

Del *tempo* en pintura

Claude Zilberberg

Traducción de Desiderio Blanco

Estrictamente resumida, la hipótesis del *esquematismo tensivo*¹ asocia una apuesta y un procedimiento. La apuesta consiste en confiar la coherencia del sentido a un número reducido de valencias interdefinidas; la concentración viene exigida por la gramaticalidad del sentido. La limitación del número de valencias es relativa, puesto que, como sabemos, el número de las combinaciones es siempre más elevado que el número de los elementos combinables, tanto más que las valencias son, ante todo, vectores orientables, flujos, mociones más que magnitudes estabilizadas.

Por lo que se refiere al procedimiento, hay que decir que este es muy simple, ya que consiste en instalar, en sumergir un discurso, verbal o no verbal, en el espacio tensivo y en observar qué es lo que pasa, qué es lo que se agita, es decir, en identificar los arreglos que se producen entre las valencias y que por eso mismo son sensibilizados. El hecho de tomar en cuenta el axio-

¹ Para mayores precisiones, ver Cl. Zilberberg, *Breviario de gramática tensiva*, *Escritos 27*, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje de Puebla, Enero-junio de 2003, pp. 7-43. Véase también *Semiótica tensiva*, Lima, Fondo Editorial/Universidad de Lima, 2006, Primera Parte, cap. II. Véase, asimismo, en esta última obra el *Glosario* de Semiótica tensiva.

ma de la afectividad relativiza notablemente la solución de continuidad que se ha venido admitiendo entre lo verbal y lo no-verbal, puesto que la trama de lo verbal acoge “lo no-verbal”, es decir, “lo afectivo” somatizado o “lo somático” afectante.

La red provisional de las valencias y de las sub-valencias elementales se presenta como sigue:

valencias ↓	intensidad ↓		extensidad ↓	
sub-valencias	tempo	tonicidad	temporalidad	espacialidad

El riesgo de monotonía puede ser evitado gracias a dos disposiciones: (i) cada uno de los cuatro órdenes de sub-valencias comporta una estratificación delicada, que no vamos a desarrollar aquí; (ii) toda composición de valencias puede ser declinada sea por *implicación*, es decir, según una norma artificial, sea por *concesión*, es decir, por inversión de esa misma norma. En presencia de un objeto, o sea, de un enigma, las sub-valencias se convierten en interrogaciones a las que el objeto, en virtud del secreto que traiciona, aporta elementos de respuesta.

1. El caso Van Gogh

Ya lo hemos mencionado: la afinidad entre la linearidad y el *tempo* es tal que parece relegar el cromatismo a la lentitud y al reposo, como si el *hacer* fuera el atributo de la línea, y el *ser* el del color; pero la primera frase de la apología de Van Gogh hecha por A. Artaud disipa inmediatamente ese reparto:

La pintura lineal pura me volvía loco desde hacía tiempo, y entonces me encontré con Van Gogh, que pintaba no líneas ni formas, sino cosas de la naturaleza inerte como en plenas convulsiones.

E inertes.²

² A. Artaud, *Van Gogh, le suicidé de la société*, en *Œuvres complètes*, vol. XII, Paris, Gallimard, 1974, p. 26.

Nos podemos preguntar, si, al leer este fragmento, aunque muchos otros van en la misma dirección, la “convulsión”, es decir, el *toque* especial de Van Gogh no debe ser considerado como un tercer tipo de significante, además de la línea y de la mancha de color.

