionador de estos elementos -órganos/forma- que él mismo denominó como principios primeros de la PINTURA. Vemos como el dibujo, en cuanto a constructor dentro de la PINTURA, juega un papel importante en el deseo pictórico de la época. De cómo es éste, diagramador del lenguaje, para pasar a convertirse en un código que se mantendrá siglos posteriores, casi hasta la llegada de las Vanguardias del siglo XX; aunque existen ejemplos anteriores como los Manieristas, en el cuidado del dibujo como “arquitecto expresivo”. Luego el dibujo será comprendido de otras maneras en la PINTURA.

La segunda parte tiene que ver con la disminución de los colores en las distancias, invocando evidentemente su segundo principio de la PINTURA, que considera todo lo correspondiente con la luz y las sombras. Pues el color de todo elemento del primer principio es modificado según su iluminación u oscuridad propia según la *imagen-deseo* por el pintor - órgano/sustancia- como por su interacción con los demás en la superficie.

En la tercera parte que corresponde a la disminución en la definición de los cuerpos según sus distancias. Veremos cómo estos cuerpos que invoca no son más que los órganos sustanciales -órgano forma + órgano sustancia- que, a pesar de crearse al mismo tiempo, si vale la pena diferenciarlos por su cualidad constructiva como relacional sensible respectivamente. Y tal disminución en estos cuerpos en la pintura ocurre por sus distancias en cuanto a la luz y a la

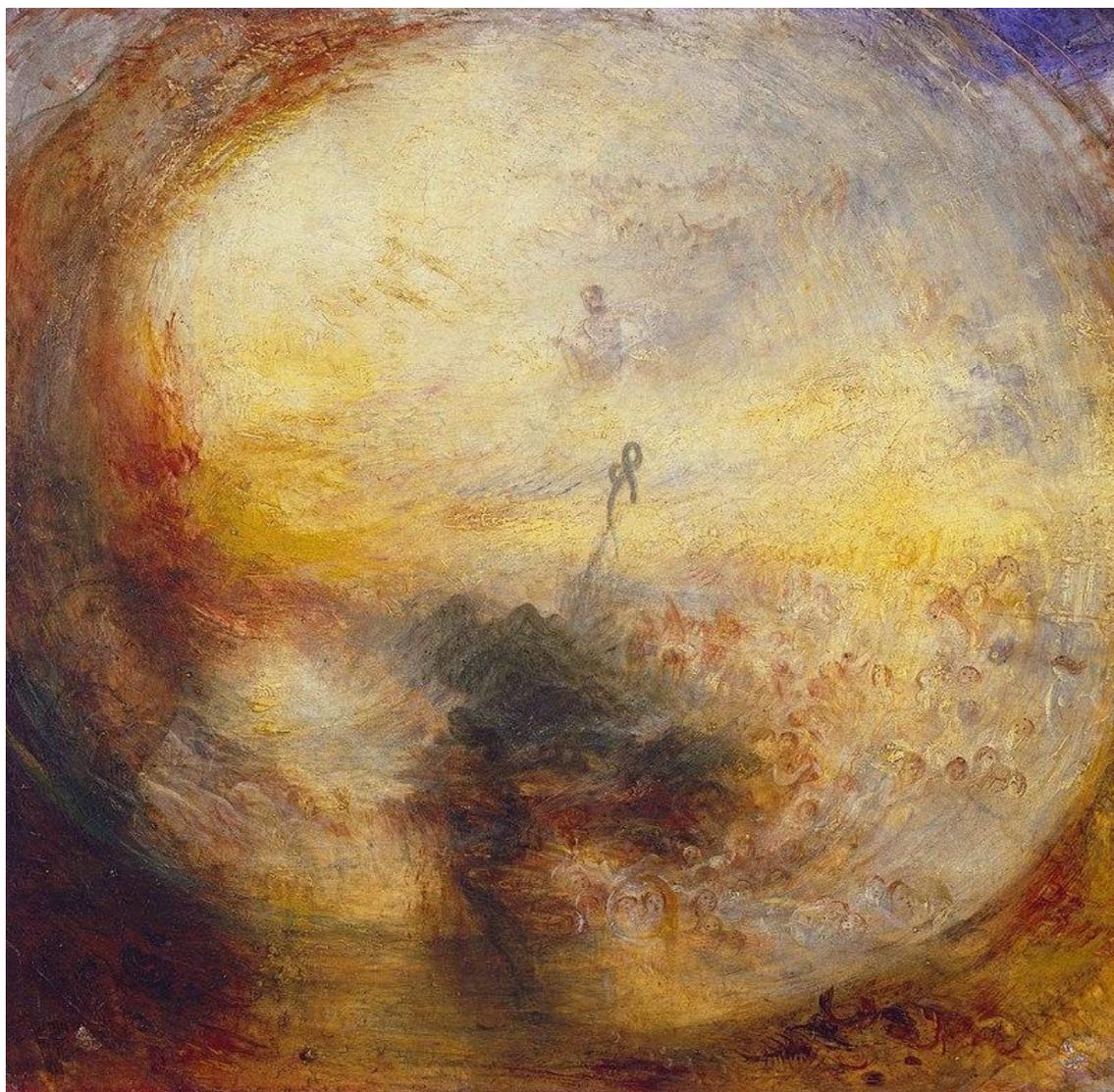
sombra, como al punto y al plano. Y esto Da Vinci nos lo ejemplificaba con la realidad entorno a la cantidad de aire que existe entre el ojo y el objeto a distancia, y que el aire por lo general posee un color azul oscuro que metro a metro va pintando ese objeto de su propio color, impidiendo así diferenciar color y línea: definición. Un poco como lo explica aquí:

“La pintura solo se extiende en las superficies de los cuerpos y su perspectiva se extiende en el crecimiento y la disminución de los cuerpos y de sus colores...”

Da Vinci, (1651) 2017, p. 61.

Pues lo que pasa en el objeto-pintura, es un oscilamiento de estos órganos sustanciales entre sus cercanías a la luz en busca de su color propio y las sombras bajo el influjo del azul oscuro y el negro; y a su vez entre el punto que es de difícil visualización y el plano que construye y aclara su forma determinada. Esto desde el ejemplo naturalista que doy con Da Vinci, pues puede estar iluminado y no tener definición como “Luz y Color” (1843) de Turner (Figura 69) o estar definido en su forma y estar completamente negro como el macho cabrío del “Aquelarre” (1823) de Goya (Figura 70). O ver lo que pasa con el fisgón de “El Aguador de Sevilla” (1623) de Velázquez (Figura 71) en lo que sucede entre la escultura y el escultor representado en el “Retrato a Juan Martínez Montañés” (1635), también de Velázquez (Figura 72), donde la abstracción recae en esa dualidad dibujo-pintura. Creo que no hay cosa más abstracta que la perspectiva. Sobre estas tres partes el pintor-espectador trabaja el objeto-pintura. Pues la perspectiva no es más que el trabajo de la luz, de la sombra, de los cuerpos, de las líneas, etc., a partir de *puntos-idea* producidos por la *imagen-deseo*. La PINTURA renacentista es la abstracción de todas las formas de ver la PINTURA en la Edad Media, y en otros sentidos también.

Resumiendo un poco, la perspectiva funciona como una especie de organizador, como de constructor de estos órganos sustanciales de acuerdo a la *imagen-deseo* que se tenga. Crea agenciamientos. En principio en el pintor que piensa, luego en la superficie del objeto-pintura, luego de vuelta al ojo del espectador-pintor. La pintura en su sensibilidad visual, posee su propia perspectiva, devenida de la mente del pintor que la hizo aparecer, y que lo “revive otro” con una nueva, por eso es primero espectador. Son estas, otras tres partes de la perspectiva, pero de la PINTURA y su CsO, y lo que intenta hacer éste, es abstraer siempre toda perspectiva.



Figuras 69 y 70. Luz y Color, William Turner, 1843; El Aquelarre, Goya y Lucientes, 1823.



Figura 71. El aguador de Sevilla, Diego Velázquez, 1623.

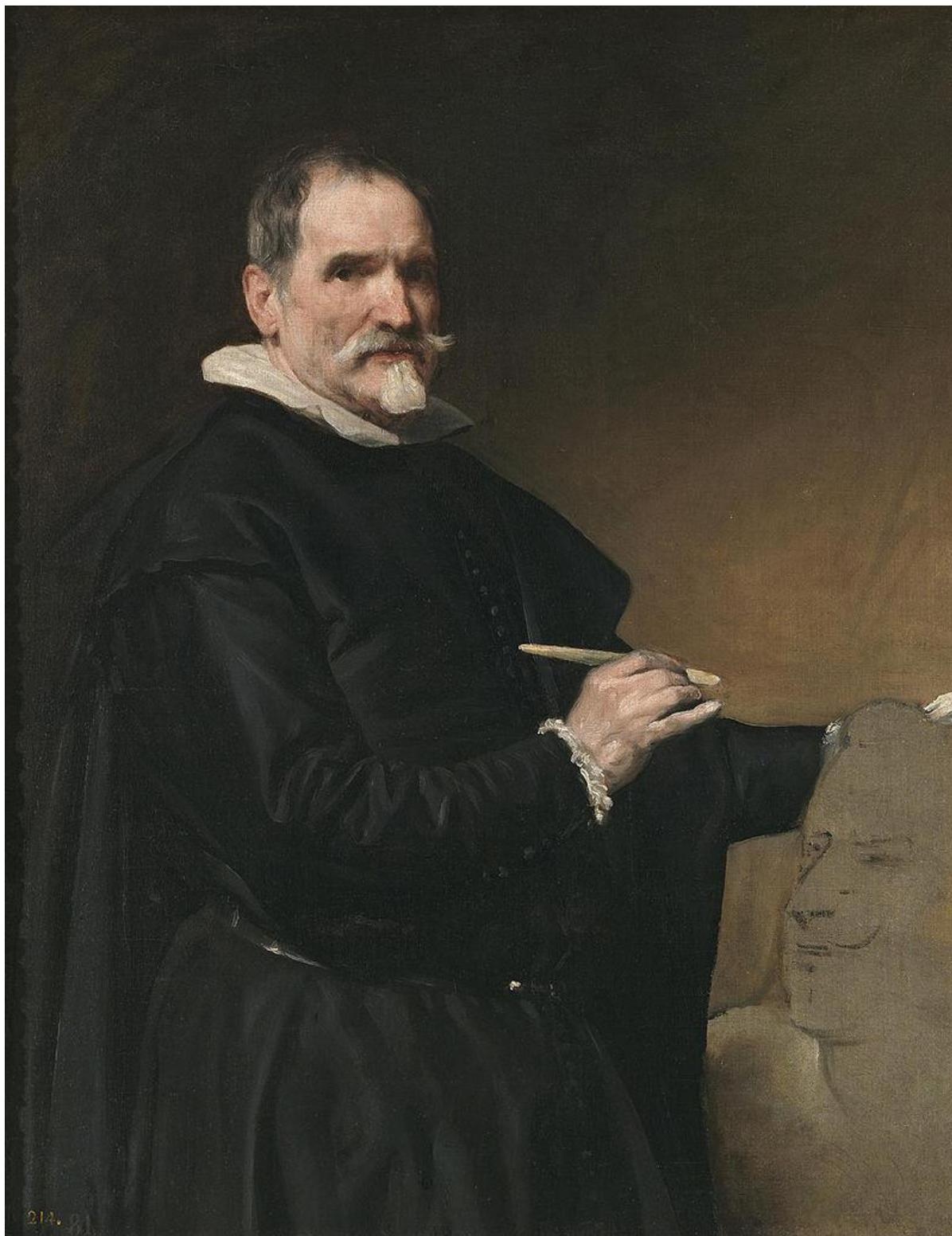


Figura 72. El escultor Martínez Montañés, Diego Velázquez, 1635-36.

Sobre los órganos sustanciales y el punto como origen de sus formas, colores y definiciones decir que: -aunque sobre esto hay un momento puntual en el texto- el punto en relación a su movimiento ya en el órgano sustancial presente, he dicho que este siempre busca su centro, independientemente de cómo esté conformado el órgano (su color en cuanto luz o sombra, lo que sea; como en la forma que contiene dicha luz) direcciona el movimiento que vemos en la superficie. Según la teoría de la dualidad onda- partícula en cuántica: la luz es tanto partícula como onda. Posee una posición determinada y tiene masa como una partícula, y tiene también cualidades de onda ya que puede estar en constante movimiento teniendo una masa nula (Broglie, 1924). Bueno, pues el punto actúa de manera similar dentro de los órganos sustanciales que conforman el hecho-pictórico.

Cada uno es una *idea-imagen* dentro de la *imagen-deseo* que aparece en la pintura. La luz es en PINTURA *luz-punto-idea*, *luz-punto-acción* y *luz-punto-visual*. Y que a pesar de que el punto se mueve tras el movimiento de la mano conformando un órgano sustancial definido, multidireccional en su superficie de luz. Este solo busca su centro mientras alguien lo está mirando. Es la observación de este y todos los puntos de los órganos sustanciales, que el punto, a gran velocidad se dirige a su centro, y el ojo se mueve buscando pillar fuera de lugar a alguno de ellos. Cuando eso ocurre, toda experiencia visual se ve arruinada.

De manera que estos órganos no son simple carne muerta sobre una superficie que juega a ilusionar el ojo del observador, sino que, y gracias a esta cuestión de los centros, los mueve, cuales músculos que se contraen y se estiran. Moviéndose hacia la propia *imagen-deseo* del pintor, ahora espectador. Es así como se da ese devenir del deseo en la perspectiva primera, en la circularidad de la PINTURA. Con esto decir que la pintura es un conjunto de ideas-órgano, que

se mueven y crean otras fuera de ella. Es la muerte la única condición de la creación de toda imagen pictórica. Si no, morir no tendría trascendencia alguna.

“La ciencia más útil es aquella cuyo fruto es más accesible y, por el contrario, es menos útil la menos accesible. La pintura tiene un fin que es comunicable a todas las generaciones del universo, porque su fin está sujeto a la virtud visiva que no necesita pasar por el oído para llegar al sentido común.”

Da Vinci, (1651) 2017, p. 59.

Que la ciencia es más útil y menos útil en la medida en que es más accesible, imagino, tiene que ver con la comprensión para quienes se enfrenten a esta. Eso pensaba Da Vinci sobre la PINTURA. Además, de darle un fin, ya que si tiene una utilidad esta debe tener un fin productivo. Y este fin es que la pintura tiene un fin comunicable, desde su virtud visiva, que no necesitaba de nada más para que lo visto llegará al sentido común de quien la vio.

A esto varias cosas: Por una lado concuerdo en que, y no solo la PINTURA, todo arte tiene la responsabilidad, más que la utilidad, de dar acceso, no a un discurso, sino a una experiencia sensible que permita involucrarse intelectivamente con los, ahora sí, posibles discursos que la amarran. Pienso que para que esto sea posible, y aquí yace la responsabilidad, debe existir una profundización de la disciplina, en nuestro caso de la PINTURA, de manera reflexiva como técnica. Es decir, que haya por lo menos un conocimiento similar del lenguaje frente a los recursos discursivos que se manejen.

Schopenhauer (2009), por ejemplo, criticaba a los filósofos que depositaban sus faltas en quienes los leían, argumentando que sus lectores confundidos aún no tenían la capacidad comprensiva que requerían sus escritos. Furioso, atribuía esas incomprensiones a una falta de responsabilidad de los filósofos, frente al lenguaje sobre el cual decidieron expresar su pensamiento.

Más allá de la utilidad, está la responsabilidad con la que se dispone de cualquier disciplina dentro del arte. Debe haber entonces una disposición de estudio, de igual intensidad, a los discursos que sobre ella queramos dejar correr. Así el pintor está en la obligación de conocer y reconocer la PINTURA con la voluntad del eterno estudiante que atiende, entiende y dispone a la experiencia sus deseos y comprensiones con el fin de no tenerla toda.

Por lo que al indagar sobre textos sobre PINTURA, como hago aquí con Da Vinci ahora por ejemplo, no es, para mí, asumir una posición sumisa frente a las ideas de Leonardo; y mucho menos decir que pintar como Da Vinci es. Pienso que más bien deberían enfrentarse a este tipo de textos a la manera de diálogo. Atendiendo a un interés particular sobre un lenguaje que se quiere conocer mejor y se intenta de reconocer por medio de teorías como esta. Pero no para enseguida ponerla en práctica tal cual, o no solamente. Sino también para que los preceptos que conforman tal teoría, coloquen un piso teórico a las ideas, que desde allí mismo, se empiezan a desplegar. O bueno, eso es lo que estoy intentando hacer.

Ahora sobre la otra parte -que de por sí es un tema polémico- en la que habla que la finalidad de la obra de arte, vista desde la “utilidad”, es ser comunicable, es una cosa que no recojo del todo. Se comprende en Leonardo el uso de semejante adjetivo, ya que su idea en la PINTURA radica en un profundo respeto por la naturaleza, y un deseo riguroso de entenderla

para trasladar esa información a las superficies donde pintó. Por lo que, y siguiendo a Deleuze (1987), el tratamiento de la imagen pictórica en Da Vinci es comunicable ya que su fin discursivo es informar a quien vaya a ver la imagen, que esto es igual o mejor que la naturaleza (Los Dependientes, 2013, m30s35). Porque sí llegó a pensar que la pintura podría llegar a superar la naturaleza (Da Vinci, 2017, pp. 87-8). Si la superó o no, por lo menos encontró la suya. O mejor, le prestó atención.

Pero no nos desviemos. Lo que pienso acerca de si ¿es, o no, comunicable el arte? ya no es una cuestión de sí y no. Porque, y como comenté más atrás. Toda pintura resulta de una abstracción, mayor o menor, del pintor. Y dicha abstracción está compuesta tanto por factores que responden a un deseo comunicable, como a un deseo no-comunicable. Pues el uno funciona como estrato y el otro como diagrama, procurando mantener el deseo en potencia. Por lo que no todo Da Vinci es comunicable, y no todo Pollock es no-comunicable. Es una vaina de caos como diría Deleuze (2008, p. 26). Y creo que en eso consiste la resistencia o el acto de resistencia de Deleuze, frente a lo comunicable (Los Dependientes, 2013, m38s09).

Es no morir en lo enteramente comunicativo-informativo como verdad absoluta que hay que creer o que hay que representar: como cuando escuchas y le crees al artista que te habla de su obra, o a los guías y “mediadores” -que son los mismo guías pero que quieren ser diferentes- de las galerías y museos. Como tampoco morir en el azar y el vacío de cualquier posibilidad de reflexión. Toda obra de arte es comunicable y no comunicable a la vez. Y sobre esto el pintor tiene entera libertad de juego en relación a su deseo. Así la obra de arte es, o no es, más comunicable según el deseo plástico del pensamiento del artista, quien carga con esa responsabilidad de no irse, de caerse por los lados, manipulando unas materias que dan forma a una *imagen-deseo*, a un objeto-pintura, que entra a discutir dentro de un tiempo y contexto.

Antes he hablado un poco de la naturaleza, de manera muy breve lo expuse y sin embargo, allí quedó algo muy importante que Da Vinci llegó a cuestionar. Que la pintura podría, ya no sólo iluminar una información tomada directamente del exterior, sino superarla en belleza.

Da Vinci (2017):

“La pintura tampoco se puede copiar como se hace con las letras, donde tanto vale la copia como el original. Tampoco la naturaleza se crea a partir de un molde como ocurre con la escultura, donde tal cual es el original como la copia en cuanto a la valoración de la virtud de la obra.”(p.60)

Amén de constituir una línea visible, al menos entre comentario y comentario, decir que: reforzando la idea anterior sobre la abstracción, si una pintura o hecho-pictórico no es copiable, se debe a la misma incapacidad absoluta de que una pintura sea completamente comunicable sobre la naturaleza exterior que esté trasladando a sus términos. Es decir, no son copias ya que contienen un grado mínimo de abstracción. Tanto la pintura que mira a la naturaleza, como la pintura que mira la naturaleza de la primera pintura. Por lo que la copia es solo un aparente visual, hasta las copias de imágenes impresas se diferencian según su calidad como máquinas, pero esto es otra cosa.

Cuando se copia solo pensando en la copia, lo que sucede es una sobre-información. Hay que ser cuidadosos y reconocer tanto lo comunicable y lo no comunicable para estudiarlos. Las bocas de Bacon, las manos de El Greco, la agudeza de Reveron. Deleuze (2008) en su concepto de la PINTURA como un diagrama propone tres analogías que consisten precisamente, en

determinar tres lugares dentro de lo que podemos comprender como lo análogo enfrentado al código: lo binario, lo establecido, un poco como lo del ejemplo de las máquinas. Esas tres analogías son: el molde, el módulo, y la modulación. Estas tres analogías de alguna manera conectan con el código, ya que el diagrama funciona de manera similar al CsO con los estratos y la locura, aquí el código y lo análogo (p. 151).

Aquí el molde sería esa forma básica de trasladar información comunicable en su rigor a la superficie a pintar: “Copiar” burdamente sin más, de ahí el parangón con la idea escultórica del molde. Molde también como evidencia física en cuanto objeto-pictórico, que permite que exista como materia. Pero también como estructura, lo que estructura, conforma. Dibujo.

Luego está el módulo como la analogía de las “relaciones” *¿De qué?* De lo comunicable y lo no- comunicable, entre lo que conocemos y lo que no. Ya no es un tema de copiar y pegar información, sino de poder obtener información nueva. Lugar de encuentro del dibujo y la pintura, lo que estructura y *¿Que se hace en la pintura?*

Ella está en la tercera analogía, la modulación. Deleuze dice que pintar es modular la luz y el color. Bueno pues es aquí donde la copia se abstrae a la experimentación por conseguir nueva información. Información diferente a la que en un principio se estaba trasladando. La luz y el color comienzan a desestructurar lo puesto por el dibujo. Todo esto en mayor o menor medida, según el interés experimental que se quiera tener en la PINTURA.

En términos de Leonardo (2017):

“La pintura no produce infinitos hijos como hacen los libros impresos, ella sola queda ennoblecida y honra a su autor permaneciendo preciosa y única sin jamás dar a luz hijos iguales a sí misma, y tal singularidad la convierte en la más excelente entre las ciencias conocidas.”(p. 60)

Sobre esto, me parece, Da Vinci destapa la posibilidad de un rebase por parte de la PINTURA a la naturaleza. Donde la abstracción de ésta añadía, en mayor o menor grado dependiendo el ejemplo, parte de la propia perspectiva del pintor-espectador. Y sobre esta, otra vez, siempre una nueva imagen que, entre lo comunicable y lo no-comunicable de la PINTURA, establece los grados según los deseos que surjan desde la misma perspectiva. Basta ver por ejemplo a “las inmaculadas” de Murillo (Figuras 74,75 y 76) o los climas de color de Rothko (Figuras 77 y 78). La belleza en la PINTURA está en su abstraída individualidad.

Por otro lado, utiliza tal cualidad para sobreponerse a otras disciplinas. En particular trae de nuevo a la poesía, en lo que a las letras depende, considerándolas como algo eternamente copiable. Pero para mí las letras le son a la poesía, lo que el punto, la línea, el plano a la PINTURA. De manera que son en sus respectivas disciplinas, igualmente valiosas alrededor de la generación de abstracción. Así como los órganos pictóricos adquieren una forma y un contenido que conforma su sustancia en torno al punto-idea, llevado por la *imagen-deseo*. Considero que las letras adquieren una forma –significante- y un contenido –significado- (Deleuze, 2008, p.133) que conforman su sustancia como palabra, que interactuara con otros órganos textuales dentro de un *texto-deseo*. El caso. Paradójicamente, no es la escritura lo que me ocupa. Lo que sí es respetar las otras disciplinas o lenguajes, en tanto que todos, de una manera muy particular, se diferencian a partir de sus similitudes.



Figura 73. Inmaculada Concepción (La Colosal), Bartolome Esteban Murillo, 1652.



Figura 74. Inmaculada Concepción (El escorial), Bartolome Esteban Murillo, 1660-65.



Figura 75. Inmaculada Concepción de los Venerables, Bartolome Esteban Murillo, 1660

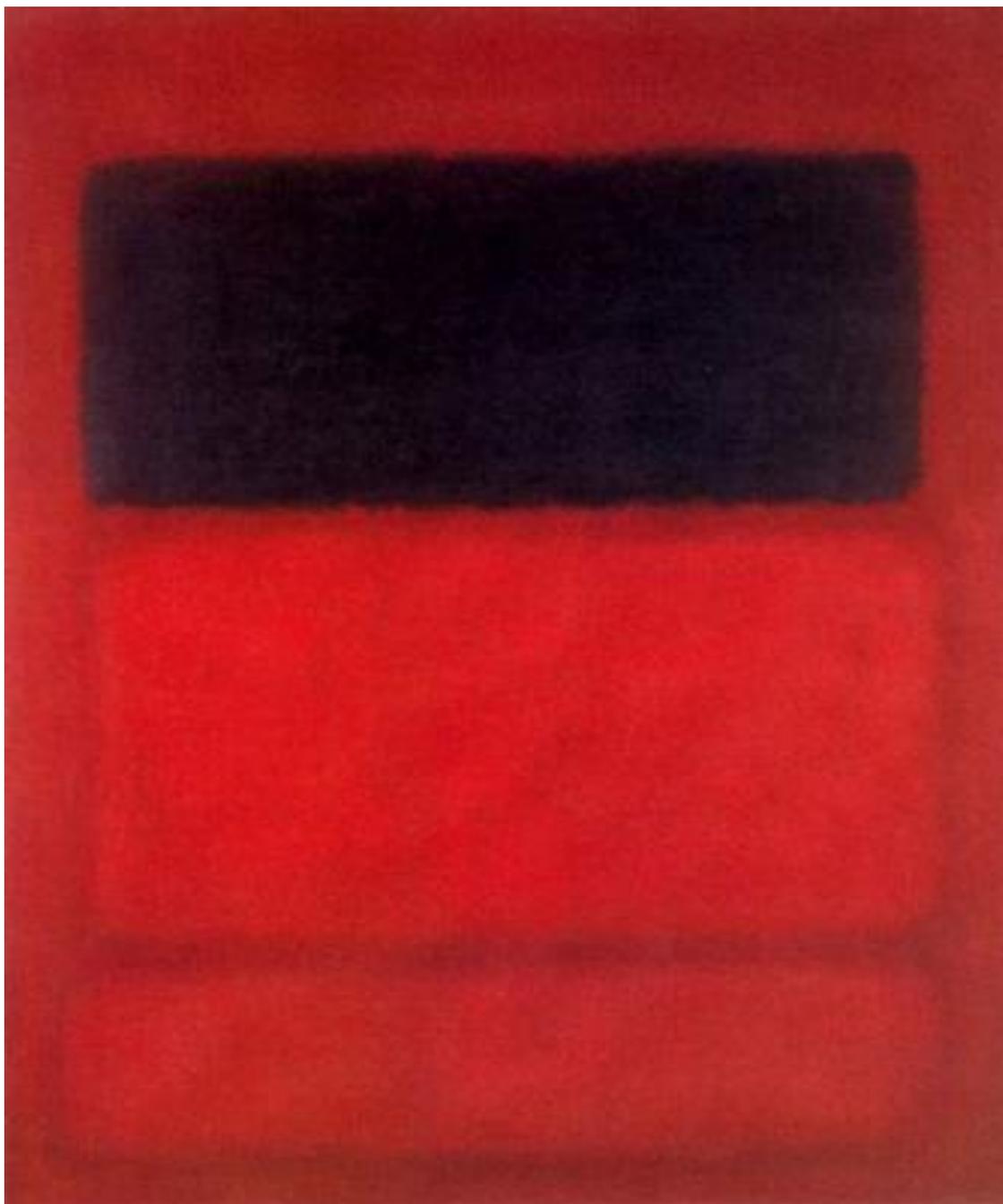


Figura 76. Negro sobre rojos, Mark Rothko, 1957.