Es significativo que la asunción del *tempo* vaya asociada, en el caso de Van Gogh, a lo que se llamó la “revolución de 1885”; un verbo particularmente dinámico, “resaltar” [*enlever*], resume esa aproximación:

Ante todo, lo que se llama “resaltar” un aspecto es lo que hacían los antiguos pintores holandeses de manera formidable. De resaltar un aspecto con algunos toques de pincel no se quiere oír hablar en estos días, pero los resultados están ahí. Y eso es lo que han hecho no pocos pintores franceses, cosa que un Israels ha magistralmente comprendido, también. Es preciso resaltar un tema de una sola vez. He encontrado un pasaje en Gainsborough, que me ha decidido a preparar un estudio de un solo tirón [...].³

¿Ese verbo sugestivo no transforma la búsqueda en raptó? Como lo señala el propio N. Grimaldi en la misma página: “Es la fulguración la que produce la creación, no la servil paciencia del ‘tâcheron’”.*

Una vez más, nos enfrentamos a los dilemas propios de la semiótica tensiva: o bien confiar esos datos a la retórica tropológica exigiéndole que los cualifique adecuadamente, o bien organizar el sistema de categorías de tal manera que pueda acogerlos en su seno. Nuestra preferencia personal va por la segunda opción, la cual consiste en plantear para toda categoría importante una alternancia estilística, de naturaleza aspectual en este caso. La aspectualidad corriente es una “variedad” que se ignora a sí misma: se sitúa en la dependencia del *esmero*

³ Citado por N. Grimaldi, *Le soufre et le lilas*, Fougères, encre marine, 1995, p. 87.

* Persona que trabaja con asiduidad y aplicación (*Petit Robert*) [N. del T.].

[*fignolage*] en cuanto al objeto,⁴ de la *paciencia* en cuanto al sujeto, de la *lentitud* en cuanto al proceso. Su filosofía apenas implícita estipula que el acabado se halle bajo la dependencia de la duración de la que dispone el sujeto de *hacer* y, en tal sentido, la aceptamos como implicativa; lo que es lo mismo: es la aspectualidad cara al sentido común, a la *doxa*, la que se beneficia del “acento de sentido”. Este análisis no podría valer para el resaltado, el cual excluye el retoque y las correcciones. Su consigna está contenida en el —justamente llamado— complemento circunstancial de modo: “de una sola vez”, el cual nos proporciona el término de base del paradigma:

[de una sola vez vs. de varias veces]

que está sometido al *tempo*:

de una sola vez [cursividad]	de varias veces [recursividad]
↓	↓
<i>rapidez</i>	<i>lentitud</i>

Esta oposición fundaba ya para Hegel la relación entre el dibujo y la pintura, que nosotros ya hemos señalado, de tal modo que la hegemonía del *tempo* sobre la duración se verifica aquí de manera inesperada, ya que la aspectualidad implicativa tendría por objeto interno la *duración*, mientras que la aspectualidad concesiva apuntaría a la *instantaneidad*.

No sería pertinente aceptar esta aspectualidad como defectuosa. Si escuchamos a Van Gogh, la acogeremos como concesiva: “He admirado sobre todo las manos de Rembrandt y

⁴ Tomamos la palabra [*fignolage*] del mismo Van Gogh: “Yo critico también el esmero con que se trabajan las manos, los rostros, los ojos, visto que todos los grandes maestros trabajan de otra manera; [...] Frans Hals es muy distinto de esos cuadros en los que todo es minucioso, cuidadosamente esmerado por igual”. *Ibid.*, p. 87.

de Hals, manos que viven, pero que no están ‘acabadas’ en el sentido que insistimos en dar a la palabra ‘acabar’”. Como lo indica Van Gogh, esta aspectualidad no es deficitaria, sino concesiva. O más bien: sólo si se refiere a la aspectualidad ortodoxa, exhibe una carencia. La melioración y la peyoración se instalan en discurso cuando entre dos magnitudes captadas en conjunto, [A] y [B], A se convierte en un *punto de vista* sobre B y sobre sí misma, y recíprocamente. La desigualdad constitutiva de la apercepción de A y de B adquiere sentido de manera diferente según que A o B sea tomada como referencia, como si /pequeño/ no pudiera evitar ser definido solamente como “menos grande” que /grande/. Las dos aspectualidades evocadas, la implicativa y la concesiva, difieren entre sí, pero se modalizan mutuamente según las vías previstas por la hipótesis del esquematismo tensivo: la aspectualidad implicativa está destinada a liquidar la *carencia* que ha captado en la aspectualidad concesiva, mientras que esta última no se da tregua en rechazar aquello que considera *superfluo*.

Esa ambivalencia está en el origen de las paradojas y de los oxímoros propios del estilo concesivo. Para este último, existe un acabado de lo inacabado, así como hay, según Baudelaire, un inacabado de lo acabado: “[...] hay una gran diferencia entre una pieza *hecha* [*faite*] y una pieza *acabada* [*finie*] —pues en general lo que está *hecho* no está *acabado*, y una cosa muy *acabada* puede no estar *hecha* del todo— [...]”.⁵ Desde el punto de vista tensivo, el inacabamiento y el “de una sola vez” abrevian la duración que el acabamiento y los retoques alargan, dejando “ver” aquí, una

⁵ Ch. Baudelaire, *Œuvres complètes*, París, Gallimard, [coll. La Pléiade], 1954, p. 586. Baudelaire se refiere en este pasaje a la “manera” de Corot, pero el paradigma contemporáneo de Baudelaire confronta las prácticas respectivas de Delacroix y de Ingres: “Mientras Delacroix ve en el toque uno de los medios más convincentes de la pintura, Ingres lo proscribió, diciendo que denuncia la mano [que lo ejecuta] cuando el objeto es el que debería anunciarse; su oposición no es solo técnica [...]” en G. Picon, *Admirable tremblement du temps*, Génova, Skira, 1970, p. 91.

ralentización; allá, una aceleración. Uno de los resultados de ese trabajo, no previsto por nosotros mismos, es la relación de dependencia —a la vez concebida y vivida— entre la rapidez y lo inacabado, por un lado, y entre la lentitud y lo acabado, por otro. Todo ocurre como si la modernidad, luchando con la revelación de la velocidad, de la urgencia en el plano del contenido, es decir, de la vivencia, hubiera logrado atribuir las modalidades del aspecto al plano de la expresión, en este caso pictórica.

Para una semiótica de la complejidad y de la interdependencia, todas las problemáticas descubren un grado variable de conexidad. Si volvemos por un instante, a propósito de Van Gogh, sobre la importancia del año 1885, fecha a partir de la cual el pintor afirma la autonomía del color, constatamos que dicha afirmación de la autonomía del color, de la inflexión de la aspectualidad y del isomorfismo del cromatismo y de la afectividad están íntimamente ligadas entre sí. En una carta a su hermano Théo, escribe: “Para terminar [el cuadro], soy ahora un colorista **arbitrario**”.⁶ La terminación recibe aquí un sentido inhabitual; el paso de un cromatismo mimético a un cromatismo que Van Gogh no duda en calificar de “arbitrario”, es decir, confiado a una gramática “inmanente”, según él, afectiva.⁷

⁶ *Ibid.*, p. 110 [El subrayado es nuestro].

⁷ En razón de la diferencia de *tempo* que toda cita conlleva, no hay cita que no se halle en camino de simplificar y de falsear el discurso del que ha sido tomada. Según Van Gogh, la relación del color con el referente es ciertamente arbitraria, pero resulta necesaria cuando el color está referido al afecto. Por tanto, la afirmación de la arbitrariedad permite despedirse de una semiosis instituida, e inaugurar una semiosis nueva, por lo menos a título personal, gracia acordada a los más grandes creadores. La red siguiente se esfuerza por desenredar la confusión del lenguaje-objeto, de la inmediatez de los cuadros de Van Gogh y el comentario penetrante, probablemente inigualable, de Van Gogh mismo:

Cromatismo	Aspecto ↓	Presuposición ↓	Meta-lenguaje saussuriano ↓
el mimetismo →	la incoatividad	la percepción	la significación
la arbitrariedad →	la terminatividad	la emoción	el valor