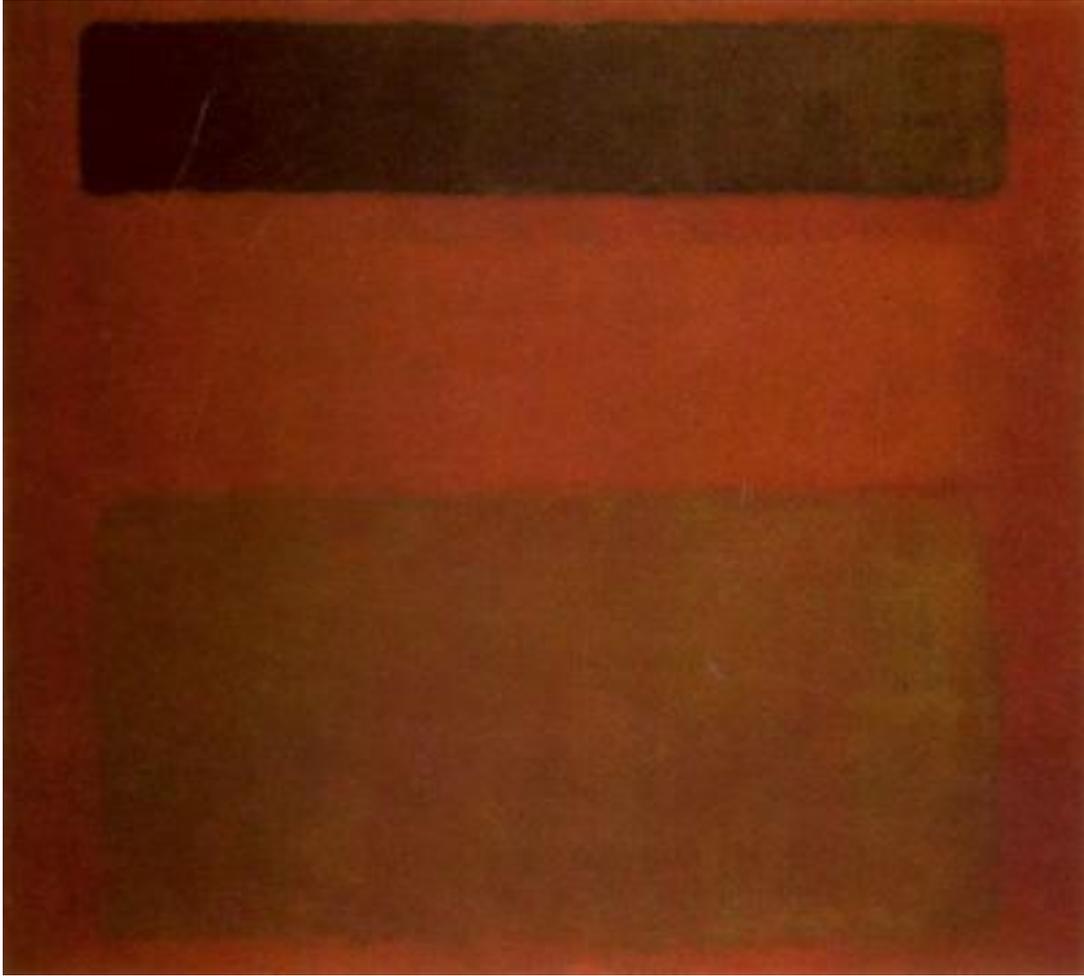


Figura 77. Rojo, marrón y negro, Mark Rothko, 1958.

Da Vinci hace referencia a las letras desde un lugar pictórico, eso es claro, que se desfasa de toda crítica a un lenguaje, cuando no se está hablando de él y sus particularidades. Pero escribir, como acto manual, es en efecto un acto pictórico acomodado a un código estricto de pintura: escribir es pintar. Pero lo es mientras haya una conciencia de ello, es decir, que se escriba pensando en PINTURA y no en la escritura. Es una cuestión de ideas. Lo que me lleva a preguntar ¿Qué ocurre cuando se le cambia la tipografía a una palabra? Por ejemplo: Manzana y Manzana, ¿podríamos decir que sus letras son idénticas?

Yo creo que no, aunque su significado sigue siendo el mismo. O si la leemos de arriba hacia abajo, o al revés; sigue siendo la palabra manzana en su significado, a lo que nos remite, pero no la misma palabra desde su imagen como palabra. Pensemos, por ejemplo, en la legibilidad. Vaya uno y lea la palabra “Dark” en las portadas de Dark Tranquility (Figura 78) y Dark Throne (Figura 79). Me comprenden, ya desde allí podemos hasta juzgar lo que posiblemente encontraremos al escuchar su música, ambos “Dark” difieren aunque signifiquen lo mismo.



Figura 78. The Mind's I, Dark Tranquillity, 1997.



Figura 79. Panzerfaust, Dark Throne, 1995.

Desde un lugar pictórico, claro está, de imagen, no es igual. Son como las manzanas de Cezanne (Figura 81) que visualmente en su significado comprendemos que son unas manzanas. Sin embargo, también sabemos que son las manzanas de Cezanne, no son las que vio, o las que

podamos haber visto nosotros. Son sus propias manzanas y la PINTURA como su significante hacia una expansión del significado-exterior primero (Deleuze, 2008, pp. 61-2)

Bueno, pues así mismo ocurre con el escritor que las describe utilizando letras, sílabas, palabras, frases, párrafos, etc. Podría decir que la caligrafía es una forma de pintar en la escritura. De la misma manera que la escritura está pintando aquí todas estas páginas. Ver las pinturas de Cy Twombly, argumentan un poco mi idea (Figura 82 y 83).



Figura 80. Bodegón con frutero, copa y manzanas, Paul Cézanne, 1879-80.

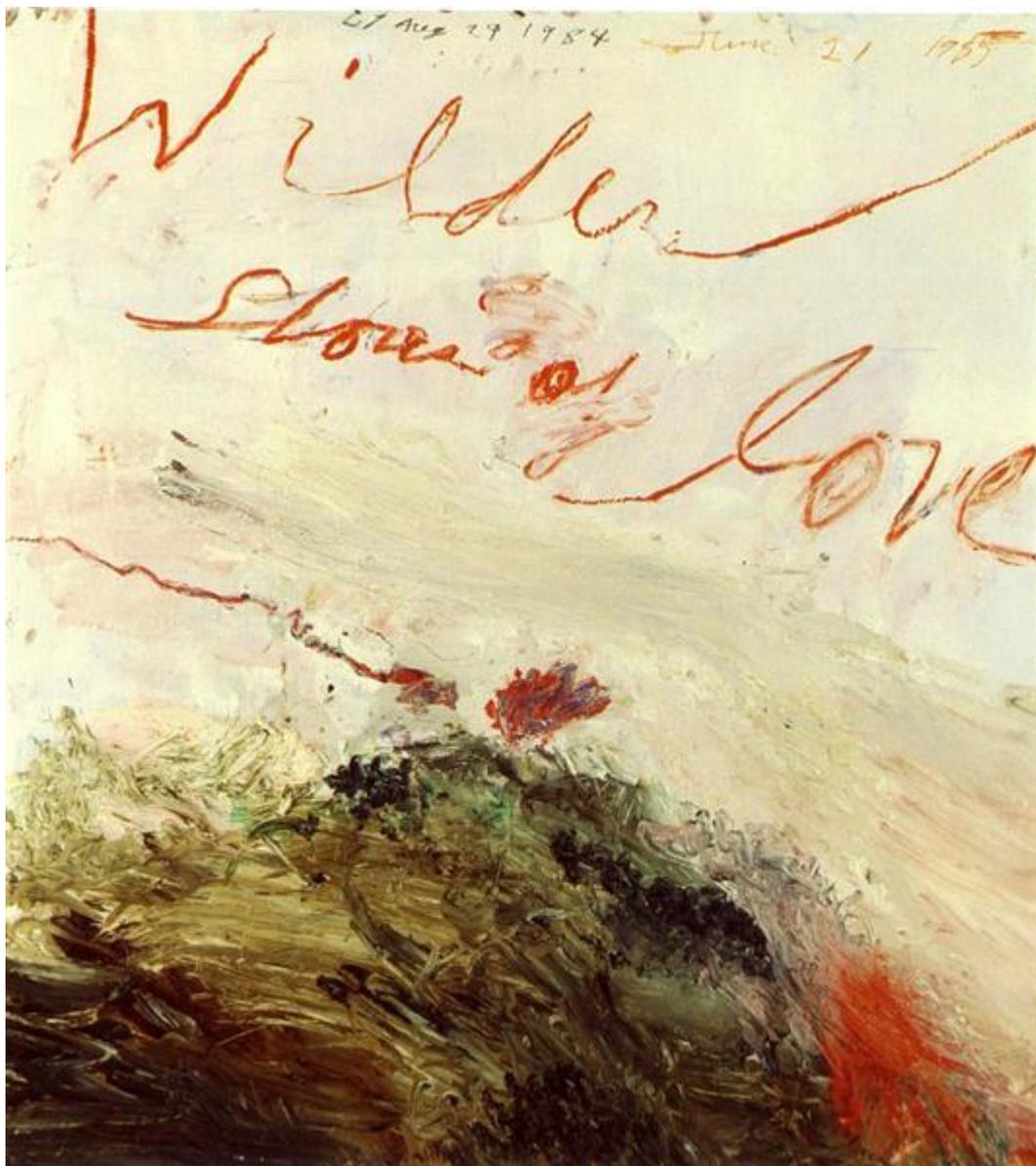


Figura 81. Wilder shores of love, Cy Twombly, 1984-85.



Figura 83. Cold Stream, Cy Twombly, 1966.

Quizás al “copiar”, dentro de lo comunicable que esto significa, y que es algo con lo que ambas disciplinas lidian eternamente, la abstracción que se le da a este aspecto a partir del diagrama, es la obtención de lo que Aristóteles defendía frente a Platón: la captura de la esencia de las cosas (Aristóteles, 1798, p. 57). Solo que quizás esa esencia no es más que la esencia que nosotros mismos le damos a esas cosas. *La esencia del guaguancó*. Por lo que, la palabra “copia” cae en su imposible.

Considero importante ver de nuevo un fragmento de algo ya citado de Da Vinci (2017) donde dice: “*La pintura solo se extiende en las superficies de los cuerpos...*”. No para considerar todo lo que puede conformar una pintura, ni tampoco como lo que se finge. Nada de eso. *Nada de ti*. Más bien es una oportunidad para reflexionar acerca de a donde se extienden los órganos pictóricos. Es decir, preguntarnos por las superficies donde pintaremos o en donde estamos pintando. ¿Qué pasa con ella? Es más, si se entiende dentro del objeto-pintura y la PINTURA misma ¿Esta por si sola puede ser pintura?

Si pintar es un estado de desterritorialización y reterritorialización, cada órgano sustancial va haciendo superficie sobre la superficie primera basándonos en los niveles de volumen del eje Z que consideramos más atrás. De ahí que, a diferencia del pintor-espectador, los demás que lleguen a ver la pintura, solo puedan apreciar su superficie última, su último hecho-pictórico dentro de la PINTURA. El pintor-espectador realizó y presencié cada una de las capas, o hechos pictóricos, que fueron, en determinado momento de la PINTURA, superficie última del objeto-pintura. Solo una verdadera contemplación le permitirá a aquellos espectadores tardíos, divisar sensiblemente todas las capas. La PINTURA es una experiencia tanto al pintar como al observar.

Retomemos la pregunta ¿La superficie por sí sola puede ser pintura? Creo que la he contestado atrás. Pero hay algo aún que me interesa y es ¿Qué consideramos como superficie pictórica? Por eso vuelvo a Leonardo cuando dice que la PINTURA se extiende sobre las superficies de los cuerpos. Cualquier cosa puede llegarse a considerar. Ya no son los lienzos, las paredes, los papeles superficies estrictas. Pues ellas mismas entran a considerarse hechos-pictóricos. Todo regresa pues a una cuestión de idea, de *imagen-deseo*. Pensar en PINTURA ya es pintar, y pintar entonces ya no es solo un matrimonio mano-pincel.

“No hay ideas en general” decía Deleuze, sino que las ideas son muchas, y están estructuradas frente a algo específico (Los Dependientes, 2013, m1s45). Situaciones como vestirse podría implicar un pensamiento muy pequeño de PINTURA, y ya no por solo un mero hecho de esconder una desnudez por ordenamientos sociales y morales. Helio Oiticica y sus PARANGOLÉS (Figuras 84-5). Jannis Kounellis y sus pinturas monocromas, aparentemente ausentes de todo cuerpo humano pero llenas (Figuras 86-7). O las identidades de barro de Olivier de Sagazan en “Transfiguration”(Olivier de Sagazan, s.f. m0s0). Y es que ¿Que implica vestirse? ¿Es acaso un mero hecho textil?



Figura 84. Parangoles, Helio Oiticica, 1979.



Figura 85. Parangoles, Helio Oiticica, 1979.



Figura 86. Sin Título, Jannis Kounellis, 1960.



Figura 87. Sin Título, Jannis Kounellis, 2003-15.

De manera curiosa la frase que dio comienzo a esta reflexión comienza a tomar una otra comprensión: *“La pintura solo se extiende en las superficies de los cuerpos...”* Pintar es multiplicidad, multiplicidad de movimientos: pintor-vestido, siendo él, al ser visto, el objeto pictórico. Y así lo que quieran. Por ejemplo, si **empezara** a **modificar** **aquí** **los** **colores** de lo **que** estoy **escribiendo**: Estoy pintando bajo el matrimonio pintor-computador.

Pintor-mente. Rodin hizo una magnífica escultura de él (Figura 88). Claro si asumimos que él es un pintor que está pintando al estar allí sentado, pensando en PINTURA, pues ese hombre en cualquier momento se puede levantar para ir a hacer eso que tanto pensó. Es compleja esta pareja para pintar, pues habría que asumir que lo está haciendo, cómo lo asumimos con la escultura de Rodin. Por lo que procura expresar de alguna manera todo eso que piensas. Escribirlo como yo puede ser una forma. Es por una cuestión de CsO-PINTURA también. Sin

embargo, no hace falta más que ver las pinturas rupestres, para darnos cuenta de todo esto. Da Vinci (2017) y el pensar:

“Se prueba que la pintura es filosofía porque trata el movimiento de los cuerpos en la vivacidad de las acciones, mientras la filosofía igualmente se ocupa del movimiento.”(p. 62)

Deleuze decía que no es la labor del filósofo reflexionar sobre el arte en general. Que su labor consiste en la creación de conceptos que llegaba a relacionar con el arte; pero que son únicamente los artistas quienes pueden y deben reflexionar sobre su arte. Es decir, la labor del pintor está determinada bajo un movimiento de creación de imágenes, a la vez que reflexivo en torno a lo que es de pleno interés de su ser pintor y la PINTURA. Estando en el mundo de las ideas en simultáneo a la práctica del oficio. Ambas dependiendo la una de la otra, para la comprensión y creación de ese, su lenguaje. (Los Dependientes, 2013, m3s30)

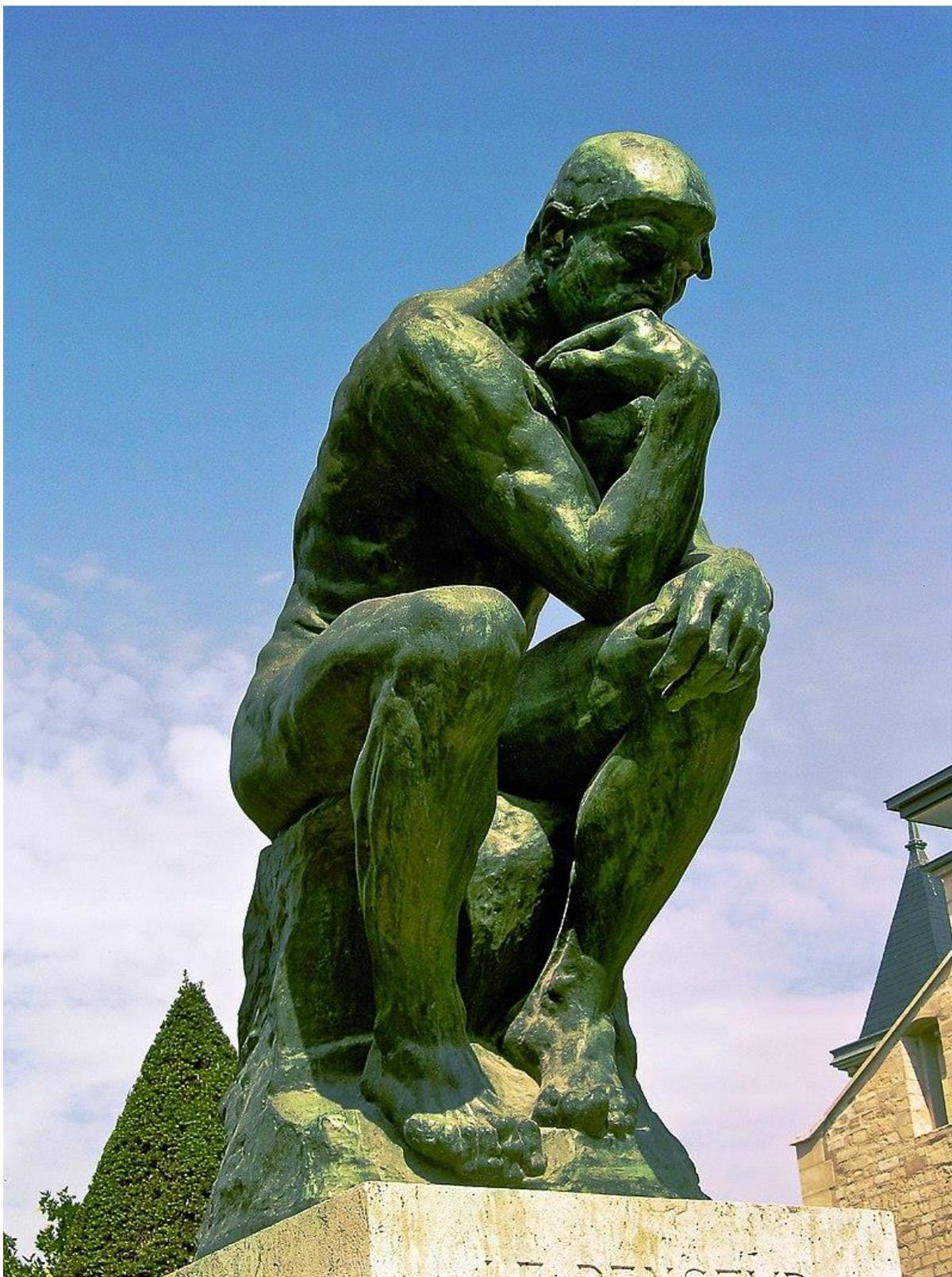


Figura 88. El pensador, Auguste Rodin, 1881-2.

De acuerdo a la analogía de lo que las letras son para la escritura, el punto la línea y el plano son para la PINTURA, decir que estas nacen a partir de estos órganos fundamentales de la PINTURA. Bien nacen a partir de un *texto-deseo* que, implícitamente, contiene un valor pictórico mecánico. Si bien no se está pensando en PINTURA al escribir en el ejemplo, su realización gráfica implica un valor pictórico, completamente codificado, pero que está allí. Leer un texto y ver una pintura, comparten un mismo hecho-visual, sobre el cual coexisten multiplicidad de lecturas según el grado comunicable y no comunicable de su composición.

Y leyendo a Da Vinci veo que, a manera de espíritu guía para lo que diría Barthes en 1968 en su famoso ensayo sobre la fatalidad del autor, decía -ya hace más de 500 años- que:

“Todas las ciencias que finalizan en palabras hallan tan pronto la muerte en su propio nacimiento, excepto en su parte manual, que es la escritura, es decir, la parte mecánica.”(p. 62)

Y si revisamos la definición de “ciencia” por parte de la RAE donde dice lo siguiente:

“Conjunto de conocimientos obtenidos mediante la observación y el razonamiento, sistemáticamente estructurados y de los que se deducen principios y leyes generales con capacidad predictiva y comprobables experimentalmente.”
(Real Academia Española, 2020, definición 1)

Comprendemos mejor el lugar de la apreciación de Da Vinci desde donde proclama a la PINTURA como ciencia. Pero estas ciencias se organizan y estructuran desde la experimentación de los conocimientos de los científicos. Estas ciencias son los estratos, son la estratificación, no sólo del objeto pictórico, sino del autor: entendido, como alguien que posee un conocimiento organizado y estructurado de su obra a partir de una experimentación clausurada. Por lo que la PINTURA es ciencia en cuanto la estratificación sea absoluta, y el hecho-pictórico es evidencia de ello. Sin embargo, no se puede deshacer uno de ella, pues es necesaria dentro de la prudencia que se requiere en la experimentación pictórica, como para su verdadero aprendizaje, para su enunciación, como decía Barthes.

Por lo que esa muerte de los científicos-autores, no solo ocurre en las palabras-letras, sino también en las palabras-órganos pictóricos (punto, línea, plano). Se vuelven clichés. Donde todo órgano sustancial en su aparición, inmediatamente, se convertía en un cliché, algo organizado y estructuralmente comprendido. Pues los órganos de ambas, escritura y pintura, están libres de toda definición sustancial absoluta, sólo cuando están apareciendo, es decir, en su acción natalicia. En el movimiento del punto-idea hacia punto-órgano.

Ya después, incluido el autor-pintor, y autor-escritor, se convierten en espectadores de su propia creación: aprendiendo, multiplicando. Viviendo otra cosa, pues ya no se está en plena acción. *¿Y ella? ¡Ella está en otra rumba!*

Si existe algo a resaltar dentro de todo lo que encontramos en el Tratado, es la pasión que Da Vinci imprimó en estas páginas. Eso sí, sin caer en el placer y manteniendo una postura lógica y crítica ante todo. Pues el gran interés, movido por dicha pasión, no era para él, pienso yo, establecer unas normas rígidas sin más, sobre las cuales cualquier incauto pudiera llegar a adorar y creer. Como sí lo hicieron tratados posteriores al de él. Por ejemplo “El Arte de la Pintura” (1641) de Pacheco. Donde sí existe una rigidez y codificación alrededor de las “buenas maneras” de pintar la “verdadera pintura”. No. Su deseo no era más que el de ennoblecer la PINTURA, considerándola ya no solo un oficio práctico, sino reflexivo y crítico frente a *la realidad* y el lugar del hombre en ella. Bueno, ese es mi parecer.

Y esto lo realiza desde un estudio minucioso de todo lo que tiene que ver con el lenguaje, además de hacer parangón con las demás disciplinas, para argumentar su pensamiento a lo largo del texto. Que nos guste más, que nos guste menos su posición frente a llamar ciencia a la PINTURA, no aporta nada. Además de que tal denominación responde a una búsqueda por la objetividad divina de la naturaleza. Sin embargo, Leonardo construye todo un sistema abstracto entre lo objetivo y lo subjetivo en la PINTURA que permite reflexionar con él y no contra él. Y eso para mí es afortunado y revelador en torno al porqué aún se sigue necesitando “volver” a sus ideas. Desde él, la PINTURA está que hace círculos, que circula.

La vista es al pintor-espectador, lo que la adicción al músico-escucha. Y sin embargo no se prescinde jamás de los demás sentidos. Pues el pintor pinta a partir del tacto. Existe una relación haptica en su hacer, al igual que el músico que toca. Como el músico también observa,

ya sea su instrumento o el pentagrama; y el pintor escucha, ya sea el silencio, su entorno, o música como lo hago yo.

Así que, es innegable -claro está- la importancia principal que el sentido de la vista tiene con el pintor-espectador. Pero también debe haber claridad de que no son menos importantes los demás sentidos, pues este se complementa con ellos de muchas formas. Es más, es necesaria la participación de todos ellos para estar en PINTURA. Lo que me permite reforzar la idea acerca de que la PINTURA no puede seguir considerándose como un mero hecho-visual, pues se encuentra uno en ella desde lo pre-pictórico, pasando por el acto-pictórico, hasta el hecho-pictórico. Constituyendo una relación sensible pintor-espectador, que no solamente involucra a la visión, sino a todos los sentidos.

Es sinestecica en cierto grado. Y pienso, ocurre lo mismo en las demás disciplinas del arte. Pues no toda *imagen-deseo*, tiene un origen visual concreto. El ruido de las máquinas para los futuristas; la brisa, el frío, el soplar del viento en Turner quizás. No sé. Sin embargo, así lo siento. Por lo que la pirámide visual que propone Da Vinci (2017, p. 63), no tan solo atrapa objetos y los envía al ojo, sino situaciones concretas, que contienen toda una idea sonora, gustativa, olfativa, y táctil, además de visual. La punta de la pirámide es un punto. Punto que condensa todo lo que en su base se recogió. Así sorprenden las ideas. Da Vinci sobre el músico:

“Dice el músico que su ciencia ha de ser equiparada a la del pintor, porque la compone un cuerpo de muchos miembros, de la cual el espectador contempla toda su gracia en tantos tiempos armónicos, cuántos son los intervalos en los que la música nace y muere. Y con esos tiempos recrea con gracia el alma que reside en el cuerpo de su observador.”(p. 87).

Da Vinci consideraba a la música hermana menor de la PINTURA, argumentando que en su hacer se asemejaba bastante a ella, y que lo único que le impide estar al nivel de la PINTURA es que sirve a un sentido segundo, para él, como la audición; y que, como la poesía, no se puede apreciar por completo de inmediato, sino que está seccionada por partes.