El sujeto operador de la rapidez del *tempo* es, desde el punto de vista figurativo, el “golpe de pincel” y desde el punto de vista figural, el “golpe”, que es la forma paroxística del *hacer*, puesto que el “golpe”, sobre todo cuando es calificado de “seco”,⁸ comunica al enunciado las sub-valencias de rapidez y de tonicidad que lo “electrizan”. Según el mismo Van Gogh, el “golpe de pincel” es una magnitud manifestada irrecusable en la medida en que tiene por manifestante, es decir, una magnitud expresada en el cuadro, el “toque”: “Este sagrado mistral es bien molesto para dar toques que se sostengan y se entrelacen con sentimiento como una música tocada con emoción”.⁹ Es significativo —y la observación de Artaud ya citada lo dejaba entender bien— que el toque se convierta en Van Gogh en una práctica distinta, casi autónoma, que apunta no al “esmero” [*fignolage*] que desprecia, sino a lo que queda siempre perdido, a saber, el sobrevenir, puesto que el sujeto sorprendido, captado en el instante *t*, desea “remontar el tiempo” y colocarse en el instante *t-1*, a fin de estar en condiciones de acoger lo sobrevenido, en un sentido siempre prematuro, a imagen, según la lengua, del condicional pasado, ese tiempo un poco extraño que, en francés al menos, permite reconfigurar y “paradigmatizar” el pasado.

La preocupación por la expresividad del toque es igualmente una de las características del arte de Bacon:

Las flechas verticales son disjuntivas y contrastivas, mientras que las flechas horizontales son asociativas y correlativas; pero hay que tener en cuenta que estas últimas se basan en dos postulados inhabituales en las ciencias humanas: en primer lugar, los afectos son analizables sin pérdida de contenido, sin dilución de su identidad; en segundo lugar, son analizables en magnitudes discretas: las valencias y sub-valencias, es decir, en unidades interdefinidas desde el punto de vista paradigmático y correlativas desde el punto de vista sintagmático.

⁸ El Micro-Robert define el “golpe seco” como “rápido y seco”. Entre la figuratividad ingenua de “seco”: “que no está o está poco impregnado de líquido”, y su figuralidad profunda: “que carece de blandura y de dulzura”, subsiste y resiste por el momento una solución de continuidad.

⁹ N. Grimaldi, *Le soufre et le lilas*, op. cit., p. 108.

[...] uno advierte [...] de una parte, y eso a contrapelo de la tendencia a borrar la huella de la mano, de la que dan testimonio en nuestros días el pop-art, el op-art, etc., un lirismo desenfrenado del toque personal, arriesgado y arrebatado por una suerte de salvajismo que llega a subvertir en profundidad la estructura misma de la cosa representada; [...]”.¹⁰

Las observaciones de Van Gogh son una confirmación más de que la unidad de contenido, en la acepción epistemológica del término, es una *forma-afecto*, de tal modo que tratar separadamente la forma o el afecto es una operación, a nuestro parecer, desesperada. Los dos términos se responden por turno: la forma esquematiza el afecto, limitándolo, en tanto que el afecto sacude y sobrepasa la forma vivificándola, lo cual es propio de las valencias intensivas y, más generalmente, de la autoridad estructural que tiene la intensidad sobre la extensidad.

2. Latencia de la hipotiposis

La precisión de las propuestas de Van Gogh encierra múltiples enseñanzas para el semiótico. Parece cosa aceptada que la modernidad no consiste ya, por lo que se refiere a la recepción de las obras [de arte] en la decodificación y en la profundización de una representación, sino en una hipotiposis autorizada, es decir, reducida a invocar el hecho, a falta de poder reclamar el derecho, de reconstituir a partir de lo *pintado* el *pintar*, a partir del *pintar* el *pintor* —más allá de la afectividad singular, que es al cuadro lo que el productor es al producto que lo ha indudablemente producido. Ese problema, que es el del reparto y, en último término, el de la universalización de la singularidad, desaparece si lo singular es reconocido como la identidad afectiva del actante,¹¹ lo que Van Gogh designa, sin buscarle tres pies al

¹⁰ M. Leiris, *Francis Bacon ou la brutalité du fait*, París, L'École des lettres/Seuil, 1996, p. 30.

¹¹ Este problema mereció la atención de Cassirer: “¿Cómo comprender, sin embargo, el hecho de que sea precisamente en ese movimiento hacia lo general y

gato [“sans chercher midi à quatorze heures”] como el “sentimiento” y la “emoción”.

Y eso no es todo. Desde el instante en que el afecto es reconocido como el plano del contenido, indiferente casi al plano de la expresión que lo manifiesta, resulta “natural” que un pintor se exprese como un músico, que un músico tome las palabras de un pintor:

[...] con un cuadro quisiera decir algo consolador como una música. Desearía pintar hombres y mujeres con ese no sé qué de eternidad, cuyo símbolo en otro tiempo era el nimbo de luz, que nosotros tratamos de lograr por medio de la radiación, de la vibración de nuestras coloraciones.¹²

Ahí todavía continúa reinando en los comentarios un positivismo inconfesado. Las especificidades que justifican los enclaustramientos disciplinares no son más que comodidades, o algo peor, por un doble motivo: (i) por el lado del objeto, las cualidades son, desde el punto de vista paradigmático, cantidades latentes a la espera de su segmentación, y desde el punto de vista sintagmático, modalidades que han de ser realizadas si son insuficientes, y atenuadas si son excesivas; (ii) por el lado del sujeto, las sinestesias, es decir, la prevalencia actual de la y sobre la o, son más ilustrativas que las que podríamos llamar con toda justicia las “mono-estesias”, puesto que estas últimas desconocen la base valencial y adverbial de las sensaciones, y para nuestro propósito, lo que crea problema es menos el reconocimiento de tal o cual sub-valencia que su ausencia.

en esa tendencia a la abstracción generalizante donde ha debido de tener lugar la individualización, es decir, la determinación de un dios ‘personal’?” en *Filosofía de las formas simbólicas*, t. 2, París, Minuit, p. 242.

¹² N. Grimaldi, *Le soufre et le lilas*, op. cit., p. 109. Esta identificación es ratificada por Artaud: “prueba de que Van Gogh ha pensado sus telas como un pintor y únicamente como / un pintor, pero que sería, / por ese mismo hecho, / un formidable músico”, en A. Artaud, *Van Gogh, el suicidado de la sociedad*, op. cit., p. 47.

Desde nuestro propio punto de vista, la pertinencia del *tempo* para la descripción es tal que procedemos por inducción formulando la pregunta: ¿cuál es la eficiencia del *tempo* en el progreso y en la fisonomía de tal discurso singular? A este respecto, lo que distingue un discurso de otro es el plano de la expresión y la identidad del sujeto operador. Es claro que la celeridad y la lentitud en cuanto manifestaciones sensibles no tienen los mismos manifestantes en un poema que en un cuadro: sería superfluo detenernos en eso. En el caso del cuadro, la tonicidad y la celeridad del plano del contenido tiene por correlatos, según Wölfflin, la *vibración*, la misma palabra usada por Van Gogh en el último fragmento citado:

Solo a partir de un cierto punto el color antes compacto, por ejemplo, está dotado de una vibración, de suerte que parece transformarse ante los ojos del contemplador, e igualmente, a partir de cierto punto, la luz y la sombra se hacen fluidas.¹³

La pulsación del color en los cuadros de Ticiano se convierten, para Faure, en la unidad de base de un dinamismo, de una *foria* que musicaliza el cuadro:

Toda la pintura de Ticiano está allí, y tras ella, toda la pintura de Venecia, y tras la pintura de Venecia, todas las pinturas vivientes que verán cómo los colores se penetran, cómo juegan los reflejos sobre las superficies, cómo se colorean las sombras transparentes, cómo un tono no se repite idéntico jamás, sino que impone su dominio por medio de llamadas discretas, que despiertan en el ojo vibraciones vecinas, cómo la vida luminosa del mundo hace una sinfonía espontánea donde ni una palpitación nacerá en su sustancia sin que se pueda encontrar la causa y buscar el efecto en toda su extensión.¹⁴

Según una dialéctica que será considerada más adelante, la vibración exteroceptiva se convierte, por la transitividad de las

¹³ H. Wölfflin, *Réflexions sur l'histoire de l'art*, París, Champs-Flammarion, 1982, p. 36.