La música está en la PINTURA desde ese espacio totalizado que la pirámide visual ve. La recoge en su *gracia divina*. La pintura puede ser música trasladándose en un lugar de traducción. Pero esta traducción conlleva todo un pensamiento y un movimiento en el que participaría constantemente la música a traducir en el ejemplo. Olvidemos eso de la traducción, la música no es para traducirla es para sentirla. Y quedémonos con lo que sucede con la música dentro de la PINTURA.

La música, como bien dice Da Vinci, recrea. Pero no como representación en la pintura, sino re-crea en la PINTURA como potencia re-creadora de la *imagen-deseo*. Todo lo que se está escuchando, se vuelve imagen, y en la PINTURA yo bailo, yo gozo, yo *siento*. Es aquí donde encontré ese lugar de reunión entre la pintura y la música. Ese lugar es mi PINTURA.

Encuentro en Da Vinci y su tratado un apartado -aunque existen varios así- no solo de gran belleza, sino de valor en relación a la idea que venimos expresando un poco sobre la abstracción que existe en toda pintura. Y que en la PINTURA, desde el lugar sensible de las ideas, aparece como *puntos-genesis*, *imágenes-deseo*, que configuran todo un desarrollo circular de movimiento total que la conforma. El precepto del que hablo se titula “*Como el pintor es señor de toda suerte de personas y de todas las cosas*” Y sobre este surge la pregunta ¿Cómo es

que el pintor es señor de toda suerte de personas y de todas cosas? Lo dice de la siguiente manera:

“Si el pintor quiere ver las bellezas que lo enamoran el mismo es señor para crearlas. Y si quiere ver cosas monstruosas que asusten o que sean risibles o que verdaderamente conmuevan, el señor es creador, y si quiere generar lugares o desiertos, lugares umbrosos o fríos durante el tiempo caluroso, los pintara, e igualmente lugares calurosos en estaciones frías. También si quiere valles e igualmente si quiere altas cimas de montañas desde donde se abra un gran valle, y si quiere después que se divise el horizonte del mar, él es quien decide. Y si desde los bajos valles quiere que se dividen otras montañas o desde los altos montes los bajos valles y las playas, es decir que es el universo en esencia, presencia o imaginación, él lo tiene primeramente en la mente y después en las manos, siendo tan excelente que al mismo tiempo crean una proporcionada armonía con una sola mirada, tal y como ocurre con las cosas naturales.”

Da Vinci, 2017, p. 64.

Dos cosas importantes a resaltar aquí.

1) La idea errónea que se tiene frente a Da Vinci, y su supuesto condicionamiento para quien lo lea; argumentando que en él se encuentra solamente una forma de pintar. Y aunque, en efecto, hay una defensa a causa de su profunda pasión por *la naturaleza*, y de ahí que exista un deseo pictórico alrededor de ella, junto a toda una teorización en torno a alcanzar ese deseo. Basta con leer este apartado u otros, como por ejemplo cuando cuestiona a Botticelli sobre cómo hacer un paisaje, en donde este último defendía que no hacía más falta que lanzar contra un muro una esponja, previamente sumergida en pintura, para que de tal contacto apareciera un paisaje (2017, p. 118). A lo que luego de un tiempo, encontrará un valor abstracto de la PINTURA, sobre el cual comenzar a pintar. Argumentando Da Vinci: que allí en dicha “explosión” la

observación rigurosa podría encontrar desde paisajes, hasta retratos, figuras, pueblos, guerras, etc (pp. 122-23). El mismo decía:

“... el poeta que con sus bellas frases puede describir una cosa que parezca otra muy distinta. El pintor (...) tiene la libertad de hacer lo mismo y que, en esta parte, él también es poeta.”

Da Vinci, 2017, p. 81.

¿Y que, con esto? Que Da Vinci, a pesar de manejarse a partir de preceptos, estos mismos dejaban un espacio para la reflexión, para abstraerse. Por lo que es falso que se diga que Da Vinci es, cuando a mi parecer procura es dejar ser.

2) Veo que existe todo un desarrollo alrededor del deseo por parte de Leonardo, como principio potencial de la PINTURA, pues no responde a unas formas delimitadas. A códigos digitales que correspondan a un exterior fuera de sí. Sino que considera las libertades primeras del pintor. Quién ha de explorar su deseo pictórico como quiera, logrando que, de manera compositiva, el objeto pictórico circule y retenga a la vez, todo el flujo de intensidades producto de la aparición de cada órgano sustancial. Y es en ella, desde la *imagen-deseo*, donde pululan los *puntos-origen*, que él es señor de todo lo que sucede en la PINTURA. Y esto no lo digo yo, pues Leonardo deja muy en claro su plena consciencia de que la PINTURA consta de tres momentos circulares, sobre los cuales opera la luz y el color bajo un límite objetual que da presencia física a lo abstracto de su percepción o imaginación. Ya sea desde su mirada, su vida, o su contacto con lo exterior. Y es que esto es muy importante, porque es un llamado a la dignificación del proceso que es la PINTURA, y no solamente un manual sobre el cual aprender a pintar. Aunque son

libres quienes enfrenten este texto así. Es también, siento yo, un llamado de atención sobre lo que estamos haciendo.

Volviendo al enfrentamiento que pone de referencia Da Vinci para enaltecer, y a la vez desarrollar sus teorías sobre la PINTURA, dice lo siguiente sobre la poesía:

“Que larga y aburrida seria para la poesía describir todos los movimientos de los personajes de tal guerra, cada uno de sus miembros, sus partes y ornamentos. De todo ello la pintura, una vez finalizada, con gran brevedad y verdad te lo pondrán delante, y en esa demostración no faltara más que el ruido de las máquinas y los terribles gritos de los vencedores, cosa que tampoco el poeta puede presentar al sentido del oído.”

Da Vinci, 2017, p. 67.

A esto decir que: por un lado si nos centramos en la pintura como el objeto, es decir, su problemática visual en relación al movimiento que se muestra, pues vemos que existe una desventaja, a la que no se hace referencia. Y tiene que ver con la duración de dicho movimiento. En lo que se ve en ambos casos. Y aunque en ambos exista una lectura, es verdad que en cuestiones de “longitud” en la experiencia del movimiento que se ofrece, la poesía si mantiene un ritmo cronológico y de duración en relación a lo que se está describiendo, en el caso de la cita: una batalla.

Entonces la poesía frente a los acontecimientos durante una línea de tiempo, dan al lector una sensación temporal mucho más consistente que el objeto-pintura al espectador. Su caso

presenta un tiempo en el que los sucesos serán recorridos de variables formas por los diferentes espectadores que la vean. Siendo las duraciones múltiples. Y es cierto, el pintor trabaja compositivamente para generar un supuesto orden que delimite una línea a seguir. Sin embargo, la poesía aún mantiene su ventaja. Ya que todo va pasando mientras lees, en cambio en la pintura ya todo paso, solo quieres apreciar cómo pasó. Y todo paso: *la batalla* como la PINTURA.

Da Vinci criticaba a la poesía y la música muy duramente frente a la PINTURA, cuando a esta la superan precisamente en este aspecto. A mí, que me interesa el movimiento, veo importante resaltar este error en su juicio a la poesía y la música. Pero, esto en cuanto a la imagen, el hecho-pictórico. Pues en la PINTURA, vaya guerra es la que enfrenta el pintor.

Sobre este aspecto del movimiento en la imagen de la PINTURA, he realizado un capítulo específico sobre su problemática más adelante en el texto.

De una manera un tanto extraña, quizás para quienes conozcan ambos autores, incluso mejor que yo, Da Vinci me remite a Deleuze, lo trae siempre a mí de alguna forma. Que puede deberse, al involucramiento fundamental de su pensamiento en el desarrollo de toda esta imaginaria. Pero es importante aclarar que fue con Leonardo, que llegó y regresó a Deleuze. Como cuando dice:

“... la pintura tiene las mismas obligaciones, es decir, invención y medida.”

Da Vinci, 2017, p. 80.

Y no puedo, no reconocer allí valores como la experimentación y la prudencia. Más allá de que dichos conceptos se han acomodado a un ideal naturalista en relación a lo que se crea y sus proporciones. Pienso que es innegable la potencia, como amplitud, de lo que se puede comenzar a comprender como pintura y PINTURA. Y aunque no se nos enuncie, ya desde la misma construcción pictórica que realiza Da Vinci, podemos ver cómo esos valores de invención y medida, en él, actúan junto a esa libertad experimental y experiencial que era la naturaleza como modelo, origen de su deseo pictórico; el cual movía a Leonardo, tanto en la imagen misma como fuera de ella.

De ahí que fuera una mente tan ocupada en mil oficios. *El mil amores*. Estudiando, aprendiendo. Si esto en verdad no lo moviera, jamás habría escrito nada, y hasta terminado todas sus obras. Y tengo que confesar que disfruto más a Da Vinci en sus palabras, que en sus imágenes, pero con la consciencia de que en cualquiera de las dos estoy viendo PINTURA.

No es ahora que todos tengamos que escribir, pero creo que tampoco todos tenemos que estar pintando porque sí. Esa es nuestra obligación, CsO-PINTURA, diagramar y atajar a la pintura, para que la PINTURA sea entonces el único valor a mantener, para el que decida ser pintor. Solo así será capaz de transformar sus *imágenes-deseo*, de avanzar hacia ella, pues a la par que inventa (experimenta-diagrama) va tomando medidas (prudencia-estratos) para poder continuar conociendo más de ella.

Con lo anterior se produce una interrogante en torno a esta “amplitud” del concepto pintura y PINTURA. Y sobre ello Da Vinci escribiría, algo que a mi parecer, no tan solo tiene

gran valor estético como escrito e imagen, sino inicial, para comprender a lo que me refiero.

Cito:

“Es ventana del cuerpo humano por la que se refleja su vida y aparece la belleza del mundo, por él, el alma se contenta en la cárcel del cuerpo, y sin él la humana cárcel es un tormento.”

Da Vinci, 2017, p. 86.

En efecto vemos que se alude a la actividad de ver, más específicamente a cómo el ojo es esa ventana por la cual lo exterior: el mundo, entra o es experiencia sensible que afecta al cuerpo de quien observa. Él lo dice mejor, pero es básicamente esa la primera impresión, la superficie de esta frase. Ahora, esta primera ventana que es el ojo para el pintor, es espejo del hecho-pictórico, de lo que sucede en la tela donde se pinte. No hablo de ningún modelo que se esté codificando y transportando como información binariamente, no. Pues considero que, hasta la más profunda abstracción proviene de un influjo exterior natural u objetual. Es el punto el origen de todas las cosas.

Kandinsky (1995) tenía muy en cuenta el exterior como influjo primario de la interioridad de las formas sometidas de acuerdo al juego de tensiones, que configuraban la naturaleza de su obra (p. 11). Por lo tanto este hecho-pictórico no es más que la impresión exterior del interior previamente afectado por otro exterior, y así sucesivamente.

Así que es ventana en cuanto presenta una primera idea del exterior que se abstraigo en la mente del pintor y produjo tal impresión bajo un movimiento.

Sin embargo, esta noción de ventana es tan solo una posición inicial en la interacción con la PINTURA. Es pintura, en cuanto solo es ventana, solo es exterior re-exteriorizado. Es la *imagen-pintura*. Deleuze (2008) plantea el mismo problema en cuanto lo visibiliza en sus propios bordes, los del objeto-pintura, cuando dice:

“La tela sobre el caballete juega el rol de una auténtica ventana” (p. 94).

Figura reticular sobre la cual, además de comprender la PINTURA de manera equivocada, se enfrentan la retícula del ojo y la retícula del objeto-pintura; construye unos límites entre los que, tanto el espectador y la pintura no entran en contacto alguno, más que el superficial. Donde afanosamente se busca la respuesta única de quien pintó semejante cosa. Pues la idea de la ventana, solo nos deja ver lo que vio y expresó el pintor último, en su última pintura.

Paul Virilio (como citó Deleuze, 2008) decía que la ventana es la primera gran abstracción, ya que de ella ni quien pintó, ni el espectador, pueden salir o entrar respectivamente (p.94). Esta figura reticular de la ventana, no funciona más allá del mero objeto visto. Y entonces en relación a su construcción del diagrama en la PINTURA, Deleuze comenta otra vez:

“La ventana es visual. La puerta-ventana es, por el contrario, tanto manual como visual.”(p. 94)

Y es aquí donde surge tal amplitud en la concepción de pintura como objeto-visual a PINTURA como experiencia sensible ya no solo visual. Y es que dicha reticularidad es en verdad una constante entre esas dos figuras: la Ventana y la Puerta. Ventana en determinados momentos muy cortos, y Puerta como movimiento en la contemplación, reflexión acción que dan

las Ventanas. La PINTURA es entonces un sin fin de Ventanas que van entrando y saliendo en la posibilidad de recorrido que tiene la Puerta: ¡Esta es una puerta! ¡*La puerta del dolor!*

¿Cómo funciona esto? Me parece que habría que separar por un momento lo que es la PINTURA en la experiencia para el pintor-espectador de la experiencia del espectador-tardío o público, por llamarlo de alguna manera. Es decir: aquel que ve la imagen en favor de la saturación de sus deseos, y no en favor de la propia imagen como deseo pictórico en construcción, que es más un rasgo del primero. Ya que la experiencia del pintor-espectador es mucho más, como explica Deleuze: manual, análoga, a la par que visual por supuesto. Por consecuencia es más de un orden reticular: Puerta-Ventana.

En cambio, lo que sucede a menudo con el espectador-tardío, es que su relación sea de un orden reticular: Ventana. Son los casos donde es vista, sin más. No existe una mirada necesaria para penetrar en todo eso de lo que no se participó, pero que yace allí detrás. Solo así este puede adquirir otro orden más móvil. Ahora, el pintor-espectador también puede instaurar un orden Ventana en la medida que las Puertas se cierran. ¿Se cierran a qué? A una estratificación total. Es decir, el traslado de la información visual recibida por la Ventana del ojo, a la Ventana de la tela de manera binaria.

Este orden reticular Puerta-Ventana se configura a partir de los tres estados de la PINTURA ya nombrados ¿De qué manera? Entre el paso de uno a otro, pues la experiencia del pintor-espectador inscribe su diferencia, a partir de su papel productivo-activo en la anunciación del objeto-pintura; ya que su *imagen-deseo* influye en su transformación visual, en virtud de dar rienda suelta al mismo deseo: pintar.

A esta dualidad pintor-espectador, expuesta en capítulos anteriores en relación a la circularidad de la PINTURA, le sumamos esta dualidad Puerta-Ventana, respectivamente. Junto a una diferenciación entre el ver en la ventana-espectador y mirar en la puerta-pintor. Lo visual y lo manual.

Son tres las *puertas*, que a tres *ventanas* dan. Se abren y se cierran. Y si no abren terminan convirtiéndose en una *ventana*. Lugar en donde todo se limita a sus propios bordes, vista común a entender. Y quedarás allí encerrado, a menos que conviertas de nuevo esa *ventana* en *puerta* para continuar. Y no, no se trata de negar a la *ventana*. Pues es *ventana* lo que ve el espectador, para volver a ser pintor y pintar. Un cuadro, y aunque odie su nombre, no es más que toda esa red reticular doblada en sí mismo, para parecer un solo recuadro. Es *ventana* como objeto y siempre se va a ello. Pero como experiencia, como PINTURA, se pliega y despliega en cantidad de formas. En ese objeto-pintura que es un cuadro. Y los estados de la PINTURA son *ventanas* de las que hay que huir. No sin antes robar en ellas todo lo que se pueda: Aprender de la PINTURA. Pues si solo huyes sin más, la misma *puerta* se convertirá en un abismo, un abismo horizontal. La PINTURA es una *puerta* de la que se escucha un pregonar que dice: *Están las puertas abiertas, aquel que quiere entrar, entra. ¡Puertas de felicidad!*

. Se pinta motivado por la *imagen-deseo*, producida por un exterior observado que deviene interior, como ese deseo que es, en el pintor, idea. Y esta mueve, apartando al ojo, la mano del artista, que es una mano liberada del yugo visual (Deleuze, 2008, p. 125). Que pinta la ventana del ojo devenida otra, es decir, exterior, sensible. Y sobre esta el ojo ve, luego mira, y piensa en todo lo que su oficio ofrece, y da continuidad a esa *imagen-deseo*. O no, y solo ve.

Ya decía Da Vinci (2017):

“La astrología y otras conllevan operaciones manuales, pero antes son mentales como le ocurre a la pintura, que primero está en la mente de su especulador y no puede llegar a la perfección sin la operación manual (...) esta es la ciencia de la pintura, que se refleja en la mente de sus espectadores, y de la que después nace la operación, bastante más digna de la dicha contemplación o ciencia.”(p. 93-4)

Estas, las *puertas* de la PINTURA, solo se abren a voluntad de mantener el deseo y no placenteras metas. La PINTURA y todas las demás artes deben provenir de la necesidad de ellas mismas. No de saltar por la *ventana*, sino de tumbar su pared inferior y salir caminando por allí tranquilo. Transitar en su *amor verdadero*. Si resolvemos lanzamos por la *ventana*, sobre ella la PINTURA, el artista caerá y la aplastará, y con ella el deseo de su virtud por miedo quizás. Así pruebo cómo se pasó de escribir PINTURA a escribir pintura. Tremendo golpe el que se ha asumido, y que Leonardo ya advertía.

“Los primeros principios científicos y verdaderos de la dicha pintura es dilucidar qué es un cuerpo umbroso, y que es una sombra primitiva y que una sombra derivativa, que es la claridad y que es las tinieblas, luz, color, cuerpo, figura, posición, distancia, proximidad, movimiento y reposo.”

Da Vinci, 2017, p. 93.

...

QUE SON UNO

Sobre el punto, el dibujo y la pintura

Cuarenta que son uno, y uno que son Cuarenta ¿Qué quiere decir esto? ¿Está, Willie Torres, acabando esta pelea entre el dibujo y la pintura? Además ¿Importa? Habría que verlo entonces. Ver ¿De qué manera interactúa el punto, dentro de dos lenguajes -que son uno, pero entendidos como opuestos- como lo son el dibujo y la pintura? Cuarenta puntos, que son un dibujo; y un dibujo, que son cuarenta pinturas.

¿Tal coherencia guarda el dibujo y la pintura en relación al punto? Punto, que no es físico, que está primero en la ideas para luego aparecer, producto del deseo que mueve. *Punto Bare, ta' bueno ya*. Punto que enmarca, no como distintos ambos lenguajes, más bien, los reúne en la imagen, en la PINTURA. Que, según se quiera, ya sea por concepciones personales irrefutables que no pueden entrar en discusión, la recepción e interpretación individual -como la crítica de la imagen- parte de, como esta se acomoda a sus controladas y cómodas ideas.

Y, que cada quien lo haga, o no, poco importa. Lo que sí: en la pintura, el dibujo -o viceversa- puede verse más que el otro, en dependencia de cada individuo, pero ambos están, conviven y que son uno.

El dibujo y la pintura son, de un pájaro, las dos alas.

Intentare ir al grano, a la razón, al punto -nunca mejor dicho-, para lograr una mayor brevedad que me permita la escritura de mis ideas acerca del punto y de cómo este es –en mi opinión- eje fundamental, no solo del dibujo, sino del Arte en todas sus formas de manifestación en general. Aquí trataré al dibujo en específico, aunque, creo y confío que lo que aquí pueda decir, se entienda para todo lo que se separe de este.

Comienzo pues, y lo primero que hay que hacer es preguntar ya sobre el dibujo. Entonces: ¿Qué es el dibujo? A lo que respondo, muy sucintamente e invocando algunas de las definiciones sobre este que diera Da Vinci (2017), en su Tratado de la pintura, que dice así:

“... el principio de la ciencia de la pintura es el punto, el segundo la línea, el tercero la superficie (o plano para separar ambos términos, en tanto que superficie es el lugar donde se pintará llámese: tela, madera, papel, etc. Y plano a lo que se define como la segunda dimensión, es decir, cuando la línea pasa de tener solamente una dirección ya sea de izquierda a derecha (x) o de arriba hacia abajo (y) o viceversa, y adquiere ambas magnitudes creando así formas planas como el cuadrado) y cuarto el cuerpo (o forma) que se crea de tal superficie.” (p. 57).

A la que luego añadiré:

“Dos son las partes principales en las que se divide la pintura: las líneas que circundan las figuras de los cuerpos, figurados, a las que se denomina dibujo. La segunda se denomina sombra.”(p. 157)

Por ahora diría que: el dibujo se da en la conjunción de puntos, líneas y planos, los cuales se estructuran alrededor de una *imagen-deseo* emprendida sobre papel o cualquier otra superficie que lo permita. De acuerdo con lo anterior, el dibujo no es lo referido a las sombras, ya que ellas,

junto con la luz, conforman y dan origen a lo que será el color, eje fundamental de lo que será la pintura y la PINTURA (Deleuze, 2008, p. 187).

Descarto ya, entonces, que este no se rige bajo el reino de un material como el grafito, por mencionar el más común; pues este se puede emprender desde cualquier material como bien lo expresaba Kandinsky (1995), al hablar de cómo siempre estaba presente en toda manifestación artística (p. 40). Esto será importante en cuanto a lo que diré sobre la PINTURA.

Pero me estoy alejando, retomo. Reformulemos la pregunta inicial, y preguntemos ¿Qué hace a un dibujo, uno tal? ¿En qué momento aparece un dibujo? Para esto, es importante revisar las diferentes partes que lo constituyen como uno, y volver al principio primero de estas y de toda obra de arte, que es: el punto. Kandinsky (1995), nos lo enuncia al afirmar que: el punto es la forma más mínima de un dibujo (p. 24-5). Así las cosas, un simple punto sobre una superficie, es ya, un dibujo... ¿o una pintura?

Cito de nuevo a Da Vinci (2017), que empleó una idea sobre el punto, que dista un poco de la anterior, nos dice:

“...el punto es aquello que no puede ser menor. Por lo tanto el punto es el principio primero de la geometría y nada puede hallarse ni en la naturaleza ni en la mente humana que pueda comenzar antes que el punto. Porque si tú me dijeras que el punto se origina por el mínimo contacto de la pluma sobre una superficie, te diré que no es verdad, pues este contacto formará una superficie que circundará su centro y en ese centro se situará el punto. Y este punto no es de la materia de la superficie, ni este ni todos los puntos del universo lo son en potencia, pues incluso estando unidos compondrían parte alguna de una superficie.”(p. 55-6)

Estando aquí, es cuestión de preguntarse y diferenciar sobre lo que es entonces el punto y el dibujo de un punto ¿Si avanzamos hacia la idea del punto como generador de acción hacia un dibujo de el mismo, este se diferencia del segundo? Evidentemente, se diferencia desde dos factores importantes pienso yo: la condición de fenómeno del dibujo al aparecer y afectar al creador u observador de variables maneras (compositivamente, finalización, separación, indiferencia, etc.). Y la otra en su condición de forma, no solo atendiendo que en la aparición de puntos en una superficie todos son diferentes, en apariencia idénticos; sino que el punto-idea, es también línea, es plano, es forma, es figura, es cuerpo, es color, etc. El dibujo de un punto es eso, el dibujo de un punto.

Todas estas estructuras del dibujo desde lo noumenal de Kant entendido por Cézanne (como citó Deleuze, 2008, p. 28), son puntos de idéntico tamaño, la única forma de diferenciarlos es cuando se emprenden en el tiempo y el espacio: entendiendo esto como la cantidad de tiempo que se utiliza de principio a fin del fenómeno, y que tanto espacio pasará a ocupar en la superficie, (todos y cada uno perfectamente diferenciados, por lo que no hay un tiempo fijo en sí que defina la creación de cada fenómeno) estos puntos-ideas pasarán entonces a ser puntos, líneas, planos, figuras, etc. Qué es lo que habíamos ya denominado dibujo.

Para mí, el punto es el eje fundamental sobre el cual aparecen todos los fenómenos visuales que dan forma al dibujo: los puntos, las líneas, los planos, los cuerpos, etc. Y todos estos no son más que variables noumenales del punto-idea. ¿Y cómo aparecen estos fenómenos? ¿Qué significa esta acción fenoménica de aparición en la tela que parte de un antes noumenal? ¿Cómo se establece, aquí, el cuerpo? Para ello apelaré a la siguiente reflexión, que me parece nos ayudará a responder las preguntas como a comprender un poco lo que en verdad sucede en la pintura cuando en ella se habla de profundidad, un concepto bastante importante en cuanto a lo

que tiene que ver con la perspectiva y de cómo esta abstrae la tercera dimensión en cuanto finge la realidad volumétrica. La frase la encuentro en una cita del autor en sus *“Meditaciones sobre un caballo de Juguete”* (Gombrich, 1951). Cita tomada de *“Sobre las tazas de té”* de Oliver Wendell Holmes donde dice:

“...para enseñar dibujo... Un hombre a cierta distancia aparece como un punto oscuro, nada más, Bien. Cualquiera.. sabe hacer un punto... Lección 1. Haga un punto; esto es dibuje un hombre a una milla... Ahora, haga que se acerque un poco... el punto es ahora una figura alargada...”

Una línea: punto que avanzó y fue línea. Continuemos:

“...Así, poco a poco, se acerca el hombre que sirve de modelo.”

Esto en un primer momento se atenderá como una lección, y es evidente como ya dije, de perspectiva, en cuanto a la disminución de los tamaños de los objetos según el aumento de las distancias. Representación. Sin embargo esto no es lo que me tiene aquí, no me interesa. Lo que me interesa aquí es apreciar cómo aparecen los diferentes órganos o elementos en el dibujo... ¿o pintura?

Y es que se dice que un hombre a una máxima distancia de reconocimiento visual, es decir su límite, supondrá pictóricamente un punto oscuro, nada más. Oscuro, y hago cierta apología sobre la cita, ya que como el tamaño, el color también pierde luz y claridad según aumente la distancia entre el pintor y el objeto a pintar. Por lo que el color también, que es el mundo de la sombra y la luz, como la vimos en Da Vinci, también se ve afectado como el dibujo.

Vuelvo. Suponiendo lo dicho, este hombre ya es figura en tanto que es punto que lo representa en la lejanía. Pero no nos interesa que este punto represente o no un hombre lejos. Lo que sí es como el punto es ya principio del mismo: punto-idea; ya que se nos precepta que este punto desde un valor representativo es la forma mínima del hombre. Por lo que se establece ya una idea en lo representativo que se transforma en código, siendo esta una máxima para quienes lo quieran creer. Entonces diré que los puntos ideas aparecen en la tela desde el límite máximo sobre el cual no se puede ver nada más allá, es decir: el soporte, la tela, como el principio mínimo fenoménico de todo arte: el punto.