¹⁴ E. Faure, *Histoire de l'art. L'art renaissant*, París, Plon, 1948, p. 116.

valencias, en interoceptiva. La aserción de la transfiguración del cuadro en “sinfonía espontánea”, de la simultaneidad en sucesión, tiene por sujeto operador la vibración, por el hecho de que esta última se sitúa en el punto en que se articulan el espacio y el tiempo: la vibración espacializa la duración tanto como temporaliza el espacio.

La lentitud sentida por el informador tiene por correlato la ausencia de vibración y según la jerga de los pintores: l’**à-plat** [lo aplanado], que el Grand Robert define así: “Tinte aplicado de manera rigurosamente uniforme”. De donde la tensión casi “musical”:

vibrante vs. uniforme [à-plat]

El sujeto operador en el plano figural es, siempre según Wölfflin, el *toque*: “El toque desaparece en la superficie uniforme”.¹⁵ No obstante, Wölfflin se guarda de caer en el contrasentido que consistiría en identificar la inmovilidad con la detención y prefiere leer allí el progreso de una extrema lentitud:

Esas cualidades [de la figura plástica] no se incorporan, sin embargo, a las formas como atributos pasivos, sino que actúan de manera totalmente activa. Ese hecho parece contradecir la distinción que se hace habitualmente entre los estilos, y según la cual el Renacimiento es considerado como el estilo de la inmovilidad en comparación con el arte gótico o con el barroco. La forma acabada conoce también una suerte de actividad: la felicidad que proporciona su forma (Gestalt) no es una propiedad inerte, sino que vive en una tensión permanente, que parece reafirmar a cada instante.¹⁶

El análisis de Wölfflin se aplica a la lentitud alcanzada y controlada por Rothko:

¹⁵ H. Wölfflin, *op. cit.*, p. 61. El punto de vista figural que nos esforzamos en desarrollar corresponde al punto de vista “formal” de Wölfflin.

¹⁶ *Loc. cit.*

La paleta fetiche del artista hasta el final de su trabajo para la capilla [la Capilla Rothko de Houston] se compone de pardo oscuro, burdeos y rojo sangre, donde los rectángulos característicos prosiguen un diálogo **ralentizado**, en armonía con la percepción diferida por la oscuridad general. Tal vez sea esa propiedad la que permite aprehender los cuadros como una secuencia de ritmos lentos, de pausas y de silencios, con una idea de ritual.¹⁷ La lentitud es una *cronopoiesis*.

La morfología y la cadencia catalizada de los toques y de los *à-plats* se hacen decisivas en la medida en que toda localidad tiene vocación, si la estructura está bien hecha, si las subvalencias concuerdan adecuadamente las unas con las otras, de sensibilizar, de golpe o poco a poco, la totalidad de la que depende. Conscientes de que la identificación de las magnitudes del contenido comporta siempre un margen de incertidumbre, vinculamos el paradigma, apenas esbozado, del toque con la problemática del *sobrevenir*. Es razonable pensar que la aspectualidad, tal como es concebida actualmente, obstaculiza la comprensión de algunas de las prácticas artísticas más elevadas. El uso consiste en aceptarlas como exploraciones de los límites, pero nosotros tenemos el sentimiento de estar en presencia de inversiones deliberadas que, si la expresión se me permite, están más allá del más allá. Así, y sin desconocer que todas las reducciones son falaces, si el sociolecto se adelanta al *devenir*, Van Gogh y Bacon se hallan “del lado” de *sobrevenir*, “del lado” oscuro del *sobrevenir* en un universo de discurso que tiene por norma —que considera justificada, o lo que es lo mismo: perenne— el *devenir*.

En su diario, Leiris escribe a propósito de Bacon: “Al mirar un cuadro de Francis Bacon, uno se creería —con frecuencia— delante de una imagen que resume su biografía: irrupción de la pintura en el mobiliario”.¹⁸ Las definiciones de la irrupción por

¹⁷ Mark Rothko, *op. cit.*, p. 35.

¹⁸ M. Leiris, *Francis Bacon ou la brutalité du fait*, *op. cit.*, p. 141.

el Micro-Robert —1°. “Invasión súbita y violenta (de elementos hostiles en un país). 2°. Entrada con fuerza y en masa (en un lugar). —Entrada brusca e inesperada—” mezclan las magnitudes figurales y las magnitudes figurativas; una vez operado el reparto, la configuración de la irrupción compone las subvalencias siguientes:

tempo ↓ subitanidad	tonicidad ↓ paroxismo	temporalidad ↓ instantaneidad	espacialidad ↓ cerrado →abierto
---------------------------	-----------------------------	-------------------------------------	---------------------------------------

Si admitimos que la presencia, la cual para M. Leiris es el efecto de sentido prioritario de la pintura de Bacon,¹⁹ consiste en el sincretismo de la eficiencia concordante de las subvalencias manifestadas, ¿no deberíamos estar de acuerdo en que ese estilo tensivo desmiente la aspectualidad que nos es familiar, aquella que tiene por resorte el devenir? El devenir inmanente a la tripartición [incoatividad–duratividad–terminatividad] lo aprehendemos como un sincretismo resoluble que compone una dirección tensiva y una orientación temporal: (i) por dirección tensiva entendemos, sumariamente dicho, que hay “más” en la duratividad que en la incoatividad, “más” en la terminatividad que en la duratividad; (ii) por orientación temporal, que va del *antes* al *después*. Estos dos rasgos convienen a una aspectualidad *ascendente*, pero contravienen en el caso del sobrevenir, que es el resorte de una

¹⁹ Lo que atrae la atención de M. Leiris es, ante todo, la presencia superlativa, inmanente a la pintura de Bacon: “Se puede objetar que la exigencia de que el artista esté presente en su obra, no es ninguna, ya que siempre lo está, en cualquier sentido que trabaje, e incluso en el caso en que fuese un imitador o un copista. Lo que Bacon tiene de particular es que su presencia —quíralo o no— salta a los ojos y que la obra lleva las marcas de su acción, un poco como una persona cuya carne guarda las cicatrices de un accidente o de una agresión”. *Ibid.*, pp. 17-18.

aspectualidad *decadente*. La pregunta que nos preocupa ahora es la siguiente: ¿cuál es la inteligibilidad “profunda”, es decir, figural, del rechazo de lo acabado? Nuestra hipótesis es que la revolución que tiene lugar a favor del sobrevenir, la revocación de lo acabado y la exposición paroxística del toque son otros tantos aspectos de una misma problemática, es decir, de una misma “mira”.

La cuestión, en la acepción escolar, se deja enunciar así: sabiendo que entendemos por positividad un repunte y un redoblamiento de las valencias de *tempo* y de tonicidad, ¿cómo formular una aspectualidad positiva del sobrevenir? La cuestión se impone por el hecho de que el sobrevenir está por sí mismo destinado, prometido a la atenuación, y luego, al aminoramiento de las valencias que él mismo ha proyectado. Desde ese momento, para hacer que la entropía y la anestesia fracasen, conviene efectuar una *conmutación*, es decir, virtualizar la orientación temporal [comienzo → fin] y de actualizar la orientación [fin → comienzo]. Es lo que hacen los mitos “naturalmente”, aunque no sólo ellos: la física del “big bang” pretende también remontar al instante *t*, que tuvo lugar, se nos dice, hace quince mil millones de años, y que ha visto cómo la energía se proyectó en universo.