El soporte puede ser entonces dos cosas: superficie que será a su vez la máxima distancia sobre la cual empezaremos a ver nuestros puntos-ideas aparecer o, un punto-idea en sí, estando este a la mínima distancia funcionando como órgano pictórico y no como superficie contenedora de estos. Sea cual sea, vemos en ambos ejemplos la verdadera profundidad de la pintura; por lo que los puntos ideas o están aún detrás de ella, o ya están frente a nosotros.

Cuando aparecen como fenómenos, desde atrás, partirán desde aquella lejanía. E irán aproximándose como el hombre en la cita; que para nosotros es más bien el hombre como cuerpo, cuerpo de la pintura. Los puntos-ideas dejarán de serlo para ser un punto que puede alargarse en su forma, siendo línea siempre como punto-idea, pero que necesita hacer todo el recorrido de punto a línea para aparecer.

Este recorrido quiere decir, de manera poética, que el punto se ha acercado. Y así con todo lo que aparezca en cada trazo pictórico. Por lo que cuando el soporte actúa de la segunda forma, es decir, cuando se anula como soporte y funciona como punto -idea único, quiere decir

que este ya conforma el deseo pictórico por el cual se quiso pintar; y fue tan suficiente que abarcó toda su superficie, anulándose como tal, para ser visto ya como pintura.

Pintar es un devenir en tanto que la pintura nos sobreviene con su cuerpo. Y de eso se trata, cuando al final de la frase explica cómo se acerca el hombre que sirve como modelo. Y para diferenciarnos de la representación de un hombre como modelo del deseo pictórico y continuar con la idea del cuerpo que se nos abalanza, habría que establecer al hombre modelo más bien como el hombre PINTURA. Cuerpo de la PINTURA.

Cuerpo que es a partir de esos puntos ideas trazados como sus órganos pictóricos, que se acercan, apareciendo poco a poco o inmediatamente ante el pintor; quien así estaría en su presencia. El hombre representado en la cita pasa a ser pues entonces un órgano más dentro de la totalidad del hombre PINTURA o cuerpo de la PINTURA, o de eso que llaman cuadro, pintura en minúsculas.

Habría pues que evidenciar que no pase de hablar del dibujo a la pintura tan abruptamente porque si, es solo que el primero está inmanentemente en la segunda, desde el mismo concepto del punto como idea que da paso a la aparición de los diferentes órganos pictóricos que conformarán la imagen deseo que es razón por la cual se pinta. Podríamos esforzarnos en diferenciarlos, en separarlos, o no y verlos de alguna manera como una causa y efecto.

Es decir, el color aparece mediante estos elementos del dibujo, si o si, sea cual sea su trazo, y su forma final, aparecen bajo un recorrido que llamo dibujo. Se puede dibujar con color y será todavía dibujo. Dibujo en cuanto aparece como fenómeno. El color no actúa en base a su fenómeno, o no del todo. Sino en su interacción con lo que le rodea, es decir los otros colores.

Sea cercano o lejano, cada color interactúa con todo lo demás, por eso le llamo cuerpo a la pintura, es un todo que interactúa directa o indirectamente. De allí que la pintura no se establezca estructuralmente como el dibujo a partir de fenómenos. Y si el color que aparece es un fenómeno, y como fenómeno aparece es a partir del dibujo y sus elementos estructurales, sus órganos, que pueden ser trazados de mil maneras, pero que no dejan de estructurar. El dibujo es todo en cuanto a cómo aparece, es decir, cómo se estructura.

La PINTURA es todo en cuanto a las fuerzas y relaciones que allí comienzan a existir. Por lo que el color funciona como desestabilizador a nivel compositivo, en tanto las fuerzas que genera, no solo en la estructura misma del dibujo, sino en las relaciones de color que allí existan. Por lo que el color se vale del dibujo que estructura, para combatirlo a nivel sensible, y generar así un campo de inmanencia de la imagen deseada, de ese hombre pintura que quiere hacer presencia, y el pintor.

Por lo que me atrevería a decir lo siguiente: un dibujo será más dibujo, en tanto atienda más a los fenómenos y desatienda lo sensible del color; y una pintura será más pintura en cuanto atienda más a las relaciones sensibles del color y desatienda a lo estructurante del dibujo. Sin embargo y aun así, jamás podrán separarse; porque un dibujo siempre tendrá algo de pintura y una pintura siempre tendrá algo de dibujo.

Aquí está el valor de la PINTURA, en lo que en verdad es su profundidad. Y es que esta no es en cuanto a la ficción, lo que se finge. Sino en la aparición, en el acontecimiento de su presencia como fenómeno activo-sensible.

EL GATO

El movimiento en la PINTURA: La paradoja del gato de Schrödinger, el movimiento aparente del cine y la vida y muerte del Cristo de Velázquez

“... a diferencia de cuanto se dice, no son los seres humanos los que saben morir o que mueren, sino que son los animales, mientras que los seres humanos, cuando mueren, mueren como animales - y con esto volvemos al gato y, con mucho respeto, tuve, de los muchos gatos que se han sucedido aquí, hubo un pequeño gato que murió muy pronto, es decir, he visto lo que muchas personas también han visto: como un animal busca un rincón para morir. Hay también un territorio para la muerte, hay una búsqueda de territorio de la muerte, del territorio en el que uno puede morir. Y ese gatito que trataba de hundirse en un rincón, en una esquina, como si para él fuera el lugar bueno para morir... si, en ese sentido el escritor es ciertamente aquel que empuja el lenguaje hasta un límite que separa el lenguaje de la animalidad, del grito, del canto. En ese momento hay que decir: si, el escritor es responsable ante los animales que mueren, es decir, responder de los animales que mueren -escribir, literalmente, no “para ellos” (una vez más no voy a escribir para mi gato, mi perro), sino escribir “en lugar de” los animales que mueren...”

Detenerse en el movimiento en la PINTURA, no sólo significa preguntarse ¿Cómo este puede ser representado o presentado, a partir de fuerzas y sensaciones abstractas -como aparentes- en una posibilidad visual?, pues existe un movimiento previo a toda pintura: el movimiento de la PINTURA. Aunque, bueno, no es que sea previo, va con ella; sin ella, jamás podría hacerse. Toda pintura depende de él, como él de ella. No es solo pensar en el movimiento que aparece en la pintura, sino en el movimiento productor, de ese otro movimiento *aparentemente* presentado, visibilizado.

Capítulo movido por algo anterior al movimiento físico, incluido el de esta escritura. Es anterior a todo, hasta a él mismo. Sentimiento de ausencia, en potencial presencialidad. De búsqueda impasible. De culpa anónima. Inefable. Eterna en mi finitud y con ansias de resurrección e inmortalidad. Con temor a la muerte; pero ¡La verdadera muerte! El olvido. *Homenaje* a su amor desde y dentro de la PINTURA y su propio movimiento. Ganas de verlo, y hacerlo partícipe directo. Ser felino, incomprensible animal. De color gris, como la muerte de la pintura, Delacroix. Gris noche. La última. Mi pecho, y sus ojos concedo. Aparecen con precisión, y mi primera comprensión: una sonrisa. Comprendo, luego, la fatalidad en gesto de descanso: Feliz... Feliz de que yo, por fin, ya lo sabía.

Una postura frente al movimiento aparente, en la pintura y la extensión de este, alrededor de toda la experiencia pictórica. De cómo está, tanto de manera formal como experiencial y sensiblemente, allí. Y es que, si de algún lugar procedieron las ideas de todo esto, de que son la PINTURA o su proyecto, este texto -y momento- es un buen ejemplo de cómo actúa el movimiento, en cada una de las fases que tiene el Cuerpo de la PINTURA.

Volver a este texto luego de haberlo descartado, radica en una concepción del movimiento un poco diferente al momento en que este fue escrito originalmente. Y es que al hablar del movimiento en la pintura, se despliega fuera de sus propios límites, para advertirnos de su evidente necesidad. Que no puedo solo considerarlo desde las apariencias visuales. *Apariencia na`ma`*. Que su misma construcción implica un movimiento que produce nuevos movimientos más sutiles. Generando toda una circularidad contemplativa del objeto, que no solo llega a narrar un movimiento, pues además establece una relación móvil en todos y cada uno de los estados de la PINTURA. En todos sus tiempos.

Sin embargo no vengo a hablar aquí de esto, que a mi parecer ya he explicado suficientemente en otros lugares de esta amalgama de páginas. De lo que aquí me ocuparé, es del movimiento que me mueve a hacerlo, pues está en mí y en este capítulo la necesidad de escribirlo. Y el movimiento es ese. Ya la escritura y mis ideas pictóricas, según avance, serán evidencia activa de él. Por lo que me permitiré, no reescribir lo que aquí ya existía hace algún tiempo. Más bien a partir de él empezaré a establecer una idea progresiva en torno a la variabilidad en la comprensión y utilización compositiva del movimiento dentro todo lo que comprende la PINTURA. Y quizás conformar una *imagen-deseo* en torno a esta idea primigenia de movimiento. No lo sé.

Para esto empezaré hablando de un experimento mental realizado por el físico Erwin Schrödinger mientras compartía correspondencia con Albert Einstein, en búsqueda de demostrar, lo que para ese entonces, les parecía un absurdo dentro de la interpretación de Copenhague de 1927: la función de onda-partícula en la mecánica-cuántica. Interpretación que establece una ruptura en el tiempo y el espacio, dado el comportamiento de una partícula en su movimiento a nivel cuántico. Ruptura en analogía a la física tradicional (Date un Vlog, 2020).

Schrödinger da vida entre esas correspondencias a su famosa paradoja del gato en la caja. En la que nos propone, imaginemos un dispositivo en una caja, que contiene un frasco de veneno, y en él una partícula que según su posición, lo activará o no, liberando el veneno en la caja. La partícula sólo tiene dos posibilidades de movimiento: lado A y lado B, prendido y apagado. Entendidas las reglas antes de cerrar la caja mete en la caja también un gato. Y entonces tenemos un gato encerrado con un dispositivo que activará, o no un veneno dependiendo de la posición que tome la partícula al cerrar la caja dentro de esta. Ante tal situación, es muy conocido el desenlace de aquel gato dentro de esta paradoja, pues no es la de que el gato tiene un 50% de posibilidades tanto de estar muerto, como vivo.

El gato, según las proposiciones de la función de onda-partícula, estaría vivo y muerto al mismo tiempo dentro de la caja; ya que el veneno que era activado por la partícula según su posición, al estar en ambos lugares al mismo tiempo, el dispositivo se habría activado, como no. Todo esto dentro de la caja, por lo que mientras está en el misterio absoluto, en la ausencia de un testigo determinante -ya que la caja está cerrada- la partícula ocuparía ambos espacios, A y B, a la vez. Hasta que abramos la caja y viéramos que sucedió. Ya que según esta proposición la partícula adquiere una posición fija al ser observada, por lo que denominaron como colapso de la función onda-partícula. Muy similar al germen- catástrofe de Deleuze en la PINTURA. Pero no nos desviemos, aunque voy saliendo de la física. ¡Yo soy pintor no físico!

Vigilada reposaría en una sola posición. Siendo nosotros, quienes afectamos con nuestra realidad las realidades cuánticas que allí dentro existían. La observación, es en cierto grado, la confirmación sobre cualquier cosa, en relación a una obligatoriedad fundada en la vigilancia del ojo, de ser una sola cosa en esa relación visual. Lo que no implica que tal cosa al dejar de ser vista desaparezca como expresaba Einstein acerca de la luna.

Más bien consideremos que, e invocando a Heráclito: “Todo está en movimiento”. Así pues la visión determina estados a las cosas cada vez que se observa, se deja de observar y se regresa a observar. Inclusive en un estado de contemplación, de pura observación; la cosa, en la comprensión del hombre, se mueve, cambia muy sutilmente. Y eso que aún no tenemos en cuenta, la variabilidad de posiciones en el espacio del sujeto que ve el objeto, y de cómo esto también determina ciertos estados de las cosas, o al menos su comprensión objetiva.

Ahora, lo que me interesa es lo que sucede, y la premisa que establece la misma paradoja en relación a lo que la cuántica establece como esa imposibilidad de determinar la posición de una partícula, dado que su comportamiento en comparación a lo que en la “realidad” física comprendemos es muy diferente en cuanto al movimiento, que es mi interés.

En cuántica esa partícula puede estar quieta, como en movimiento hacia adelante, atrás, todas las direcciones, subiendo como bajando, y todo en simultáneo. Esta paradoja, tengo entendido, ya ha sido cuestionada quedando obsoleta dentro de los estudiosos de la física actualmente. Pero esto no es un escrito de física, ni mucho menos una apología a la paradoja. Más bien es un incentivo imaginario, un lugar sobre el cual reposo mis ideas, mis imágenes; hacia una comprensión del movimiento en la PINTURA y el problema de su representación.

Por ahora con todo esto, y recogiendo un poco lo que ya hemos hablado acerca del Cuerpo de la PINTURA: el movimiento en esta se separa del mero hecho-pictórico. Puedo decir que la obra de arte visual, la pintura en este caso, necesita ser vista para conformarse, para afirmarse en la conciencia de los otros, incluido el pintor. Pero que no deja de moverse, de conformarse, aun cuando no la vemos.

Pensemos en la caja. Esta es un límite. Límite para el gato, que pudo actuar de muchas maneras, no solo morir o vivir. Más bien dichos resultados son los dos extremos lógicos sobre los que se argumenta Schrödinger, y que desde fuera se pueden establecer como válidos en general. Límite sobre el cual la vida y la muerte de él, se disputan. Sin embargo, no se nos enuncia, dado el misterio, ¿Cómo pudo moverse? ¿Si intento salir producto del veneno? ¿Qué hizo mientras moría? ¿O si solo estuvo durmiendo todo este tiempo antes de abrir la caja y definir su futuro?

No vemos tal movimiento de vida o de muerte, y es allí donde está la PINTURA: En la imaginación. En la multiplicidad del movimiento, de las posibilidades. La PINTURA está entre ambas tierras. El miau del gato está en medio de la vida y la muerte. El gato llama miau también a la PINTURA, si no me creen pueden preguntarle. Yo continúo. La PINTURA se germina, se transforma, y se conforma antes de abrir la caja. Bueno, más o menos. Lo que sí, es que allí dentro todo se sacudió. Existió todo un movimiento ese que los futuristas buscaban en sus pinturas, y no hablo solo de la sensación aparente, sino lo que en principio los motivo, los movió. En pintura la caja son nuestros formatos. Toda pintura tiene un límite y desde allí se trabaja el deseo, entre la vida y la muerte, entre el estrato y la locura, entre miau y miau. Deseo, que en potencia, es movimiento. Movimiento que hace posible la escritura de este texto.

Entonces ¿Qué sucede con el movimiento “en” en la imagen, en el hecho-pictórico? Vuelvo al gato en la caja. Esa imagen es, para mí, una caja de Schrödinger. Por un momento no hablaremos de la actividad, del verbo. Más bien de lo que allí empieza a existir cuando ésta es contemplada, observada, o vista. Y es que en esta coexisten una cantidad de movimientos que se relacionan en un mismo tiempo. Un mismo tiempo individual, ya que depende de cómo cada espectador recorra la imagen.

Pero no nos desviemos de la imagen. Esta también posee un tiempo. Pues parte del deseo con la que fue concebida, es decir, parte de la voluntad del pintor que reside en ella, conformándose de alguna forma; significándose de alguna manera muy superficial. Ya que se necesita, para establecer un CsO-PINTURA en cada uno de los espectadores, que esta tenga un punto sobre el cual partir. Algo en ella ha de estar estratificado y que mejor, si no, el movimiento.

Volvamos a la caja: es el límite de las cosas que suceden. Y sobre esta aparecen los órganos pictóricos. Fuera de ella todo puede ser. Son todas las *ideas-deseo* de la *imagen-deseo*, es decir, pintar es ir a mirar la caja; el trayecto, el abrirla. Lo que vemos es lo que hicimos. La idea sobre el deseo que se sobrepuso a las demás en beneficio, o no, de este último. Por lo que tal movimiento, el movimiento de la PINTURA, de su cuerpo; se va conformando en esa determinación, en ese ir y venir a abrir la caja y ver el estado de aquel gato. Ya sabemos que un hecho-pictórico está precedido por muchos otros hechos-pictóricos, desplazados en cada vuelta del movimiento de la PINTURA. Cada hecho-pictórico es un estado del gato; de un movimiento infinito de estados que pensamos, ideamos, fuera de la caja. El miau miau es la confirmación de tal movimiento hecho en la pintura que vemos.

Por lo que, la pintura guarda siempre atisbos del movimiento de tal idea en la *imagen-deseo* que lleva a pintar. Y al ver el hecho-pictórico, en menor o mayor medida, establece en sí cierta memoria de todos esos movimientos, que agrupa ya sea por voluntad de él como pintor, o ella misma separándose de la mirada unívoca del autor.

Y es que si hay algo de representativo en la PINTURA no es más que el mismo movimiento; que no solo es evidencia de un movimiento creador, sino que además este es

emprendido por la *imagen-deseo*, la cual dirige, en cierta forma, el “ataque” del pintor. Pero es representativo, en tanto que intenta reflejar la *imagen-deseo*. Ya después es presencia, que aparece gracias a tal deseo de representación. Así que en tal o tal grado la PINTURA no abandona toda representación, ya que de ella depende hacer presencia después.

La caja y el gato funcionan como las fotografías de Muybridge, pero en un solo fotograma que es la caja; porque si vemos las imágenes en “movimiento” de Muybridge (Figura 89), son fotografías de un solo momento del total del movimiento; es decir, que para poder ver todo el movimiento, tenemos que observar todas las fotografías juntas y hacernos la idea.

Pero la analogía que planteo no tiene que ver con tecnicismos cinematográficos; más bien como se relaciona el gato y la pintura en cuanto este nos y sus estados al abrir la caja y cerrarla, nos ofrece una idea de movimiento que establecen, que son, y que funcionan como continuidad del movimiento que sí importa y es el de la PINTURA. El gato es pintura cuando lo vemos y PINTURA cuando no, pero lo oímos decir miau-pintura y miau-PINTURA.

Casi a la manera de Muybridge, solo que los vamos viendo uno sobre otro, poco a poco, en cada vuelta. Algo más cercano al límite de la caja a través de Jules Marey (Figura 90), quien reúne, desde la fotografía aún, esos momentos del movimiento en una sola imagen, en un solo fotograma. Generando allí otra lectura de una “misma” *imagen-deseo*, ya que aquí los estados de movimiento no son independientes, sino que construyen, conforman un cuerpo, un estado mayor de movimiento propio en la imagen. Es decir, ya hace presencia algo producto de la *imagen-deseo*, que da continuidad a este.

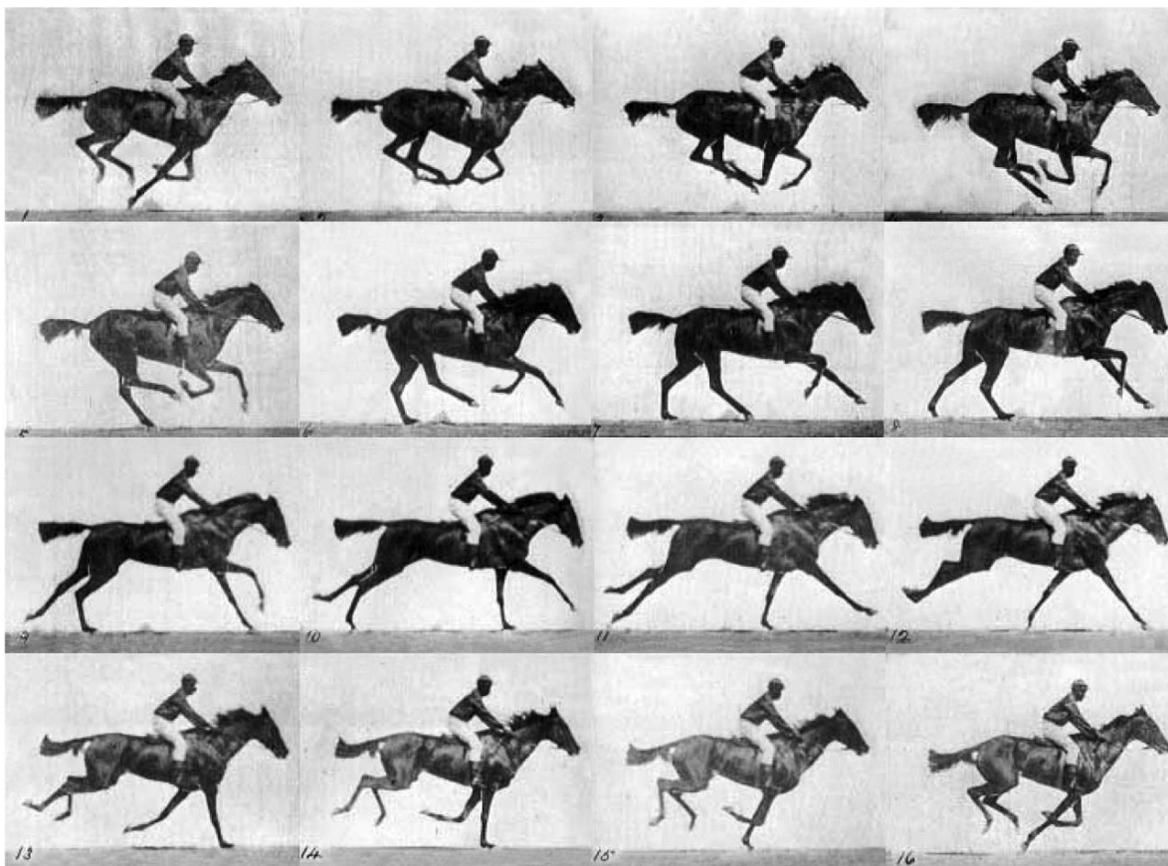


Figura 89. Caballo en movimiento, Muybridge, 1878.



Figura 90. Vuelo de un pelicano, Jules Marey, 1882.

El cine es el ejemplo más claro dentro de esta idea de representación del movimiento, funcionando a la manera de Muybridge: una serie de fotogramas, donde cada uno presenta un estado o momento preciso de todo un movimiento concreto. Fotogramas, que ayudados por diversos dispositivos, -o bueno en su época temprana- unas velocidades que permiten el paso de fotograma a fotograma, y una correcta separación entre fotogramas por espacios (fotogramas negros), colaborando en la continuación del aparente movimiento, controlando la persistencia retiniana, dadas las cualidades lumínicas de exposición al ojo, que tienen este tipo de lenguajes en su observación (Aumont, 1992, pp. 53-4). Pero esto es cine. Habría entonces que pensar ¿Cómo se podría trabajar la imagen en movimiento aparente del cine, dada la cualidad de “fotograma único” que es la pintura, y la cualidad de cinematógrafo que es la PINTURA?

Regresemos al gato en la caja para relacionarlo con el cine y su funcionalidad anteriormente expresada. Cada fotograma es análogo a cada vez que se abre la caja. Y entre fotograma y fotograma existe todo un misterio; multiplicidad en los posibles estados del próximo gato, en la próxima caja, la próxima pintura: PINTURA.

Aquí, en este único pictograma, la persistencia retiniana no es un problema a controlar; más bien es, en su bondad, razón por la cual apreciamos el movimiento en la pintura. Y no precisamente en lo que está representado, en la *apariencia na`ma`*. No, la cosa está en las relaciones de fuerzas entre los órganos pictóricos que conforman la imagen-pintura, y los movimientos sacádicos del ojo y los caminos que toma, en personal recorrido, por el plano pictórico (Aumont, 1992, pp. 62-3). Por lo que los estados pictóricos, al compartir un mismo límite, un mismo espacio, desde su individualidad sustancial representativa del deseo continuado, al reunirlos todos allí establecen un sentido del movimiento que difiere de la continuidad real del

movimiento, hacia un movimiento propio de la imagen-pictórica. Veamos nuevamente a Jules Marey.

De modo que en la pintura, al igual que ocurre con el gato en la caja, todos los estados del movimiento posibles, coexisten y suceden al mismo tiempo. Tal comprensión del movimiento que surge y se mantiene producto de otro mayor. Un pintor como Francis Bacon, a mi consideración, logra comprimir, no unos estados de dolor y sufrimiento que solo hacen parte de un interés exento por asignarle un tema a un pintor. CsO cancerosos. Más bien comprime, despliega, deshuesa, deshoya una temporalidad, un acontecimiento real, en su principio exterior, en todo un caos de movimientos; caos como diagrama, es decir, posibilidad de hecho. (Figuras 91-3).

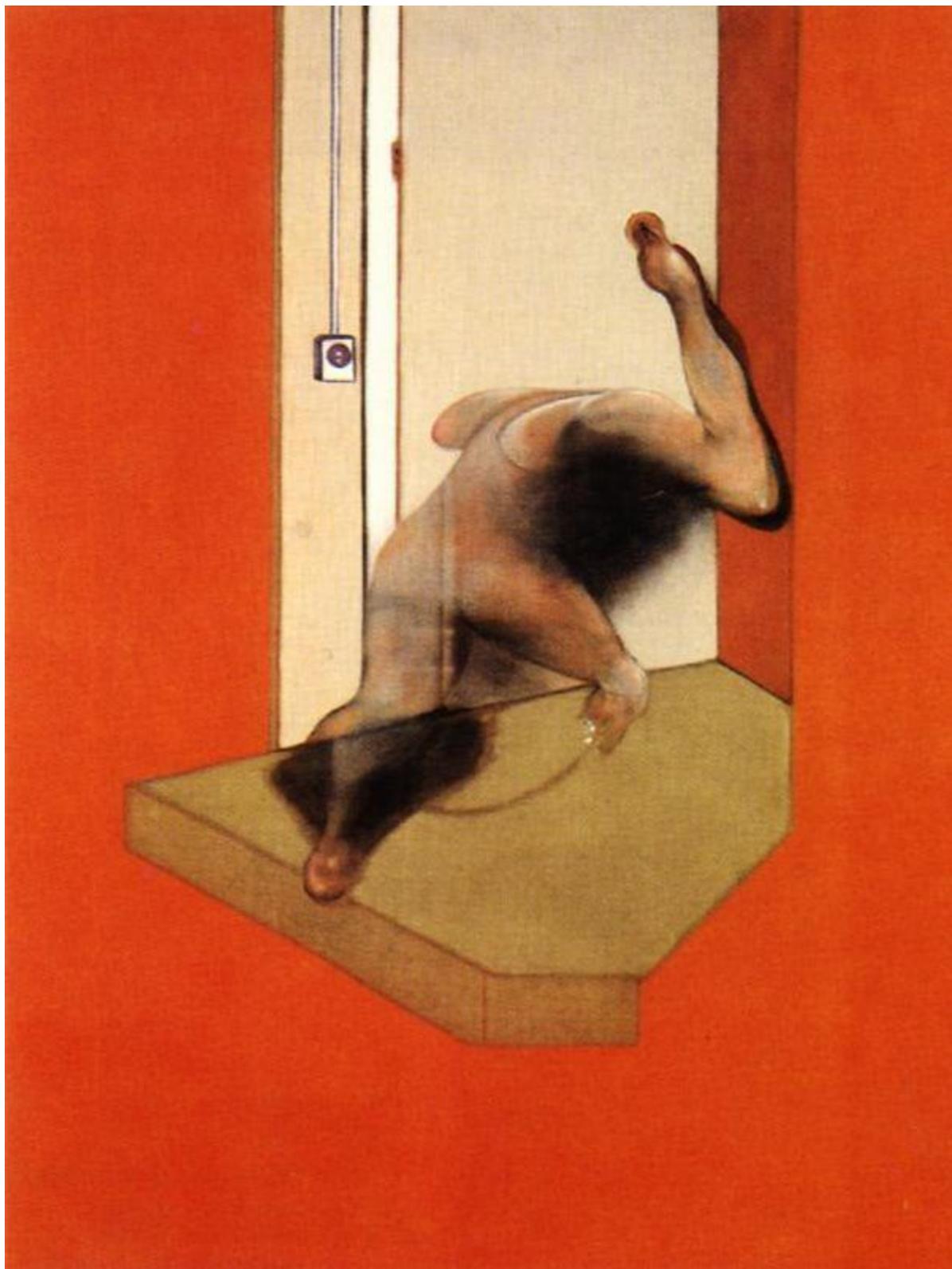


Figura 91. Figura en movimiento, Francis Bacon, 1983.

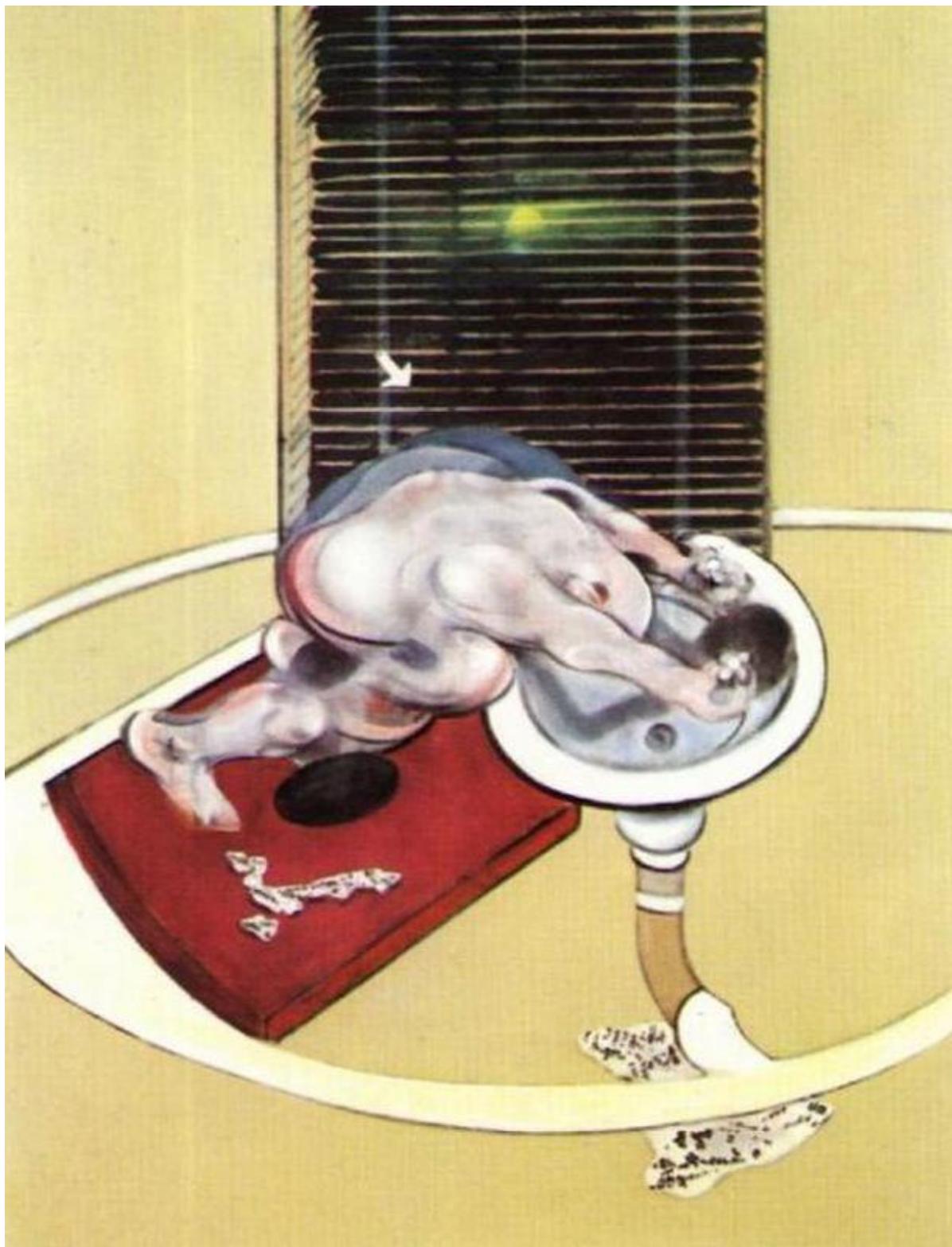


Figura 92. Figura en un lavabo, Francis Bacon, 1976.



Figura 93. Figuras en movimiento, Francis Bacon, 1973.

Allí están todos estos estados, sobreponiéndose, mutilándose, empujándose unos con otros por persistir en la imagen producto del deseo. Bacon a veces buscaba en fotografías motivos para sus pinturas, le gustaba ver fotografías de animales, de personas moviéndose, para emprender, o darle continuidad al movimiento de su PINTURA, como para el de la pintura (Mega Arte, 2018, m24s02). Bacon no deforma nada. Es el movimiento, tanto de la propia imagen (pintura=objeto) y su cualidad de fotograma único; límite de todos los estados que allí llegan a coexistir, y que devienen de una circularidad mayor de movimiento completo: La PINTURA. Que es su responsable, ya que posee un movimiento anterior siempre a está, mucho más grande: La *imagen-deseo*. Y así volvemos de nuevo al CsO.

Y es que siempre hay algo que nos mueve; de hecho ya se está moviendo en nosotros antes de siquiera mover un dedo y empezar a pintar. A veces ni siquiera la primera acción que se nos ocurre realizar, es esa. Son infinitas las posibilidades, tantas que una de ellas es no darnos cuenta de las mismas. Sin embargo, no hay ideas en general como explica Deleuze. Esta infinidad de ideas están bajo el manto del color y la luz para nosotros los pintores. Lo aquí escrito no es una idea literaria, ni filosófica. Es de manera muy extraña quizás, para usted lector, toda una idea pictórica, o muchas ideas pictóricas, es la PINTURA.

Estoy pintando porque estas eran mis preguntas cuando comencé a pintar. Y mis experiencias académicas me movieron a tomar esta posibilidad, que ya es un hecho, y que es PINTURA. Decía Cioran (1998):

“No reducirse a una obra; sólo hay que decir algo que pueda susurrarse al oído de un borracho o de un moribundo.”(p. 11)

Cada uno de los capítulos son órganos sustanciales, independientes, estados pictóricos. Cada uno con su génesis de movimiento. Por lo que este mismo texto contiene como ya exprese, en un solo lugar, en un espacio limitado, una variedad de textos-estados de movimiento, que convergen y coexisten bajo el deseo de la PINTURA. Este en particular, como dije al principio, no iba a ser incluido, anexado; y es que no solo quise reemprender este capítulo sin abandonar incluso las viejas ideas que había desarrollado sobre la representación del movimiento en la imagen pictórica que traté atrás. Sino que además de eso involucrar las nuevas ideas desarrolladas acerca del movimiento, y plantear, a pesar de todo, una forma de representación.

La razón primaria la encontramos en el Gato. En la vida y muerte de ese Gato, encerrado en aquella caja, aquella jaula. Condenado a la ambivalencia. Así que quise escribir sobre ese gato; que no es más que el mío. De su inmortalidad. De su vida. De su muerte. Divinidad eterna ¿En relación a qué? A su crucifixión. Esa caja es una abstracción volumétrica, desde la percepción de una cruz, en la que el gato es crucificado una y otra vez. Lo suben y lo bajan. Vive en PINTURA y muere en pintura. Bastaría pues con ver cualquier imagen de la crucifixión, o solo pensar en su forma y develar así que esta no es más que una caja desplegada sobre un muro, sobre una la tela ¿O una caja es una cruz plegada por todos sus lados?

Múltiples son las imágenes que encontramos alrededor de tal hecho histórico religioso. Sin embargo, traen consigo el valor único de la muerte, del sacrificio. ¿Y la vida? ¿Puede la crucifixión dejar a un lado su motivo religioso de representación de la muerte de un hombre, para abrirse a una comprensión similar a la que padece el gato en la caja, contemplando la vida y la muerte como valor compartido en la imagen; permeando hasta su motivo? Si es así habría que preguntar ¿Jesús está vivo y muerto en la caja, desplegada abstractamente, que comprendemos como cruz?

Frente a este cuestionamiento Miguel de Unamuno (1920) en uno de sus poemas referido al “Cristo en la cruz” de Velázquez, dice:

“¿En qué piensas Tú, muerto, Cristo mío?

...

*Que eres, Cristo, el único
hombre que sucumbió de pleno grado,
triunfador de la muerte, que a la vida
por Ti quedó encumbrada. Desde entonces
por Ti nos vivifica esa tu muerte,
por Ti la muerte se ha hecho nuestra madre,
por Ti la muerte es el amparo dulce
que azucara amargores de la vida;
por Ti, el Hombre muerto que no muere
blanco cual luna de la noche. Es sueño,
Cristo, la vida y es la muerte vela.”*

En efecto rinde cuenta a su muerte como objeto de devoción. Y aun así no lo siento tal cual. Las palabras de Unamuno sobre el Cristo de Velázquez van más allá, donde hay una muerte que alivia por su peso esperanzador; pero dicha muerte está compartida con la vida que se deja y a la que llega: Resurrección. Cioran (1991) sobre la muerte:

“Sólo se comprende la muerte si se siente la vida como una agonía prolongada, en la cual la vida y la muerte se hallan mezcladas.”(p. 18)

Pero para ver esto, Unamuno tuvo que ver la pintura de Velázquez (Véase, Figura 12). Y es que es ella, quien en su presencia, nos deja ver, no una representación del motivo al cual adorar en su sacrificio o un objeto de control a partir de un dolor ilusorio. No. Velázquez nos presenta desde su pintura: al mortal y al inmortal. Quien ilumina la pintura es Cristo, la luz proviene de su cuerpo, que a pesar de estar allí clavado en esa cruz, muerto; también vive para iluminar dicha imagen. Así la PINTURA es en sí misma razón del motivo. Es la PINTURA mi *adoración*. Insisto en Cioran (1991):

“...entonces las ilusiones de la vida y de la muerte se desenmascararán. Una agonía exaltada amalgamará, en un terrible vértigo, la vida con la muerte, mientras que un satanismo bestial adoptará las lágrimas de la voluptuosidad.”(p. 19)

Eso desde el motivo nuevo que surge de la caja. Hablemos de la pintura, del movimiento en la caja de ese gato bautizado como Jesús. Está ahí, encerrado, como toda pintura. Verlo es la conformación de su estado: la muerte de un movimiento, la luz al final del túnel que ilumina la llegada al otro mundo. Pero, *no te alegres muerte, hoy con tu victoria*. No hay que despreciar el motivo, la historia. Pero tal motivo es comprendido sólo por la luz, el manejo de la luz.

Un claroscuro muy particular, pues la luz proviene del propio cuerpo de Jesús. Es este Cristo el creador de su propia pintura. Es el Cristo pintor. O es Cristo la luz en toda pintura: Cristo=Luz. Y no, no es una apología del cristianismo ¡Dios me libre de todo mal! Es solo una forma de confirmar lo que decía Da Vinci sobre el blanco (2017), que a pesar de no considerarlo color, era razón de todos los colores (p. 195). Pues el blanco es la Luz que encandila, que ciega. Entonces el blanco es el mártir de la pintura, pues es en su sacrificio que podemos ver los

colores. Cristo blanco=Luz. De allí que la verdadera razón de aquella pintura es ver esa Luz y su sacrificio eterno en la pintura. Cioran (1991):

“Profundamente, cada paso en la vida es un paso en la muerte, y el recuerdo una evocación de la nada.”(p. 19)

A partir de ella todo aparece. El cuerpo del sacrificado, blanco como su madre, iluminando esa caja desplegada abstractamente en él. Porque ¿Dónde está Jesús, si no encerrado en esa caja? Caja abstracta, que se abre ante nosotros. Y cuando no, se cierra, siendo nosotros esa última cara. Es sencillo, se trata de abrir y cerrar los ojos. Ver una pintura es entonces, crucificar. Ver pintura es presenciar siempre una nueva crucifixión. Ser espectador de una pintura, es ser testigo de todo un dolor y sufrimiento. Y para ello no hace falta más que ver otras crucifixiones, de hecho no hace falta que su motivo sea la crucifixión. Cualquier otra pintura, la que sea, lleva implícita la crucifixión, y verla significa crucificarla allí donde está. Bacon conocía esta verdad, esta relación cruz-caja (Figuras 94-5).

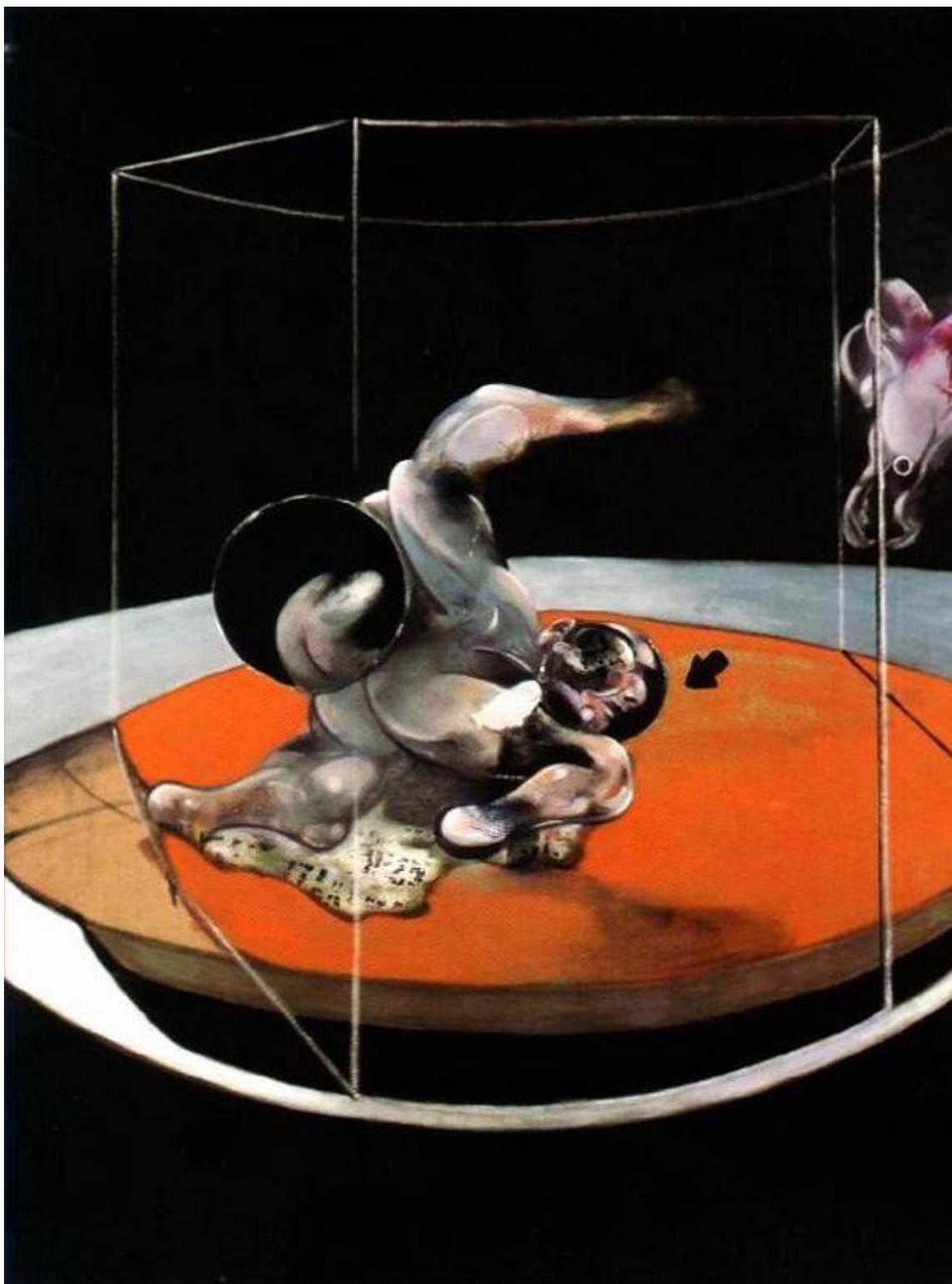


Figura 94. Figuras en movimiento, Francis Bacon, 1976.



Figura 95. Crucifixión, Francis Bacon, 1933.

Y es que ver pintura implica observar la muerte de la luz, al tiempo que su vitalidad, en cada uno de los colores que allí podamos encontrar. La luz, es el gato rasguñando, arañando esa maldita caja para salir al menos un ratico. Y el gato bautizado como Jesús, vive y muere para que el color haga presencia, para que la mortalidad del objeto sea. De allí su movimiento. Pero esto sucede en todos los momentos que conforman la PINTURA, no solo aquí en la pintura. Cioran (1991) me habla:

“La multiplicidad de las formas vitales engendra una dinámica demente en la que únicamente se reconoce el diabolismo del devenir y de la destrucción. La irracionalidad de la vida se manifiesta en ese desbordamiento de formas y de contenidos, en esa frenética tentación de renovar los aspectos desgastados. Una especie de felicidad podría obtener quien se entregara a ese devenir, dedicándose, más allá de toda problemática torturadora, a saborear todas las potencialidades del instante, sin la perpetua confrontación reveladora de una relatividad insuperable.”(p. 19)

¿Cómo es que sucede este movimiento de vida y muerte en un estado metafísico como lo es lo pre-pictórico o efímero como el acto-pictórico? Y ante esto Deleuze dirá que es el arte un acto de resistencia ¿resistencia de qué? de la muerte. Da Vinci (2017) añadirá sobre la belleza de tal movimiento:

“... la pintura convierte a la belleza en permanente por muchos años, y es de tanta excelencia que conserva en vida esa armonía de las proporciones de sus miembros, lo que no podría hacer ni siquiera la naturaleza con todo su poder.”(p. 87-8)

Y no solamente desde una arista de conservación que es, pues la obra de arte puede durar, según los cuidados y sus propias intenciones técnicas, mucho tiempo. Pero no es solo eso. Es un tema de memoria. Pero no de archivo. Es más bien sensible.

“Pero yo no quiero acostumbrarme a pensar en eso: la memoria es una cosa, otra es querer recordar con ganas semejante filo, semejante fidelidad.”

Caicedo, 1979.

Potencia de *imágenes-deseo*: *Las 7 Potencias*. Como esta que me empujó a escribir sobre la crucifixión de Velázquez y mi Gato. Imagen que ya había trabajado para quienes vienen leyendo este texto desde el principio y en orden. Orden que en verdad no tiene. Y con esta experiencia decir que ver dos veces una misma cosa, implica una multiplicidad en la cosa. Ya que en los dos momentos en que se contempló la cosa, estos no solo se diferencian por el tiempo, sino en su lectura. Desde el recorrido del ojo, hasta la producción de ideas en la *imagen-deseo*. Ver una pintura varias veces, implica crucificarla varias veces también. Para ver de nuevo esa dualidad muerte-vida que mueve toda pintura. Eso sí, hay unos donde se crucifica, se baja de la cruz y se entierra para siempre a ese muerto en esa misma caja.

“Que la agonía se desarrolle en el tiempo prueba que la temporalidad no es sólo la condición de la creación, sino también la de la muerte, la de ese fenómeno dramático que es el morir. Volvemos a encontrar aquí el carácter demoníaco del tiempo, que atañe tanto al nacimiento como a la muerte, a la creación y a la destrucción, sin que pueda percibirse sin embargo en el seno de ese engranaje ninguna convergencia hacia una trascendencia.”

Cioran, 1991, p. 22.

¿Y cómo evitar esa muerte? “*un heroísmo de la resistencia*” (Cioran, 1991, p. 20). No olvido. “*Una de las mayores ilusiones que existen consiste en olvidar que la vida se halla cautiva de la muerte.*” (p. 18). De ahí la necesidad de volver siempre a esas *imágenes-deseo*: nuestros recuerdos, lo que creemos saber. La PINTURA es cargar esa cruz en la cual se va a crucificar al Gato. Y se le crucifica no sólo para matarlo únicamente, sino también para mantenerlo vivo en los recuerdos. Las memorias del deseo nos mueven a hacerlo. Pero hay que arrastrarlas hacia la eternidad de mi propia finitud y la de todos los demás. Sin ellas esa cruz no se movería ni un poco. Canta “Tiburón” en la canción de Adalberto Álvarez son de la madrugada:

“Ausencia quiere decir, y el olvido es desamor...”

Pienso pues que esto resume mi idea de movimiento en la pintura, y en la PINTURA. Por ahora, tengo una caja que abrir y un Gato por inmortalizar. Esta es mi cruz.



“Y puesto que no hay salvación ni en la existencia ni en la nada, ¡que revienten este mundo y sus leyes eternas!”

Cioran, 1991, p. 22.

DOS SONEROS

Velázquez y Matisse: *Las Hilanderas* y una relación pictórica con *La Danza* y *La Música*

Miiraaaloooo

Dos soneros he juntado,
Para pintar esta parte;
Henri Matisse y Velázquez,
Vamos a disfrutar.

Henri Matisse, es su nombre,
Ven mira tú como y porque,
Es el color, su habitar.

Diego Velázquez, se llama,
Y es que es pintor de pintores,
Pues es su luz, un fascinar.

Dos maestros se han juntado,
En atemporal lenguaje;
Henri Matisse y Velázquez,
Color y luz van a bailar.

¡Ven, para que oigas pintar!

Lo que a continuación me propongo a escribir no es en modo alguno un estudio histórico lleno de datos que me ligen a estos dos maestros de la PINTURA. Más bien es un estudio subjetivo alrededor de dos obras que encuentro además de cautivadoras, en extremo semejantes, tanto en sus relaciones externas como internas. Es todo muy azaroso, en un sentido de que quizás no se llegue a nada.

¿Qué cómo sucede esto? Desde mi experiencia pictórica. Y cuando digo experiencia no hablo de ningún bagaje sobre la PINTURA, sino en lo particular, es decir, al estar pintando, animado por la experiencia misma de hacerlo. Y es que justamente observando y probando algunas cosas sobre una referencia pictórica a la que llegó por una cuestión de movimiento como lo es “La Danza” de Matisse (Figura 98); encuentro que dicha pintura tiene un par titulado “La Música” (Figura 97). Desconozco si en verdad mis reflexiones son ciertas, en cuanto a que estas dos pinturas compartan relación alguna, pero lo veo muy obvio; sin embargo, poco importa, para mí lo tienen.

En la observación de ambas imágenes encuentro una “tercera”, otra pintura que entraba a discutir con las dos anteriores como si fueran una sola. Pero esta ya no era de Matisse. “Las Hilanderas” (Figura 96) de Velázquez aparece con claridad eidética. Que pareciera que la *gracia divina*, con la que he admirado tanto dicha pintura, me empujara de nuevo a ofrecer devoción y describir sobre esta su luminaria. Por lo que no puedo evitar semejante oportunidad para escribir sobre tal acontecimiento.

Esto lo escribo después de haber comenzado a pintar ya en lo que, en principio, era una reconfiguración de “La Danza”. Por lo que me detengo, y no me detengo, en lo que de pintar se

trata; pues al escribir estoy pintando en cierto grado, ya que quien funda en mí esta fuerza de palabras no es más que la PINTURA. Esa PINTURA.

No queda más que pasar a desarrollar esto que aquí me convoca. E intentar sacar no solo en ellas una claridad de semejanza como imágenes enfrentadas, sino determinar y establecer algunas ideas acerca del movimiento y la presencia a partir del color y la luz que me permitan, a la par que escribo, realizar algunas reflexiones en lo que sería mi interpretación de estas imágenes a nivel pictórico como Cuerpo pictórico.



Figura 96. Las hilanderas o la Fábula de Aracne, Diego Velázquez, 1657.

Si tuviéramos que dar una descripción muy escueta de esta pintura, podríamos enunciar lo siguiente sobre la obra de Velázquez: Y que en ella podemos apreciar lo que sería un taller de telares, o parte del mismo. En la cual se nos presenta en una primera instancia o plano más inmediato, el ejercicio de 5 mujeres. Ejercicio enfocado en la elaboración del hilo; hilo que podemos interpretar, con obvia sencillez, pasará de allí a la producción de los telares. Separadas de ellas y su agitado movimiento, por una gran puerta que secciona el cuarto, vemos en segundo plano o tercer plano ya que la puerta sería este segundo plano, en lo que me parece sería el salón donde reposan y muestran aquellos telares ya terminados.

Las observaciones sobre su significado pueden ser infinitas, por lo que prefiero no detenerme mucho allí e ir a lo que escribiera sobre esta pintura Carl Justi en su libro *“Velázquez y su época”* (2008). Donde dice:

“...en Las Hilanderas el pintor parece estar preocupado con el problema de cuán lejos es posible llevar la semblanza de lo casual, el aparente ocultamiento de los instrumentos del arte mismo” (p. 216)

Para mí, y de acuerdo a las líneas que expresa anteriores, *Las Hilanderas* es una oda al lenguaje en su estado máximo de creación: la labor artística. El acto. Una exaltación al proceso en la obra de arte. Proceso que muchas veces los espectadores no pueden apreciar completamente, apreciando tan solo una parte, y sobre esto interpretan o hasta revelan dicho proceso de manera diferente al pintor, por medio de lo que denomino Deleuze como: hecho-pictórico.

Pero dejemos esto, que al final no deja de ser mi punto de vista. Cosas como el tema y la búsqueda de significados universales en las obras que vemos lo único que hacen, para quienes venimos a ver es la PINTURA, es mantenernos en lo representativo del hecho-pictórico, intentando descifrar algún tipo de código que no nos sirve para nada más que para competir con otros ciegos buscadores de la verdad absoluta, que es razón suficiente, creo yo para ellos, meritoria de alabanzas.

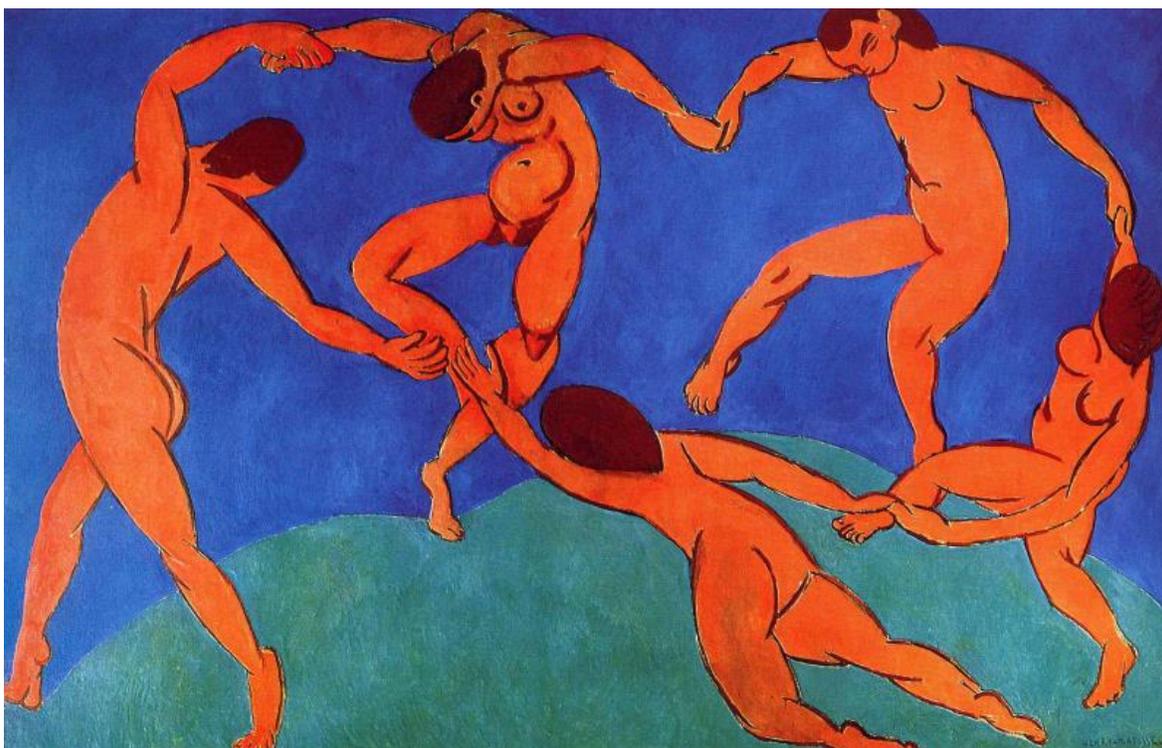
Lo que nos interesa de la pintura como hecho-pictórico son sus fuerzas, su contenido pictórico. ¿Cómo es que se relaciona Matisse en sus otras dos obras con esta? Veamos algo que ya delimite y, que en principio denota a nivel de números, un primer problema para el lector que hace inviable esta proposición mía ¿De qué manera estas dos pinturas se asemejan con una sola, como lo es la pintura de Velázquez? ¿Es de manera individual o conjunta la relación de las pinturas de Matisse y Velázquez?

Volvamos a Carl, que además de dar definiciones temáticas, interpretativas; estableció también en su texto varias ideas más cercanas a elementos pictóricos. Sobre la tela:

“Las hilanderas es, en realidad, un cuadro doble. Cada una de las secciones podría considerarse por separado. La una es un amplio espacio penumbroso, el lado plebeyo; la otra, el lado alto, radiante, aristocrático, como foso y escenario.....”

Carl Justi, 2008, p. 216.

En efecto es una pintura doble. Una pintura dentro de otra pintura. O mejor, una pintura que sostiene otra pintura, o que cae sobre otra pintura. Yo optaría por la primera situación, de allí su relación. En cambio Matisse separa, sin perder dicha unidad.



Figuras 97-8. La Danza, Henri Matisse, 1910; La Musica, Henri Matisse, 1910.

Creo voy divisando el lugar hacia el cual me dirijo, y en el que espero encontrar cosas. Volvamos. Ambas parejas no solo comparten una división a nivel material, sino compositivo en dos circunstancias: el número de figuras que allí aparecen y las fuerzas de movimiento dentro de cada tela. Carl lo delimita cuando dice:

“La una es un amplio espacio penumbroso, el lado plebeyo; la otra, el lado alto, radiante, aristocrático, como foso y escenario” (2008, p. 216)

Establezcamos algunas categorías pictóricas según lo anterior. Por un lado tenemos lo amplio, penumbroso y lo alto radiante, que a su vez podemos dividir dejando solos a lo amplio, o ancho y lo alto, que responderían al Espacio: lugar donde encontraremos al Dibujo. Lo penumbroso u oscuro, y lo radiante o luminoso, en relación a la Luz y el Color: la pintura. En cuanto a lo plebeyo y lo aristocrático, digamos que manejan un interés más temático, que siempre estará y es importante, pero que por ahora no es nuestro interés principal. Aunque también podríamos verlos bajo la idea Deleuziana del Desorden o Caos en relación al foso donde todo se mueve, se cae; y el Orden como escenario que delimita y va “ordenando” lo que va apareciendo dándole un lugar, respectivamente.

Con esto ampliamos la idea misma sobre el significado de la obra, atendiendo al concepto de diagrama de Deleuze. En el cual establece que, para el surgimiento del hecho-pictórico, el pintor, en la PINTURA, debe caer sobre un Caos Germen, del cual algo va salir. Una reivindicación al oficio y el proceso de la obra de arte, desde una PINTURA que sostiene a otra: la pintura; como metáfora de la importancia del proceso en el arte, que va más allá de la producción de un objeto finalizado.

Establecidas las categorías pictóricas con las cuales vamos a introducirnos en las pinturas, y que nos ayudarán a generar dichas relaciones pictóricas tela por tela, y así ir viendo que tanto estas son semejantes, o no. Antes que nada desarrollemos un poco aquello a lo que denominamos como Espacio en relación a lo amplio y lo alto. ¿Espacio en tanto que? En tanto que estructura un flujo de fuerzas en su área de trabajo. En el plano cartesiano $x - y$: la ubicación de las diferentes figuras o formas en la tela, por ejemplo (composición, segundo estructurante). Como también que es sobre el espacio de la tela, que aparecen los diferentes órganos pictóricos a partir de los elementos que conforman al dibujo, quien es ese primer estructurante. Por lo que, y de acuerdo a lo dicho, una primera semejanza es la cantidad de figuras que existen en cada tela. Tanto en cada pintura de Matisse como en cada una de las dos secciones diferenciadas de Velázquez existen 5 figuras en cada una. Cuantitativamente comparten ya una relación entre sus figuras presentes. Ahora ¿Sucede lo mismo cualitativamente? Es decir: ¿Las fuerzas, de acuerdo a la disposición de las figuras en cada una de las telas enfrentadas, son también semejantes?

En Velázquez, establezco que lo *ancho* corresponderá a las Hilanderas y lo *alto* a las figuras del salón que sostienen las Hilanderas. Sobre estas se pueden, de manera rápida, empezar a generar estas relaciones semejantes entre las pinturas. Proponiendo por un lado lo ancho a la *Danza* y lo alto a la *Música*. Y esto no responde en totalidad a un criterio formal de enfoque vertical u horizontal de las telas. Pero ¿Por qué? Por las fuerzas. Activas y pasivas que allí confluyen, respectivamente en cada pareja; como en su estructura. En lo ancho, *hilanderas - danza*. Hay una evidente relación de movimiento en lo circular, en el que cada una de las figuras participa activamente.

En Velázquez alrededor de cada una de las funciones que tienen las figuras en la elaboración del hilo que, en un determinado momento se corta, pero sin embargo, no afecta a la

continuidad de dicha fuerza que guía al ojo espectador. Forma circular que estructura también en gran medida el dibujo de la pintura misma. Frente a esto Carl (2008) dice:

“...líneas circulares, como en el esquema de los grupos, en los arcos del cielorraso y en la ventana redonda del ábside, así como en las herramientas de las hilanderas” (p. 216)

En Matisse las cinco figuras giran, al igual que en Velázquez, en torno a un centro tomadas de las manos. Cortándose también dicha conexión en un momento, como con las *Hilanderas*. Pero la fuerza circular ejercida permite que el flujo continúe en su movimiento, guiando al ojo espectador. Si algo pudiera decirse hasta ahora, es que la fuerza circular de Matisse va en sentido horario, al contrario de Velázquez; quizás esto nos pueda dar luces sobre algo más adelante, pero por ahora lo dejaremos aquí.

Aquí no solo se desarrolla el movimiento circular por las fuerzas ejercidas entre las formas que conforman las figuras y que hacen que aparezcan de cierta manera. Que en el conjunto expresen dicha idea. Sino, por la delimitación que se genera ya entre el color azul y el verde en Matisse. Pareciera fuera modelado por las pisadas de las figuras, como si este límite antes fuera un círculo perfecto y que debido a la fuerza ejercida por las figuras se hundiera hacia abajo cuál arcilla verde de la tierra. Por lo que Matisse también estructuraría dicha pintura a partir de la forma del círculo. Dando a ella una sensación, ya no solo de guía, sino de movimiento, que da brincos, y que salta a la vista. Así Matisse establece como código a modular la forma del círculo, en su PINTURA.

Por un lado, la circulación de una fuerza de trabajo en torno a diferenciadas actividades que componen la elaboración del hilo, la cual funciona como centro convocador; y que a pesar de tener un comienzo y un fin, están sumidas en una constante: en la repetición del trabajo. En la otra, existe también una circulación de fuerzas en torno a un centro, en este caso, que los convoca a la danza, y que al igual que su pareja, posee un comienzo y un final, el cual está presente en la posición inicial a la que los personajes, en su movimiento circular, se verán condenados a regresar eternamente. Al igual que las manecillas del reloj.

Ambas comparten también una posición, en cuanto a quién está viendo, en la perspectiva de cada circunferencia de fuerzas. Por lo que estos círculos se verán reducidos en su altura, al sostener aquella otra pintura, en Velázquez. Y al estar contenidos por el mismo límite espacial donde se desarrolla el baile, en Matisse. Ya que vemos como casi todas sus figuras tocan o sobrepasan dichos límites, generando en esta una sensación de contención y lucha por salir de tales ataduras. Debido a la perspectiva que ambas pinturas comparten, y con la que nos presentan dicha acción, veremos a estas circunferencias como un ovoide que irá de extremo a extremo aprovechando el horizonte espacial que allí se les da, en su movimiento.

Así, podemos delimitar tanto lo ancho como lo horizontal, que van de la mano, ya que ambos ayudan en conjunto a realzar mucho más la sensación de movimiento, que en ambas pinturas existe. Lo ancho en cuanto al dinamismo entre las distancias que poseen las figuras entre sí, como su propia forma, es decir: serían pequeños espacios que se van estructurando, tanto en las formas como en las figuras, y que se ubican en el Horizonte el cual determina, como forma espacial mayor, la producción y ubicación de dichos espacios menores, y por ende las fuerzas que allí existan. Ambas nociones compondrían mi idea de Espacio en la pintura.

Vemos así lo horizontal y lo ancho en torno al círculo como forma compositiva de todos los elementos que allí hacen presencia. Círculo que no es más que aquel foso anterior. El abismo. Lugar propio de toda pintura, que no posee forma determinada; y que aquí comparten dicha propiedad circular ambas pinturas.

Todo en él se juega a ese nivel: o se mantienen en aparente orden esas fuerzas en continuo movimiento, o todo se cae, rompiéndose los hilos, enredándose, y por ende, deteniendo la producción energética. Y tumbando todas las figuras que giraban eufóricamente por un repentino tropezón. Cada grupo está en caos. Están bailando al filo del abismo. *¡Bailadores, bailadores!*

Probablemente la producción de las hilanderas esté a punto de detenerse, así como el grupo de bailadores esté próximo a una inminente caída. Sin embargo, no es eso lo que vemos, sino lo inmediatamente anterior. Donde el punto de movimiento está al máximo, o por lo menos constante, según cada labor. Y en ellas todo puede pasar. Somos testigos de plenos movimientos. Ejemplos de la lucha eterna del pintor por no caer del todo en el abismo, moviéndose a través de él. Voy ahora a la otra pareja, conformada por la parte superior o pintura superior, -y que sostiene las hilanderas tanto literal como conceptualmente- y la “Música” de Matisse. Carl comenta algo que me parece importante para comenzar:

“...a primera vista podría tomarse el fondo como una representación teatral, en el que el tapiz es un episodio de un gran drama mitológico y las damas un público selecto que ha sido acomodado en un lugar del escenario, como se acostumbraba en esos días. Y ni siquiera falta la música orquestal, pues se observa una especie de contrabajo recostado contra el brazo de una silla” (p. 216)

Tengamos esto presente en Velázquez. Pasemos a ver a Matisse. En él podemos identificar dos grupos: 1) el compuesto por las dos figuras del costado izquierdo que están tocando cada una un instrumento: la del extremo de pie tocando un violín y la segunda inmediata a la primera, sentada y con las piernas semi-abiertas y cruzadas tocando una especie de flautas. 2) el comprendido por las tres figuras restantes, una de ellas ubicada de manera más central en el horizonte y las otras dos más hacia el extremo derecho. Con diferencia al primer grupo, las figuras se ubican en diversos niveles de altura dentro del horizonte, todas ellas apareciendo de manera similar: sentadas en posición fetal, escuchan atentamente a los músicos del primer grupo, siendo estas pues espectadores de estos.

Ambas, al igual que la pareja anterior, presentan cinco figuras en el horizonte; por lo que cuantitativamente ya existe una coincidencia. Ahora en cuanto a las fuerzas que allí habitan y establecen la composición en cada pintura, existen en las dos fuerzas pasivas, hieráticas. Donde cada una pareciera estar en lo suyo o atentas a lo que allí está sucediendo de manera individual. Más allá de compartir el mismo encuadre ancho, en ellas existe un factor diferencial al otro par, este es: el eje y. En esta pareja dicha verticalidad en las figuras, separa a unas de otras. Se diferencian. Adquieren un peso, que las incrusta en el suelo. Estableciendo para ellas un lugar, un territorio para, desde allí, elevarse hacia los cielos.

Las fuerzas que allí existen son propias de cada una de las figuras, y aunque se pueda decir que en la pintura de Velázquez las figuras no se lleguen a diferenciar tanto las unas de las otras como en Matisse, debido a la superposición de algunas de estas. No existe ninguna relación dinámica de fuerzas que circulen entre ellas, por lo que su distanciamiento lo inferimos dada su posición y disposición frente a lo que parece ser un acto de contemplación; En ambas pinturas la relación entre figuras es meramente de distancia y peso. Por lo que en ambas imágenes, no

encontramos mayor movimiento, en cambio sí una tranquilidad establecida en la contemplación de un hecho artístico: Un telar en Velázquez, un concierto en Matisse.

Ahora, gracias a su cualidad vertical tanto en la individuación y ubicación de las figuras, como en la elongación de algunas, o del mismo espacio como vemos en Velázquez donde el círculo anterior en las hilanderas, se estrechará por los lados y se elevará, configurando aquella gran puerta que separa ambas pinturas. Es evidente pues la sensación de altura que se genera en ambas.

Resumamos: En hilanderas- bailadores encontramos que la danza puede considerarse como un hecho artístico final a diferencia del hilo que es un producto que sirve para la creación de dichos telares. Hechos artísticos. Sin embargo, pienso que su mismo trabajo, y necesidad, hacen parte del proceso artístico de creación del telar. Como el pintor que busca un color en la mezcla de otros dos; y piensa en su cantidad, su espesor, etc. Esto lo comento en relación a que de acuerdo a lo dicho entre ambas sobre sus fuerzas en común, estas son: elaboración y danza. Danza en elaboración. Proceso de creación. O lo que es lo mismo: Pintar, para el pintor. Diré entonces que la PINTURA es circular en su horizontalidad, tal y como vemos en esta pareja.

De la otra pareja telares-música, ambas son: Contemplación. Quietud. Música. Y música en tanto que telar colgado. Telar que vemos pasivamente y música que escuchamos de la misma forma. Al límite de la danza y de producir música con un instrumento. Instrumento que genera música, pero que no la puede bailar, o que la baila cuando toca. El músico baila al tocar su instrumento: somete y lo someten. Activo en su tocar y pasivo en su escuchar. Activo en el pintar, y pasivo en su contemplar. Esto es la PINTURA. Esto es el arte.

Esta es la segunda parte del acto creativo de la pareja anterior, que no solo es pasiva en su contemplación final. Más bien ambas posiciones vertical y horizontal, coexisten dentro del círculo que es el acto creativo -acto-pictórico para el pintor- moviéndose y deteniéndose constantemente. Así que en esta segunda pareja, todas esas figuras son telares, hechos; como en Matisse son instrumentos que suenan, pero de esto hablaré más adelante. Lo importante aquí es que espacialmente todas las pinturas no solo comparten circunstancias cuantitativas como cualitativas. Sino que me permitieron también reflexionar acerca de lo que significan en el acto de crear.

Y digo yo: Espacialmente tanto “La Danza” como “La Música” guardan semejanzas desde lo compositivo con “Las Hilanderas”, dividiendo a ésta entre lo que denominamos la zona Ancha-Horizontal (hilanderas) y la zona Alta-Vertical (contempladores). Esto es insuficiente. Creo que se puede profundizar aún más en sus semejanzas. Pasemos a lo relacionado con la *Luz* y el *Color*. Manteniendo las parejas ya establecidas para ver si aún emparejan. Sobre la luz:

“... el punto esencial reside en el manejo de la luz. En efecto, la luz es el verdadero tema de esta pintura; las figuras fueron introducidas simplemente por efecto de la luz, que juega su papel con ellas”.

Carl Justi, 2008, p. 216.

Quizás el término “tema” al que hace alusión Carl resulte problemático en relación al distanciamiento que hemos establecido hasta al momento. Pero creo que, al contrario de serlo, comenta en sus líneas la idea de lo “verdadero, el verdadero tema de la pintura”, desatendiendo a este como lo meramente óptico, la escena y lo que figurativamente allí se desarrolla. Lo

representativo. Y se establece como la verdad en esta pintura a la luz, que hace presencia allí y que, en base a esta, el “tema secundario” puede ser visto.

Al hacer tal salvedad, podemos comenzar a ver lo que es *el lugar* donde reposa el verdadero tema de la PINTURA. El diagrama. Donde Velázquez a partir de este motivo, es decir: esta escena; hace aparecer todo lo que allí existe a partir de la modulación de la Luz y el Color. Y es que, aunque se evidencia en ambas imágenes un especial énfasis en el juego tonal de las calidades lumínicas sobre el color, digamos que en rigor de una profundidad entre las dos pinturas que, ya sabemos, allí coexisten, el hecho de que la luz tenga un desarrollo más protagónico, tanto en el desarrollo, como en el producto final; ya sea en cada cuadro por separado, como en su propia relación espacial-lumínica, y que la lectura de Carl sea de un gran acierto. En estas telas, más allá de que se esté trabajando bajo un imperio de la Luz, ésta jamás podrá desligarse absolutamente del Color.

La PINTURA se abalanza bajo dos órdenes: uno en el cual la Luz se impone al color en tal y tal medida; y otro donde el Color se impone a la Luz en tal y tal medida. Sin jamás lograr hacer desaparecer por completo a su sumiso. Lo mismo que ocurre con el dibujo y la pintura.

Segundo orden que podemos ver en Matisse, encontrando en sus imágenes un papel determinante en el *Color* y su intensidad colorífica, sobre la luz. Lo Fauvista (Cirlot, 1988, p. 15-9). Aquí los motivos son: el concierto de unos músicos y su escucha atenta por parte de un público. Y la danza de lo que pudo haber sido parte de este público que escucha atentamente por otra parte. -quizas estan tocando, escuchando y bailando *La Fiera* de Kako y Azuquita (1976), y Matisse la pintó- Están bajo un orden Colorífico que a diferencia de la transición tonal a partir de la Luz en Velázquez, destruyen dicha transición a partir de la exaltación del color, contrastes

enfrentados según órdenes cromáticos, en donde cada uno de ellos aparecerá bajo el influjo de una sola Luz.

De manera que el desarrollo del color que Matisse le da a estas imágenes, lo hace a partir de la yuxtaposición entre la calidez de las figuras y los colores fríos que las contienen o bordean. Donde cada uno maneja de manera individual una iluminación propia, la cual aparece aquí no de manera compositiva, como en Velázquez. Sino en función de la mezcla anterior a la aplicación del color, iluminando u oscureciendo a este. Iluminando los tonos bastante diferenciados de naranjas de las figuras para realizar ciertas líneas y sombras, y oscureciendo el azul y el verde. Estableciendo así un alejamiento y acercamiento en la visualización de la pintura de orden colorífico a diferencia del lumínico de “Las Hilanderas”. Aquí la luz está sobrevenida al color como potenciador.

Sin embargo esta diferenciación es solo estilística y de época. Ya que en estas volvemos a encontrar un conector que vuelve a relacionar pictóricamente a las parejas ya establecidas. Carl (2008) justamente aborda el tema del Color y la Luz en la siguiente cita:

“...Con un delicado sentido de la armonía, contraste entre la alcoba soleada y el taller ensombrecido se equilibra por el efecto del azul sereno en la primera y el cálido rojo en las sombras del segundo.” (p. 216)

Sentencia a la que añadiría el verde grisáceo, que ejerce como puente entre los colores enunciados. Encontrándose en lo que vemos. Fingen ser las paredes del recinto, si lo señalamos desde un lugar meramente representacional. Aunque si existe un problema en el enunciado, y es que enmarca una frontera entre el azul que establece en la parte alta y el rojo-anaranjado propio de la zona ancha. Y es que ambos colores están, al igual que el verde, en ambas pinturas. Por lo

que sus intensidades se establecen bajo los regímenes de transición tonal del color a través de la luz. Es este un gran claroscuro realizado por un gran colorista.

Establecidos los colores podríamos simplemente pasar a relacionarlos con las imágenes de Matisse. Y no. La evidente relación general en los colores no nos funciona dentro de lo que venimos realizando. Es muy soso. Ya que no me permite continuar con las parejas establecidas. Por lo que habría que establecerlas, es decir: ¿Cómo aparece el color en cada pareja pictórica?

Comencemos ahora por la pareja *Telar-Música*. En Velázquez observamos que existe un valor lumínico muy cercano al amarillo, o blanco, a través de un azul muy sutil que entra por el costado izquierdo del gran círculo vertical que separa y distribuye las fuerzas hacia arriba en esta tela. Ahora, esta luz no solo vuelve sutil al azul del aire que entra con ella al iluminarlo directamente; sino que afecta al naranja de las figuras que allí reposan, naranja que subió a través del círculo vertical en su interacción con el círculo horizontal.

Naranja que por el aire iluminado que existe entre pintura y pintura, pierde potencia a nivel de saturación. Gana luz mientras sube y se acerca a la fuente de luz de toda la composición. Mientras tanto el verde ejerce presión alrededor de tal círculo vertical de la puerta, empujando hacia abajo a las figuras, hasta clavarlas en su sitio. Sin embargo, este al entrar al mismo se ve afectado por la luz que allí dentro circunda y toca débilmente algunos lugares fuera de sí. Como un dato menor, pero que resulta ser otra coincidencia, es que podemos reconocer, tanto en Velázquez como en Matisse, instrumentos musicales de la misma familia. Prosigo.

En “La Música” como en la pintura superior de Velázquez, el verde toma gran parte de la superficie de la tela, dejando solo una pequeña porción superior al azul que ilumina de lleno a las figuras que allí se encuentran también clavadas, y que, en su hieratismo y luminosidad, pocas

sombras o líneas llegan a generar. Diferenciándose de su otra tela, en las cuales sí aparecen ciertas sombras y líneas que enmarcan uno que otro contraste.

El naranja plano casi se apodera de las figuras, dejando en ellas solo algunas líneas de contorno y definición de formas, que incluso parecieran querer desaparecer hundiéndose dentro de ese naranja. Presagio de recortes de papel. Aquí la sutilidad está en la pureza del color, en las pocas líneas internas que necesita para posicionarlas. Un naranja en pleno iluminado en la mezcla y aplicado parejo. Y es que como en Velázquez, quien trabaja desde la luz, que hace brillar desde la transición de tonos o altos contrastes, dirigiéndose hacia el blanco, al azul del aire, al rojo de la piel de las figuras, y el verde grisáceo de las paredes de la habitación. Matisse desde el color -que ilumina antes de aplicar- ilumina las figuras a tal punto de perder cualquier detalle en ellas para quedarnos allí, en su color.

Por lo que a esta pareja Telar-Música, podríamos consolidarla aún más, ya que comparten, cada una desde su propio manejo de la pintura: Luz o Color; tanto una paleta bastante similar, como una atmósfera lumínica. El uno utilizando el color en favor de la luz, y la diversidad de tonos que sobre este pueden transitar, en relación a un origen luminoso. Y el otro, utilizando la luz como iluminador de sus colores, para que cada uno de estos, al aparecer y enfrentarse, fueran un foco individual de luz que compiten entre sí. Esto en cuestiones de estilo. Lo importante aquí reside en la nueva convergencia en torno a la luz y el color en este par de imágenes.

Hilanderas-Danza. Matisse en cuanto a la cantidad de cada color, difiere del cuadro anterior. Vemos en segundo término ese azul, que a pesar de abarcar mucho más espacio en el horizonte, da la sensación de ser poco debido a que todo ese espacio que ocupa dentro de la tela

está fragmentado y dispersado por las figuras, ya que aquí su naranja -el de las figuras- se mueve en primer término calentando todo el ambiente. Pareciera que ese azul estuviera a punto de sudor, a diferencia del anterior que enfriaba, a pesar de lo poco que ocupaba en la composición, lo que allí había.

El naranja de los cuerpos corta el azul, lo hierve a punto vapor y lo hace girar. Y al girar, todo rastro del verde se funde en el azul, dejando solo como evidencia el verde que aparece allí en el centro, cual remolino o *huracán de pasión*. En evidencia de que detrás del azul existe verde, quizás igual o mayor que en otra pintura. Aquí no solo se mueven las figuras, se mueven los colores, desde su proporción y cantidad. Y mientras las figuras arden, su carne empieza a marcar, a definir cuál hierro caliente sobre la piel. El movimiento de la carne envuelta en ese aire caliente alienta a su definición. A que su naranja se torne en los pliegues de la masa, más oscuro.

Aquí el hieratismo y la pureza del color se sofocan a punto de extremar el movimiento. Qué es, y para aclarar, coordinado, es una fuerza de trabajo como en las hilanderas de Velázquez; a las cuales el azul del aire ha permeado pero perdido todo rasgo colorífico evidente, se ha calentado el aire, se puede apreciar en la imagen el calor que hace en aquella habitación de trabajo, en aquel taller.

Sin caer estrepitosamente en el rojo, Velázquez maneja la luz entre el azul del aire que entró, el verde de la habitación, y del rojo de las figuras que se mueven por el espacio calentando todo, quemando como cuando te rapan un hilo de las manos, y quienes, en sí, emulsionan todo el espacio, menos el suelo que abriga como en Matisse el verde y el azul alrededor de tanta furia, tanto trabajo. El aire frío está en el suelo, junto al gato que es lo único en lo que no coinciden las

pinturas. Pero ya sabemos que toda pintura es una caja con un gato adentro que hay que crucificar. Así que miau miau, ronronean los dos en sus pinturas, en su PINTURA.

Con esto he determinado en principio, las cualidades tanto colorificas como compositivas que comparten Velázquez y Matisse en las pinturas enfrentadas, lo cual era el propósito primero de esta escribidera sobre dos pintores que admiro y que por *casualidades de la vida*, contemplé este posible junte. Y digo posible, porque no es en absoluto una verdad fundamentada en descripciones por los artistas, teóricos e historiadores.

Aunque es cierto -y pareciera contradictorio frente a lo anterior- que utilizó el texto de Carl Justi, quien es historiador de arte, como eje fundamental dentro de mi parafrasear y resolución de la problemática del capítulo. En defensa, lo justificó en cuanto a que su utilización se da como un lugar sobre el cual reposar mis ideas, como piso histórico -aunque no se hable de historia- en el sentido de sus reflexiones pictóricas frente a las Hilanderas de Velázquez. A partir de allí, de comprender su verdad sobre esa pintura -que no se aleja tanto de la mía- hasta cierto punto. Tomando ideas muy descriptivas dentro de lo que ve en la pintura, para comenzar a hilar, a partir de eso, con lo que sucede en Matisse de manera visual y pictórica.

Si existe aún un tema a tratar, es sobre lo que, inmisericordemente, todo espectador con hambre voraz, de esa que ciega sin perder la visión, espera encontrar o que le digan: el significado de la obra. Como si yo me tuviera que ocupar de esa vaina. Además ¿Importa? Para la historia evidentemente, pero ¿A nosotros nos importa? ¿O solo la buscamos para saber algo más con lo que poder presumir y decir que se sabe? La reflexión que hace Carl en su texto sobre lo que podría significar la obra de Velázquez es acertada, me parece buena, a la par que aburrida al saberla, al leerla ¿Me tengo que alegrar porque él sí pudo hacerlo por sí mismo?

¿Acaso no les parece aburrido escuchar lo bien que estos críticos e historiadores la pasaron viendo arte para venir a contártelo? ¡Ellos dichosos! Por eso sus verdades y reflexiones son tan bellas, tan buenas, a la par que aburridas ¿Por qué? Pues porque en vez de escuchar la experiencia de otro es mejor vivirla, y sacar nuestras propias verdades y reflexiones alrededor de estas obras. No hablo de pasar por ignorante, ni vanagloriarse en el desconocimiento. Hablo de darle también valor a lo que nos pueda producir eso que vemos, sin aliviarnos en discursos consolidados. *Imagen-deseo*.

El arte resiste también de esta forma. En la multiplicidad de interpretaciones o como intento hacer aquí: interrelaciones entre pinturas ¿Por qué no? Intentaré elaborar y describir algunas ideas que me sobresaltan al momento de enfrentar estas pinturas, y por qué no, empezar a pintar un poco aquí mientras escribo.

Dos soneros. Sonero se denomina, de forma muy básica, a aquellos que tienen la capacidad de pregonar e improvisar al ritmo de la clave. Aunque también responden a unos matices en relación a la situación social del *sentimiento del latino en Nueva York* en las décadas que comprenden del cincuenta al ochenta. Pero no perdamos la PINTURA. Dos soneros: Velázquez y Matisse. Su sonar es su PINTURA. El uno en tres-dos y el otro en dos-tres. Luz, luz, luz-color, color y luz, luz-color, color, color. Versátiles en las claves bajas, como en las claves altas. Respetando al dibujo-clave como base para su improvisar-pintar. Improvisan, respondiendo, pisando el coro que dice: *Yo toco un fácil difícil, yo toco un difícil fácil*. Y es que estos *siguen bravos* y trajeron orquesta.

En primer lugar Matisse y su orquesta *de colores*, con sus *bailadores*. “La Música” y “La Danza” son las pinturas de Matisse, las cuales ya medían, de cierta manera, lo que sucede y la

relación que ambas guardan. En “La Música” se toca una canción, probablemente alguna charanga. Y en “La Danza”, nos da una visión completa de este díptico rumbero. Pues la música del primero se puede escuchar en el segundo; y hasta nos sugiere posibles ritmos africanos sobre los cuales están bailando. Pero el segundo también afecta al primero con una *invitación al son* a estas figuras reacias a todo movimiento, logrando que una de ellas soltara un primer brazo. Ya que se han llevado el aire, no les queda de otra que empezar a buscarlo. *Aires de rumba*. Su relación está en la rumba, que es la PINTURA. Como la rumba y las rodillas que son negras al medio día, pero moradas a la tarde-noche de negro marfil, en Andrés Caicedo (1979). ¡Lo de Andrés es rumba fauvista!

Si los miramos desde un enfoque más orquestal, parecieran estos pues una Charanga con su violín y flautas; y estos tres sujetos sentados quizás no son espectadores y representan aquí el ritmo completo: Bongo, Timbal y Tumba. Todos instrumentos que si analizamos cómo se tocan en cuanto a la posición, son muy cercanos. Cercanos, no iguales. Pues al final la música está determinada por la relación intérprete-instrumento, por lo que puede haber allí cierta abstracción o figuración corporal de ciertos instrumentos. ¿Serán las tres tumbadoras de Barretto con su Charanga Moderna?

Lo que sí es que existe, entre ambas, una relación sonora y de movimiento establecida a partir del color y la línea. Un sonido que no existe pero que se escucha. Un movimiento que no está pero que vemos. Es lo que a través del color y la línea veo en Matisse. La música y la danza de la PINTURA.

¿Y qué pasó con Velázquez? se preguntaran. Bueno, pues todo. Ya no solo *le canta al trabajo y al amor*, sino que además *le canta al trabajador, que hace posible su canto*: su

PINTURA. Trabajador envuelto en evidente musicalidad y danza. Y es que el acto-creativo, pienso yo, es una *rumba en el patio*, aquí el taller. Como en Matisse, la una determinaba a la otra. *Somos dos*. Pero el primer bailarín es siempre el mismo músico que toca, después otros entraran a bailar. Bailan con los dedos, con la cabeza, con la boca. Pero bailan al tiempo que producen lo que están bailando, es simultáneo. Así bailan las Hilanderas.

En primer término se oye *tambó, el traqueteo* trabajador, de las hilanderas. Danza musical que escuchan y ven los de arriba. Se escucha el zapatear de *tengo maquina y voy a 60*, de los cuerpos, quizás hasta sus conversaciones para quien tenga buen oído. Esta es la música, generada por el movimiento de la danza. Danza-música. La luz y el color.

En segundo término se habla, se producen sonidos. Voces que se funden con el maquina de la habitación del taller. A esa altura oye *la voz de un viejo danzar*. Voces-música. Trabajadoras-danza. Las hilanderas se mueven en correspondencia a las demandas que en esa *reunión en la cima* discuten. Relaciones de poder. Y responden: *Al son que me toquen bailo*.

Los *bailadores* siguen la música de la orquesta en Matisse, como las hilanderas bailan frente al pregonar de aquellos rumberos. *Si los rumberos me llaman, yo los pongo a guarachar*. Y así la música mis dedos al escribir. Y así soy yo pintando, y si me paran la rumba *¡lo mató!*

CAPÍTULO V

QUE VIVA LA MÚSICA

La música “salsa” y una visión del movimiento dentro de la PINTURA

“¡Ya me canse de pelear, de correr, ahora quiero pintar mi guaguancó!”

Justi Barreto en “Lo que dice Justi” ligeramente cambiada.

“¡Todos vamos a gozar con diferentes colores!”

Ismael Miranda después de pintar a su orquesta ¿O su música? en “Las luces”, 1967.

QUE VIVA LA MÚSICA

He hablado en extensión, y con lo que la porra me da, sobre PINTURA, movimiento y cuerpo. Todos alrededor del deseo, potencia que los mueve. Capítulos que abordan, desde cierta incertidumbre algún problema, y que en mi afán por responder, aparecen bajo el manto de estas tres palabras o conceptos. Gran parte de este texto trata sobre lo que me pregunto alrededor del lenguaje de la PINTURA. Y sin embargo, hasta ahora no le he prestado aún la atención necesaria a aquello que siempre me ha movido en su experiencia: *Mi música, pura música.*

Para hablar aquí de música me aparto y pregunto ¿Cómo esta influye en la aparición de mis *imágenes-deseo*? Cuestión cantada por parte de algunos maestros que consideraban y me decían: *Presta atención.* Bueno, porque siempre ha sido parte importante dentro de mi PINTURA. La cosa es que hasta ahora me doy cuenta de ello, que la PINTURA es:

“*la baba de la rumba*”

Caicedo, 1979.

De la mía. Siempre, incluso antes de la PINTURA. Que *tumbakutun* por aquí. Que el trombón criollo por acá. *Periquito pin pin.* Y mi vicio es la música.

“*Vuélvete adicto a los vicios solitarios.*”

Caicedo, 1979.

Y la música *se me cuele por allí, se me cuele por allá.* ¡*Pa huele* trementina! en la PINTURA.

En aquellos tiempos no lograba involucrar *la música brava* con nada. *Nada de ti*, razón de mi insatisfacción. Producto también de niñerías mías, pienso ahora. *Lo mío es mío*, y era hacer otra “salsa” entre la música y el video, la fotografía, la escultura, etc. Terca idea de representación. Y mientras no veía que ya estaba sucediendo.

Y *aquí llegamos nosotros* a la PINTURA, en donde ayer fui *el necio*, y ahora soy el rumbero. Pues *la rumba*, que es la PINTURA, *me llama: Tu y yo na` ma`*. Necedad fue desvaneciendo. Y digo:

“No, yo no me muevo más. Le he cogido mi miedito a eso de estar buscando nuevos rumbos, cuando ritmo sólo hay uno. Y es con Richie namá”

Caicedo, 1979.

Y no, no es descabellado pensar que todos esos cuerpos, exorcizados de huesos y en pura carne, son los *bailadores* de mi *rumbambola*. *Tú loco, loco, pero yo tranquilo*. Y es que todos y cada uno de ellos han sido pintados bajo su influencia. Las pocas personas que me conozcan o que hayan compartido taller conmigo saben, y no me dejarán mentir, *tengo testigos* -y usted lector lo es ya- *que a donde quiera que yo vaya, yo traigo mi rico guaguancó*. Algo que pudo haber sido molesto, para *quien no guste de la música*. Para quien *sus sentimientos son sordos*.

“Es prudente oír música antes del desayuno.”

Caicedo, 1979.

Es lo que hago: al levantarme que la música no falte, y desayuno con ella. En ella. Me ducho con ella. Leo con ella y también escribo. Almuerzo con ella. Me acuesto con ella. Todo,

obviamente en la medida de que se pueda hacer, que es casi siempre. Soy muy cuidadoso en eso de quedarme sin música. Si se va *¡Me voy contigo!*

Y este parafraseo que parece que *se traba* ¿qué? No *se traba*, es la música en potencia. Como potencia. Ya no de forma externa, como simple acompañante. Está integrada. Algunos pintores ya la han introducido, teórica y prácticamente en su obra. Pero yo encuentro en ella, en la PINTURA, la rumba, esa que te dice muy quedo al oído: *oye, y ve, lo que conviene*, que es lo *que te pasa a ti*. Mi música, pura PINTURA. Y...

“Que nadie sepa tu nombre y que nadie amparo te dé. Que no accedas a los tejemanejes de la celebridad. Si dejas obra, muere tranquilo, confiando en unos pocos buenos amigos. Nunca permitas que te vuelvan persona mayor, hombre respetable. Nunca dejes de ser niño, aunque tengas los ojos en la nuca y se te empiecen a caer los dientes. Tus padres te tuvieron. Que tus padres te alimenten siempre, y págalos con mala moneda. A mí qué. Jamás ahorres. Nunca te vuelvas una persona seria. Haz de la irreflexión y de la contradicción tu norma de conducta. Elimina las treguas, recoge tu amor en el daño, el exceso y la tembladera.”

Caicedo, 1979.

No soy alguien. Nunca me he catalogado como algo, como parte de algo. *Nunca contigo*. No soy metacho, mucho menos rockero; tampoco hip hopero, ni hablar reguetonero. *No soy de aquí, ni wepa ya*.

“Tú, no te detengas ante ningún reto. Y no pases a formar parte de ningún gremio. Que nunca te puedan definir ni encasillar”

Caicedo, 1979.

Sin embargo, yo soy aquel. Yo soy la rumba. Si me vas a catalogar, catalógame como el *rumbero mayor*. ¿Salsero? No. si la salsa no existe. Madre rumba, y *palo pa rumba* es lo que trajo el barco, y *traigo de todo* como Maelo. *Que viva la música*, pues yo vivo en ella. Y que en ella, germine en mí, la PINTURA. La rumba mayoral.

“...el gran movimiento de esta salsa que ahora me llama y me llama, y yo que me digo: “espérate. Aprende a controlar el llamado, a hacerlo mutuo. Que se espere”

Caicedo, 1979.

¿Pero por qué? Andrés se vacila mejor que esto del cuerpo sin órganos de la PINTURA, que es mero *sedante de rumba*.

“Con estas fantasías animaba yo mis sienes, elaborando ya el reto supremo: yo sería el centro y el motivo de la celebración, no su víctima. Yo sería el espíritu de la concordia y el goce sin fin. Yo era el alma que le daba origen a su rumba, la novia de la rumba, la que siempre ganaría, la más gozona y asediada, la que se iba, inundada de cansancio saludable, a dormir las pocas horitas de los justos, y a arrullarme con los planes de la rumba posterior, la de esa noche, la que perfeccionaría el sistema. Yo no iba a desgastar la rumba sino a llenarla de coronas, reinados de frescura...”

Caicedo, 1979.

Para mí la salsa y la rumba

“La rumba es, en su más amplia acepción, un concepto general y abstracto, el cual abarca una extensa gama de particularidades, mientras que otros términos como guaracha, cumbia y candombe se refieren a géneros individuales y específicos. De acuerdo con lo anteriormente expuesto pudiéramos afirmar que la guaracha es un derivado de la rumba, pero no que la rumba es un derivado de la guaracha. Según Alejo Carpentier “...todo cabe en ella [la rumba]; todos los ritmos constitutivos de la música cubana, además de los ritmos negroides que puedan cuadrar con la melodía. Todo lo apto a ser admitido por un tiempo en 2 por 4, es aceptado por ese género que, más que un género, es una atmósfera.”

Rodriguez Ruidiaz, Armando, 2015, p 49.

No soy un teórico del género. Me gusta eso que decía Andrés Caicedo (1979): “Escuchar música, producir motivos de bailoteo era el fuego que animaba su perdición.” Soy un pintor que lo escucha y que quiere hablar un poco de él, de lo que creo saber. La rumba es el movimiento del que yo hablo tanto en la PINTURA. En ella se encuentran toda suerte de convulsiones de cuerpos que se mueven, deviniendo en miles, como un rizoma. Rumba-rizomática (Deleuze. 2004, p. 9). Como lo que vio Rubén:

Al abrirlos, se encontró a la altura de las rodillas de sus semejantes, porción de humanidad la más movable y la más sensible a ese ritmo, entonces, ¿eran ilusiones tuyas o era que uno podía alcanzar a trazar un túnel, entre bailoteos y saltos locos, un espacio libre por el que uno podría gatear hasta el otro lado? Sí, las miles de rodillas y de muslos formaban una especie de pasadizo con huesos y cojines de carne.

Caicedo, 1979.

Y es que la rumba no solo es el espacio en el cual los cuerpos se liberan en exagerados movimientos siguiendo el repique de los cueros. “El respiradero de la salsa” lo llamo Caicedo. Eddie Palmieri la llamara “Madre rumba”. Y no en vano, ya que es de los primeros -sino el primero- géneros musicales, como danzarios, que surgieron en Cuba por allá en el siglo XIX. (Ruidíaz, 2015)

En ella están todos: el son, el bolero, la guaracha, el guaguancó, el boogaloo, el chachachá, el mambo, la descarga, y *eso a lo que unos le dicen “salsa”*, etc. Pues la “salsa” no es un género musical, contiene géneros, pero en absoluto es uno. No la que conozco, la que hacían los grandes, aquellos callejeros que sabían del tema y de la vida. Los comprenden todos y cada uno de los géneros que en ella estaban establecidos, a sus contextos se valieron para poner a gozar. Yo me inscribo en las declaraciones que dieron Celia Cruz y Tito Puente donde develaron cierta realidad sobre esta palabrita, tanto como un título comercial como algo para acompañar comidas. Y digo: La salsa no es un género, pero sí como estilo.

La “salsa” es un estilo en cuanto a la conformación orquestal, la experimentación en los arreglos, los géneros que la componen tanto como canción o álbum. Es decir: en un álbum de “salsa” podemos encontrar variedad de géneros en cada canción, como también en una misma canción; escuchen “Ven Bernabé” de Bobby Valentín (1976) por ejemplo. En relación a las orquestas, conjuntos, big bands, etc., el sonido de estas depende mucho de los instrumentos que utilizan y los que no, así como sus jerarquías dentro de los que están. Por ejemplo, si escuchamos canciones como “Deuda” de Ray Barretto (1962) y “No Cambiare” de Willie Colon (1970), estaremos de acuerdo en decir que ambas son un bolero. Sin embargo por un lado el primero lo explora desde una instrumentación y musicalidad típica de la charanga, violines y flautas. En

cambio el segundo da un mayor protagonismo a los vientos de los trombones que serían parte fundamental de esos primeros años con Héctor Lavoe.

Es más comprensible el concepto de “salsa” si se le ve como eso que forma el bembé, el *rumbon melon*. La forma de ejecutar esos géneros contenidos en la rumba. Rumba en su experimentación a nivel orquestal y musical; fusión de esos géneros que constituyen un álbum salsero. Pero no se puede decir que solo se involucró la música cubana; se ha hablado mucho acerca de que la “salsa” nace en New York debido a la convergencia cultural de los inmigrantes provenientes de diferentes países, que llegaron allí. Caicedo:

Y miraba yo los diversos estados de la rumba: el agotamiento, el despropósito de la patanería, los jovencitos que arruinaban su futuro en una noche de excesos.

Caicedo, 1979.

Allí se conformaron sonidos propios de la situación latina fuera de casa. Orquesta por orquesta se hizo música alrededor de la madre rumba y su poder de convergencia con géneros ajenos a ella como el Jazz en Ray Barretto y su “Summertime” (1963) o Mongo Santamaría y su “Sofrito” (1976), derivando en eso que llaman “Guajira”. En el Rock de Santana o Willie Colon y su “MC2 Theme” (1975). La música clásica y Ricardo Ray y Bobby Cruz. El Vallenato de Roberto Torres y su charanga vallenata. La Ranchera con Rubén Blades y el “Corrido del caballo blanco” (1984) o “Que te vaya bonito” de Willie Rosario (1978), etc.

La “Salsa” es un estilo en tanto que varía en la perspectiva individual de cada orquesta, de cada músico, de cada bailarín, de cada pintor. Sus intereses, sus capacidades para explorar, tanto a nivel musical, como orquestal. Y que encontró en Estados Unidos, no solo un lugar

común de interacción, sino también una gran vitrina para elevar esta música a niveles nunca antes conseguidos.

¿Y esto qué tiene que ver conmigo y con la PINTURA? Que la “salsa” es el cuerpo sin órganos de la rumba. Sobre esa palabra se desarrolló una inmensidad de experimentaciones que fueron lo que fueron, y que hoy llamamos todos SALSA. Así como es CsO-músico salsero; también, de otra forma, es CsO-rumbero. Y yo como escucha pintor que soy ¿Cómo es eso? Deleuze: como PINTURA: pre, acto y hecho pictórico. Potencia de lo que puede ser, el caos-germen próximo a la catástrofe, que es la rumba. Pintar es una rumba, en ella ya está la rumba. Y la rumba es movimiento. Movimiento de cuerpos ¿ficticios o reales? no interesa ¿pintores o bailaradores? tampoco. Son el cuerpo vital. *Son con cuerpo y boogaloo*. Esta es mi salsa. Esta es mi PINTURA.

Pedro navaja

Tres personajes conforman la narrativa musical y literaria. La pieza se eleva hasta nosotros con una primera figura sonora estruendosa, para luego bajar y proseguir de manera más tenue. Suenan las figuras de la tumba, y en su avanzar van apareciendo, uno a uno, más elementos percusivos, después el piano y los trombones. Todos los instrumentos que conforman la totalidad musical de la canción. El tema va creciendo conforme vamos avanzando en él, por un lado. Entendiendo también que la voz hace parte de lo que antes he mencionado, en su estructura. Desde la letra se va conformando también toda una historia, que en el devenir musical va acelerando según lo que se nos está contando.

La descripción de Pedro como un personaje muy atento y cuidadoso; de apariencia tranquila y cautelosa expresión. Todo se describe a la par de lo que sucede en ese momento musicalmente. La música responde a la historia. Acto seguido, un segundo momento; ahora a tres cuerdas, fuera de todo contacto con Pedro y el primer momento. A nivel espacial, dada la distancia con que se describe y se hace la transición literaria entre uno y otro; como también a la presentación casi íntima con que se manejó dicho momento previo. Ya aquí vamos viendo que existe allí cierta separación de la que hablaré más adelante.

Por ahora llegamos y vemos al segundo personaje en desesperada invitación a la embriaguez -máxima alegría- sin lograr alcanzar a Baco, para alivianar toda esta pesadez, que desembarca en su angustia. Se generan varias horizontalidades: 1) la transición del momento anterior a este dada su aceleración literaria y musical. 2) Su agobiante

repetición, limitada en su espacio de una cuadro. De izquierda a derecha la harán trizas, y la mantendrán allí hasta su muerte.

Avanzamos hasta el tercer momento, el encuentro entre los dos personajes en el robo y su muerte. Yo digo que no, ya que se ha estado hablando es de momentos -no confundir con los momentos de la PINTURA- hechos. A nivel literario es magnífico. Pero en pintura, y más si estamos hablando del *cuerpo sin órganos* -nada de representación ni ilustración, y más bien si sensación, música y movimiento- aquí el orden narrativo se debe de-construir, descomponer y recomponer en favor de lo sensible visual. Del *cuerpo sin órganos de la PINTURA*. La sensación de deseo que el pintor distribuye sobre su tela en el mismo acto. Es decir, como él siente la canción y como la pintura se va develando. Anunciación.

En tercer *lugar* está el borracho, tercer personaje. Sobre el cual encontramos la embriaguez literaria, como musical, -entendida como la máxima aceleración del tema y convergencia de instrumentos, el montuno- esa a la que tanto nos invita Baudelaire y que anteriormente fallo. Ahora este lugar no está en su encuentro con los otros, sino en su errabundeo previo al contacto por la derecha de ese “barrido” que es Josefina, que es dibujo y re-dibujo en su movimiento.

No me interesa, ya que para mí sería como una redundancia visual, el simplemente ser fiel y ordenado a la descripción y mensaje o idea, que Rubén va narrando, mientras lo acompaña la clave. Yo pienso más en el movimiento en ¿Cómo se desarrollan? ¿Cómo se moverán dichos personajes o figuras cuando no se está hablando de ellas? Solo me apoyo en la primera descripción que nos da Rubén de como son. Es

más la *istoria* de Alberti (1998, p. 11). No la *historia*. Porque la *historia* ya está, nos la contó, nos la está contando y nos la contará siempre Rubén.

La PINTURA está en la *istoria* sin H. En la relación de mi cuerpo, su movimiento dentro de su contexto, un lugar, su presente histórico, no-narrativo. A la luz de toda una musicalidad que ejerce unas fuerzas móviles sensibles en él, que me permiten elaborar todo un tiempo, una duración. Con la “dificultad” que tiene la pintura a nivel de estructura material plástica; y es que ella misma, es un lugar, uno solo. Es en ella donde esas figuras, a partir de ese cuerpo móvil se han de desplazar. Ya ahondaré en esto después.

¿Qué es esto de pintar lo que no se dice? Es precisamente la forma en como Rubén aborda la composición de la letra de la canción, y que el mismo Gabriel García Márquez “envidio” y designo, cuenta Rubén en una de sus muchas charlas, como: *crónica* (DeeJay Gonzalo, 2015). Es en ese sentido donde yo encuentro que el factor tiempo es lo que nos aproxima como concepto, pero como forma nos separa. Diástole y Sístole. Es decir: Pedro Navaja, es un texto que narra en orden cronológico, la sucesión de unos hechos sin relación a priori, pero que confluyen en un mismo lugar centrado adquiriendo así relación a posteriori. Lo que a Rubén le interesaba en principio, y apartando el mensaje social, era contar algo, y el cómo pasó tal cual: esa es la historia y allí el tiempo es lineal. En la PINTURA no.

Yo en cambio lo que busco es repetirme en eso que paso, en su movimiento, en su *istoria*, desde el lugar de la PINTURA; donde nacerá y crecerá en agitado sacudón. No concibo aquí ninguna relación de orden cronológico, solo pictórico, de sensación visual,

musical y literaria no-crónica. Porque es precisamente por esta situación narrativa, que pienso, y separó la canción en tres “lugares” diferentes previos al contacto con la narración.

Y hablo de pensar en lo que sucede con ellos cuando no se habla de ellos: como se mueven. Es imaginar lo que narrativamente se calla, y que musicalmente se enuncia sutilmente a veces. Como cuando dice Rubén: “...Un treinta y ocho 'Smith & Wesson' del especial...” y el piano aparece acompañando de forma “premonitoria” con unos arreglos que se asemejan a los disparos que sucederán.

Así vemos -¿o sólo escuchamos?- como la música genera un diálogo atemporal con la letra. Ya desde el comienzo con la estridente intro con las sirenas de carros, todo previo al suceso. O la tumbadora del principio que nos advierte de los pasos de Pedro antes de estos.

De cierta forma la música no solo acompaña la letra, sino que se adelanta a ella y la guía; pero también al personaje, lo mueve, le enuncia su futuro y su pasado, nos pinta un cuadro en el aire, para que el pintor, en su devenir, se preocupe en captar todos esos movimientos en ese cuerpo que se deforma, que pierde su estructura, se vuelve plástico, se vuelve pintura. *Cuerpo sin órganos; Cuerpo de la PINTURA.*

Ahora, entendida la dualidad narrativa de la canción, la PINTURA y la pintura no-crónica (historia e istoria). El momento narrativo que da orden a la canción, ya que es allí donde la misma narración se concibe como tal. Para no narrar se tuvo que narrar antes. Solo vemos la descripción de dos personas que no tienen ninguna relación directa, y que es precisamente el azar, lo que permite que aparezca un puente relacional entre

ellas. Entonces ¿Podría yo abandonar dicho hecho por simple miedo a caer en la representación?

Pienso que allí yace la relación de los tres lugares individuales que comprendemos ya este tríptico. ya que la fuerza de este está en la relación no-crónica que tienen las tres imágenes a nivel individual; y ¿dónde encontramos la meseta literaria? pues donde alcanza su estado narrativo: el momento donde los tres personajes comparten un mismo momento, donde se encuentran; Y desde allí también veremos la meseta pictórica del tríptico; y es que cuando literalmente los tres personajes comparten un momento, en pintura las tres figuras están en un mismo lugar, al tiempo, moviéndose, haciéndose uno; una cuarta pintura: esa es la meseta. Relación no-crónica del tríptico: los tres cuerpos devienen uno, y tres, y dos, uno, etc., en un mismo lugar, pero diferente a los otros. Allí no hay narrativa como tal, solo música y baile a través del movimiento.

Pensar sobre Pedro Navaja, la música como potencia de movimiento y pintura, CsO; desde una forma literaria, en este caso crónica de la canción. Dejar de ser representación y generar una posición frente a lo que escucho y lo que hago. No está demás evidenciar que, huecos existen aún en este pensamiento visual que estoy “programando” a través de la escritura, como ¿La relación pragmática de la pintura y la literatura se da cómo? ¿Y con la música? ¿Que es narrativo y que no? ¡El tríptico y Pedro Navaja? Pero ya comencé.

EPÍLOGO

“*Todo tiene su final, nada dura para siempre*” le coreaban Willie Colon y José Mangual Jr a Héctor Lavoe, y sin embargo, corean aquí y este no es el final. *The last fight*. Pienso más bien que es mejor decir *Tres de café, dos de azúcar y ponle punto*. Y es que al disponerme a escribir este *epilogo* me pregunte si había concluido algo ¿Si acaso podría yo expresarles aquí más certezas que dudas? Y no es que nada se haya logrado aquí. Es solo que *tenemos que recordar que no existe eternidad*. Es como el “Unfinished Masterpiece” de Palmieri, solo que sin el “masterpiece” -y sin Palmieri- Por lo menos que digan: “*no es Palmieri, pero es bueno*”

Y voso de ahora en adelante, porque la PINTURA siempre va de afán. Afán que no es más que el propio, pues este siempre va embalao bacalao, y cógelo que te deja. Y *busca lo tuyo, así se empeñen en destruir tu felicidad. ¡Muévete!* Entre el color y la luz, para que tu cuerpo no quede por allá tirado junto a ese negrito bembón. A el por bembón y a ti por *vagabundo*. Ya no es *la rumba sin Evelio*, sino ¡Tu! Evelio, sin la rumba.

Y es que *esta rumba no se acaba*. Por eso acá no les digo más na. Y me voy *caminando*, porque *un día seré feliz*. Siéntanse libres ya se los he dicho. De eso se trata. Palmieri contesta a pregunta capciosa: “*La libertad, lógico*”. Y *mi libertad* es la PINTURA, porque que en ella me hago de la rumba. Y si me organizo que me canten “Plástico”, y si me enloquezco que me pongan el “Chaleco”. En la PINTURA se canta *Balancéate mujer*, ese es el *trucutu....Truco*. Pues tanto el que se quedó parado como el que se cayó, perdieron en la rumba. Vomito es su PINTURA.

Pero rumba sin vómito, no es rumba; como fiesta sin pelea, no es fiesta. Y es *que hasta la ropa del balcón está bailando*. Rubén, la Rumba y la PINTURA. CsO- rumbero. *Coge consejo y llegara a viejo. Siembra semilla de caña brava en ti. Y coge conciencia latino, no la dejes que se te duerma, no la dejes que muera. Y es que piénsalo bien ¿Qué quieren que responda, si esto me dejo más loco que mí que a ustedes? En el caso que hayan quedado así. Sino, enhorabuena ahora te toca a ti pasar al bembé. Y si quieren, en guaguancó de los violentos armarme el bonche; o en guaguancó bonito criticarme. Criticono. Qué más da como, lo que importa es que se formó.*

BIBLIOGRAFIA

- Alberti, L.B. (1998) *Tratado de pintura*. (De Pérez Infante, Carlos trad.) México: Amalgama Arte Editorial. (Texto original publicado en 1435).
- Aristóteles. (1798) *El arte poética*. (Goya y Muniain, Joseph trad.). España: Biblioteca Nacional de España. (Textos originales datan entre 335 y 323 a.C.).
- Aumont, J. (1992) *La imagen*. (López Ruiz, Antonio trad.) España: Editorial Paidós.
- Barthes, R. (1968) *La muerte del autor*.
<https://teorialiteraria2009.files.wordpress.com/2009/06/barthes-la-muerte-del-autor.pdf>
- Bergson, H. (1977) *Henri Bergson: Memoria y vida: Textos escogidos por Gilles Deleuze*. (Armiño, Mauro trad.) España: Alianza Editorial.
- Caicedo, A. (2019) *Que viva la música*. Seix Barral Editorial.
 (Texto original publicado en 1979).
- Cioran, E. (1998) *Del inconveniente de haber nacido*. (Seligson, Esther trad.) España: Taurus Editorial. (Texto original publicado en 1973).
- Cioran, E. (3ª Ed.) (1996) *En las cimas de la desesperación*. (Panizo, Rafael trad.) España: Tusquets Editores S.A. (Texto original publicado en 1934).
- Cirlot, L. (1988) *Las claves de las vanguardias artísticas en el siglo XX*. España: Editorial Ariel S.A.
- Da Vinci, L. (2017) *Tratado de pintura*. (García López, David trad.) España: Alianza Editorial S.A. (Texto original publicado en 1651).

- Deleuze, G. (2ª Ed.) (1984) *Francis Bacon: Lógica de la sensación*.
(Hernandez B. Ernesto trad.) Arena Libros.
- Deleuze, G. (1ª Ed.) (2008) *PINTURA: El concepto de diagrama*. Editorial Cactus.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (6ª Ed.) (2004) *MIL MESETAS: Capitalismo y Esquizofrenia*.
(Vázquez Pérez, José y Larraceleta, Umbelina trad.) España: PRE-TEXTOS.
(Texto original publicado en 1980).
- Gombrich, E. (2003) *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. DEBATE Editorial.
- Gombrich, E. (15ª Ed.) (1995) *Historia del arte*. (Santos Torroella, Rafael trad.) Mexico:
Editorial Diana. (Texto original publicado en 1950).
- Huberman, D. (2011) *La exposición como máquina de guerra*.
(Gonzalez, Guadalupe trad.) Creative Commons.
- Huberman, D. (2007) *La pintura encarnada*. (Arranz Lazaro, Manuel trad.) España:
PRE-TEXTOS. (Texto original publicado en 1985).
- Itten, J. (1975) *Arte del color: aproximación subjetiva y descripción objetiva del arte*.
EDITORIAL BOURET. (Texto original publicado en 1961).
- Justi, C. (2008) *Velázquez y su época*. (Valencia Villa, Jaime trad.) Colombia:
Panamericana Editorial.
- Kandinsky, W. (5ª Ed.) (1989) *De lo espiritual en el arte*. (Palma, Elisabeth trad.)
México: PREMIA editorial. (Texto original publicado en 1912).
- Kandinsky, W. (5ª Ed.) (1995) *Punto y línea sobre el plano*. (Echavarren, Roberto trad.)
Colombia: Grupo Editor Quinto Centenario. (Texto original publicado en 1926).
- Klee, P. (1971) *Teoría del arte moderno*. (Acevedo, Hugo trad.) Argentina: Ediciones
Calden.

- Krauss, R. (2015) *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos*.
(Gómez Cedillo, Adolfo trad.) España: Alianza Editorial. (Texto original publicado en 1985).
- Marinetti, F. (1909) Manifiesto futurista. Le Figaro.
- Nancy, J.L. (2007) *58 indicios sobre el cuerpo*. (Alvaro, Daniel trad.) Argentina: Ediciones La Cebra.
- Nietzsche, F. (1996) *Humano, demasiado humano*. (Brotons Muñoz, Alfredo trad.) Akal Editorial. (Texto original publicado en 1878).
- Pacheco, F. (1871) Arte de la pintura. Librería de D. León Valverde.
- Platón. (1871) *El banquete*. España: Edición Patricio Azcarate. (Texto original data entre 385 y 370 a.C.).
- Rodríguez Ruidíaz, A. (2015) *El origen de la música cubana: Mitos y realidades*.
Armando Rodriguez Ruidiaz, Todos los derechos reservados.
- Sartre, J.P. (2ª Ed.) (1954) El ser y la nada. (Vitasoro, M. A.) Argentina: Iberoamericana Editorial. (Texto original publicado en 1943).
- Sartre, J.P. (2005) *La nausea*. (Bernardez, Aurora trad.) México: Editorial EPOCA.
(Texto original publicado en 1938).
- Schopenhauer, A. (3ª Ed.) (2005) El mundo como voluntad y representación Vol. II.
(López de Santa María, Pilar trad.) España: Editorial Trotta. (Texto publicado originalmente en 1819).

CIBERGRAFIA

Álvarez, Adalberto. *Son para un sonero*. 2020. Concierto.

<https://www.youtube.com/watch?v=ytrib4DrfOg&t=1571s>

Arman, Manuel y Hernández, Marcos. *Murillo, la alegría del barroco*. 2018.

Documental.

<https://www.youtube.com/watch?v=t1WVINhlWg0>

Blades, Rubén y Chirinos, Carlos. *Rubén Blades en Circularart*. Entrevista.

<https://www.youtube.com/watch?v=yM4j4X3UGA8&t=3898s>

Blades, Rubén y Salcedo Ramos, Alberto. *Rubén Blades, Gabo, la crónica y la música*.

2014. Entrevista.

https://www.youtube.com/watch?v=Uo87go_iNFk

Cruz, Celia y Puente, Tito. *Celia Cruz y Tito Puente definen la palabra “salsa”*.

Entrevista. (Recuperado).

<https://www.youtube.com/watch?v=2QUziycak4k>

Deleuze, Gilles. *¿Qué es el acto de creación?* 1987. Conferencia en la Femis Escuela

Superior de Oficios de Imagen y Sonido.

<https://www.youtube.com/watch?v=dXOzcexu7Ks&t=219s>

Deleuze, Gilles y Parnet, Claire. *El abecedario*. 1996. Entrevista.

<https://www.youtube.com/watch?v=dsGF3btWi04&t=868s>

Feinmann, José Pablo. Sartre, el ser en-sí y ser-para sí. 2008-16. Programa televisivo.

<https://www.youtube.com/watch?v=Y8N25yyxZjw>

Feinmann, José Pablo. El Dasein y sus posibles. 2008-16. Programa televisivo.

<https://www.youtube.com/watch?v=aX9jRvIMHK8>

Hinton, David. *Francis Bacon: The South Bank Show*. 1995. Documental.

<https://www.youtube.com/watch?v=Z1nrFrtL0yo>

Kohly, Philippe. *Matisse, Picasso*. 2002. Documental.

https://www.youtube.com/watch?v=AuK2W5vIW_Y

Santaolalla, Javier. *La paradoja del gato de Schrödinger*. 2020. Divulgación científica.

<https://www.youtube.com/watch?v=lzxKZx7we4s&t=270s>

CANCIONERO

Para el rumbero malo, pal el rumbero bueno, pal que no haga nada sin música, pal que pinte con música, pal que no. Quiero dejarles estos lindos guaguancós, boleros, charangas, pachangas, chachachás, sones, guajiras, etc. Pa` que después –si me leyó- de esta leedera tan brava de este *guaguancó raro* que escribí -para mí, y luego para ustedes- puedan buscar y escuchar algunas de las canciones que me acompañaron y están presentes en el texto en orden de aparición –en lo posible de mi paciencia-. Y como diría Andrés: ¡AGUZATE!

Según el color. Metiendo Mano. Willie Colon y Rubén Blades. 1977.

Prologo. Maestra vida Vol. I. Rubén Blades. 1980.

Oigan mi guaguancó. Electric Harlow. Orchestra Harlow. 1970.

Falta. Picadillo a la Criolla. Lebron Brothers. 1971.

Guaguancó pal que sabe. El Maestro. Johnny Pacheco. 1975.

Dolor y amor. Abran Paso. Ismael Miranda y Orchestra Harlow. 1971.

Los ejes de mi carreta. Soy Dichoso. Ray Barretto. 1992.

El traqueteo. Roberto Roena y su Apollo Sound III. Roberto Roena y su Apollo Sound.
1971.

Con los pies camino. Los Dinámicos. Johnny Pacheco y Justo Betancourt. 1971.

Abandonada fue. Abran Paso. Ismael Miranda y Orchestra Harlow. 1971.

Desde hoy. Hecho en Puerto Rico. Willie Colon. 1993.

Yo No quiero piedras en mi camino. Traigo de Todo. Ismael Rivera. 1974.

- Buscando la melodía. Estoy Como Nunca.* Tito Rodriguez. 1968.
- Soy vagabundo. ¡Qué Sentimiento!* Hector Lavoe. 1981.
- El reto.* Cantares del Subdesarrollo. Rubén Blades. 2009.
- Aquí se puede. Aquí Se Puede.* Ray Barretto. 1987.
- Todo se va a poder. Todo Se Va A Poder.* Ray Barretto. 1984.
- ¿Y Linda?. ¿Y Linda?* Daniel Santos. 1965.
- A mi manera.* Puerto Rico All Stars. Puerto Rico All Stars. 1976.
- Reflexiones mías.* Regreso. Roberto Roena Y Su Apollo Sound. 1987.
- Errante y bohemio.* Guajira Y Guaguancó. Ray Barretto. 1964.
- El primer montuno.* Sorpresa La Flauta. Andy Harlow. 1972.
- Rumba, Rumba, Rumba.* En Fa Menor. Ismael Miranda. 1974.
- De colores.* De Colores. Ismael Rivera Y Sus Cachimbos. 1968.
- El mesías.* De Todas Maneras Rosas. Ismael Rivera Y Sus Cachimbos. 1977.
- El tiempo será testigo.* Nueva Cosecha. Willie Rosario. 1986.
- Distinto y diferente.* Distinto Y Diferente. Justo Betancourt. 1977.
- Presencia.* Presencia. Justo Betancourt Y Su Conjunto Borincuba. 1978.
- Busca el ritmo.* The Salsa Machine. Willie Rosario. 1983.
- Pedro Navaja.* Siembra. Willie Colon Y Ruben Blades. 1978.
- Arrecotin Arrecotan.* La Quiniela Del Dia. Ismael Rivera Y Cortijo Y Su Combo. 1976.
- Espiritu libre.* Acid. Ray Barretto. 1968.
- El diferente.* El Diferente. Ricardo Ray Y Bobby Cruz. 1970.
- Son de la madrugada.* A Bayamo En Coche Vol. I. Son 14. 1979.
- Mi fracaso.* Llegamos. Lebron Brothers. 1970.

- Decisiones.* Buscando America. Ruben Blades Y Seis Del Solar. 1984.
- Pide y toma.* El Niño De Oro. Cano Estremera. 1986.
- Ponle punto.* Tres De Café Y Dos De Azúcar. Johnny Pacheco. 1973.
- El instrumento.* A Touch Of Class. Pete “Conde” Rodríguez. 1977.
- Nada de ti.* The Sun Of Latin Music. Eddie Palmieri. 1974.
- Superimposition.* Eddie Palmieri. 1970.
- Maestra vida.* Maestra Vida Vol. II. Rubén Blades. 1980.
- Que no me paren la salsa.* Aquí Se Puede. Ray Barretto. 1987.
- El pintor.* Mi Regreso. Bobby Rodriguez Y La Nueva Compañía. 1984.
- Fantasmas.* Willie Colon. 1981.
- Que lio.* The Hustler. Willie Colon. 1968.
- Y deja.* Canciones Del Solar De Los Aburridos. Willie Colon Y Ruben Blades. 1981.
- Aguántate.* Orchestra Dicupe. Orquesta Dicupe. 1972.
- El todopoderoso.* La Voz. Héctor Lavoe. 1975.
- Silencio.* Salsa. Orquesta Harlow. 1974.
- Cáncer.* Reventó. Héctor Lavoe. 1985.
- Déjala que siga.* Reventó. Héctor Lavoe. 1985.
- Salsa y control.* Salsa Y Control. Lebron Brothers. 1970.
- Para que aprendas.* El Rey Del Montuno. Roberto Torres. 1991. SAR.
- Deseo salvaje.* The Sun Of Latin Music. Eddie Palmieri. 1974.
- No me conoces.* Siempre En Forma. Bobby Valentin. 1981.
- El yoyo.* Wayne Gorbea.
- Todos vuelven.* Buscando America. Ruben Blades Y Seis Del Solar. 1984.

- Quinientos años. Honra Y Cultura.* Willie Colon. 1991.
- Tiempo perdido.* El Que Sabe, Sabe. Justo Betancourt. 1970
- Obra del tiempo.* Reincarnation. Orquesta Narváez. 1975.
- Usted no me conoce a mí.* Rompecabezas. Bobby Valentín. 1971.
- No soy de aquí ni soy de allá.* Chávela Vargas.
- ¿De qué?* Canciones Del Solar De Los Aburridos. Willie Colon Y Ruben Blades. 1981.
- La esencia del guaguancó.* La Perfecta Combinación. Johnny Pacheco Y Pete “Conde” Rodríguez. 1970.
- Ella está en otra rumba.* Presencia. Justo Betancourt Y Su Conjunto Borincuba. 1978.
- La realidad.* In Motion. Bobby Valentin. 1974.
- Gracia divina.* Hommy A Latin Opera. Orchestra Harlow. 1973.
- Siento.* Bamboleo. Fania All Stars. 1988.
- La naturaleza.* Si Echo Pa Lante. Agustín Arce Y Su Nuevo Sonido. 1972.
- La batalla.* Llego La Ley. Conjunto Clásico. 1987.
- El mil amores.* Que Lo Diga El Tiempo. Jose Mangual Jr. 1981.
- La puerta del dolor.* SOOGIE. Willie Rodriguez. 1969.
- Amor verdadero.* Fantasmas. Willie Colon. 1981.
- Que son uno.* Wanted Dead Or Alive. Joe Cuba Sextette. 1966.
- Punto Bare.* Fiesta Con El Conde. Pete “Conde” Rodriguez. 1982.
- La Ceiba y la Siguaraya.* La Ceiba. Celia Cruz Y La Sonora Ponceña. 1979.
- El gato.* Bobby Valentin. Bobby Valentin. 1980.
- Homenaje.* Y Despues...Que Le Pongan Salsa. Caco Senante. 1984.
- Apariencia na` ma`.* En Una Nota. Moguito Santamaria. 1974.

- Veneno. The Force Of The 80`s.* Bobby Rodriguez Y La Compañía. 1981.
- Canto A La Muerte.* Amor Y Control. Rubén Blades. 1992.
- Dos Soneros. Va A La Carcel Vol. I.* Bobby Valentin. 1974.
- Digo Yo. Querer Es Poder.* Grupo Niche. 1981.
- El Lugar.* El Judio Maravilloso. Orchestra Harlow. 1975.
- La Fiera.* Union Dinamica. Azuquita Y Kako. 1976
- Huracán de pasión.* Algo Nuevo. Bobby Valentin. 1970.
- Casualidades De La Vida.* Otra Vez. Willie Rosario. 1975.
- El Sentimiento Del Latino En Nueva York.* El Sentimiento Del Latino En Nueva York.
Ángel Canales. 1979.
- El Difícil Fácil.* De Colores. Ismael Rivera Y Sus Cachimbos. 1968.
- Invitación Al Son.* Together. Ray Barretto. 1970.
- Aires De Navidad.* Asalto Navideño Vol. I. Willie Colon Y Héctor Lavoe. 1971.
- Son Para Un Sonero.* Son Como Son. Son 14. 1976.
- Rumba En El Patio.* Gigante Del Sur. Sonora Ponceña. 1977.
- Tambó.* A Touch Of Class. Pete “Conde” Rodríguez. 1977.
- Tengo Máquina Y Voy A 60.* Tengo Maquina Y Voy A 60. Charlie Palmieri Y La
Duboney Orquesta. 1965.
- La Rumba Me Llama.* El Exigente. Orchestra Harlow. 1967.
- Lo Mato.* Willie Colon Y Héctor Lavoe. 1973.
- Bailadores.* Bailadores. Joe Cuba Sextette. 1965.
- Reunión En La Cima.* Puerto Rico All Stars. Puerto Rico All Stars. 1976.
- Que Viva La Música.* Que Viva La Musica. Ray Barretto. 1972.

- Lo Que Dice Justi*. Sigan Bailando. Wayne Gorbea Y Su Conjunto Salsa. 1986.
- Las Luces*. El Exigente. Orchestra Harlow. 1967.
- Mi Música*. De Todas Maneras Rosas. Ismael Rivera. 1977.
- Presten Atención*. Pinocho. Marty Galagarza Y La Conquistadora. 1974.
- Tumbakutun*. Este Negro Si Es Sabroso. Pete "Conde" Rodriguez. 1976.
- Periquito Pin Pin*. Ayer, Hoy, Mañana Y Siempre. Tommy Olivencia Y Su Orquesta. 1985.
- Pa Huele*. Superimposition. Eddie Palmieri. 1970.
- La Música Brava*. La Música Brava. Andy Harlow. 1974.
- Lo Mío Es Mío*. Justo Betancourt. Justo Betancourt. 1974.
- Llegamos*. Hot Stuff. Lebron Brothers. 1980.
- Tú Y Yo Na` Ma`*. Sonora Ponceña. Sonora Ponceña. 1972.
- Rumbambola*. Rumbambola. Orchestra Harlow. 1979.
- Tengo Testigo*. The New Horizon. Lebron Brothers. 1978.
- También El Apio Es Verdura*. Musical Seduction. Bobby Valentin. 1978.
- Me Voy Contigo*. Sabor Tipico. Johnny Pacheco. 1967.
- Se Traba*. The Message. Ray Barretto. 1971.
- Oyelo Que Te Conviene*. Unfinished Masterpiece. Eddie Palmieri. 1975.
- Que Te Pasa A Ti*. Traigo De Todo. Ismael Rivera. 1974.
- Nunca Contigo*. The Sun Of Latin Music. Eddie Palmieri. 1974.
- Rumbero Mayor*. Viva Ricardo. Ricardo Ray Y Bobby Cruz. 1969.
- Palo Pa` Rumba*. Palo Pa`Rumba. Eddie Palmieri. 1984.
- Traigo De Todo*. Traigo De Todo. Ismael Rivera. 1974.

Esto Fue Lo Que Trajo El Barco. Ismael Rivera Y Sus Cachimbos. 1972.

Sedante De Rumba. El Gigante Del Teclado. Charlie Palmieri. 1972.

Ven Bernabe. Afuera. Bobby Valentin. 1976.

Deuda. Charanga Moderna. Ray Barretto. 1962.

No Cambiare. La Gran Fuga. Willie Colon Y Héctor Lavoe. 1971.

Rumbón Melón. Let`s Ball. Joey Pastrana. 1967.

Summertime. Carnaval. Ray Barretto. 1963.

Sofrito. Mongo Santamaria. 1976.

Corrido Del Caballo Blanco. Mucho Mejor. Rubén Blades. 1984.

Que Te Vaya Bonito. From The Depth Of My Brain. Willie Rosario. 1978.

Todo Tiene Su Final. Lo Mato. Willie Colon Y Hector Lavoe. 1973.

The Last Fight. Willie Colon Y Rubén Blades. 1982.

Tres De Café Y Dos De Azúcar. Johnny Pacheco. 1973.

Epilogo. Maestra Vida Vol. II. Rubén Blades. 1980.

Unfinished Masterpiece. Eddie Palmieri. 1975.

Voso. Lo Mato. Willie Colon Y Hector Lavoe. 1973.

Te Conozco Bacalao. Cosa Nuestra. Willie Colon Y Héctor Lavoe. 1969.

Busca Lo Tuyo. Champagne. Eddie Palmieri. 1968.

Vagabundo. 7. El Gran Combo De Puerto Rico. 1975.

El Negrito Bembón. Baile Con Cortijo. Cortijo Y Su Combo. 1958.

La Rumba Sin Evelio. La Primerisima. Tommy Olivencia. 1978.

Caminando. Caminando. Rubén Blades. 1991.

Un Día Seré Feliz. Ricanstruction. Ray Barretto. 1979.

- La Libertad Lógico.* Vamonos Pal Monte. Eddie Palmieri. 1971.
- Mi Libertad.* Show. Frankie Ruiz. 1994.
- Plástico.* Siembra. Willie Colon Y Ruben Blades. 1978.
- Chaleco.* The Heavyweight. Charlie Palmieri. 1978.
- Trucutu.* Plante Bandera. Tommy Olivencia. 1975.
- El Nacimiento De Ramiro.* Maestra Vida Vol. I. Rubén Blades. 1980.
- Abuelita.* La Gran Fuga. Willie Colon Y Héctor Lavoe. 1971.
- Siembra.* Siembra. Willie Colon Y Ruben Blades. 1978.
- Semilla De Caña Brava.* Los Rebeldes. Frankie Dante. 1979.
- Piénsalo Bien.* Salsa Y Control. Lebron Brothers. 1970.
- Tu Loco Loco Y Yo Tranquilo.* Roberto Roena Y Su Apollo Sound. Roberto Roena Y Su Apollo Sound. 1969.
- Ahora Te Toca A Ti.* Live At Woodstock. Bobby Rodríguez Y La Compañía. 1976.
- Guaguancó De Los Violentos.* Rumba Caliente. Típica 73. 1976.
- Balancéate.* El Ray Criollo. Ray Barretto. 1966.
- Guaguancó Bonito.* Guajira Y Guaguancó. Ray Barretto. 1964.
- Criticona.* Lo Que Traigo Es Sabroso. Eddie Palmieri. 1965.
- Se Formó.* Explorando. Sonora Ponceña. 1978.
- Guaguancó Raro.* Agúzate. Ricardo Ray Y Bobby Cruz. 1970.
- La Gioconda.* El Molestoso. Eddie Palmieri. 1963.

...