El rechazo de lo acabado se inscribe, fácilmente, en esa perspectiva: ese remontar del tiempo, comparable a la que hacen los salmones hacia el origen de las aguas es un deseo perdido de cambiar el *más de menos* de la decadencia por el *más de más* de la ascendencia. Si el tiempo es pérdida segura, entonces el que emprende la tarea de remontar el tiempo no solamente detiene esa pérdida, sino que, sobre todo, capitaliza los trastornos deliciosos que la subitaneidad y el paroxismo tienen la facultad de provocar irresistiblemente en nosotros, porque somos prioritariamente sujetos del padecer, y secundariamente, con retraso, sujetos del hacer. Para el que está convencido de que *lo que subsiste* no tiene comparación con *lo que ha estallado*, con lo que Merleau-Ponty llama, en

El ojo y el espíritu, la “deflagración del Ser”, la obra “no puede sino revestir un talante surgente o despavorido de bosquejo”.²⁰

La elección del tipo de toque no es, pues, un detalle abandonado a la contingencia o a la tradición, puesto que es preciso distinguirlas.²¹ Por lo demás, en la perspectiva estructural, el detalle, una vez tratado, desaparece en cuanto tal. Es un hecho conocido que algunas adaptaciones teóricas notables han consistido en la integración y en la comprensión de magnitudes mal comprendidas anteriormente y juzgadas desdeñables. Esta semiosis del toque interesa a la aspectualidad, y excede con mucho aquello con lo que la lengua se satisface, en este caso, el francés, como si cada lengua no asegurase más que un servicio mínimo, por lo demás variable. A partir de la disociación de la dirección tensiva y de la orientación temporal, accedemos a una aspectualidad que calificaremos, a falta de mejor término, de “recursante” [*ressourçante*]:*

²⁰ M. Leiris, *Francis Bacon ou la brutalité du fait*, *op. cit.*, p. 25. Con el mismo espíritu, G. Picon indica, a propósito de Miró: “¡Espíritu puro! Comprendemos que no se trata del espíritu del dibujo, que habría que preservar de la impureza del color, sino del espíritu del color mismo, el cual es preciso llevar hasta el estallido de su presencia” en Joan Miró, *Carnets catalans*, Ginebra, A. Skira, 1976, p. 49. Idiolectal o sociolectal, una semiosis eficiente tiene tal vez por resorte secreto eso mismo: que “el estallido de la presencia” en el plano del contenido tiene por correlato en el plano de la expresión “la presencia del estallido”.

²¹ Sabemos que, en un determinado nivel de profundidad, el plano del contenido y el plano de la expresión llegan a ser sustituibles entre sí. En el estudio titulado *Francis Bacon aujourd’hui*, M. Leiris sugiere que el toque se convierte en el plano del contenido y el motivo que trata, y en este caso, maltrata según una tradición pusilánime, en el plano de la expresión: “[...] con él [Francis Bacon] que, como muchos pintores figurativos, no trabaja a partir de la naturaleza y se propone algo muy distinto que copiar; uno creería que es, más que una operación conceptual, la mano (el gesto de trazar o de pintar, el “toque”) movida por una emoción directa —la mano trastornada en cierto modo—, la que trastorna el motivo” en *Francis Bacon ou la brutalité du fait*, *op. cit.*, p. 37.

* *Ressourçante*: De “ressourcer”, volver a las fuentes, a los valores fundamentales (*Petit Robert*) [N. del T.].

	aspectualidad decadente [sobrevénir] ↓	aspectualidad ascendente [devenir] ↓	aspectualidad recursante [remontar] ↓
orientación temporal	comienzo → fin	comienzo → fin	fin → comienzo
dirección tensiva	más → menos	menos → más	menos → más
modo de existencia	potencialización	actualización	hipotiposis ²²

Esta aspectualidad *recursante* está al servicio de la celeridad en el caso de Bacon, teniendo en cuenta el contraste entre la plasticidad de los “à-plats” que cercan la figura y el arrebató de la figura, pero en el caso de Rothko, pintor contemplativo,²³ parece que es más bien una aspectualidad ascendente la que es operante. Como Bacon, Rothko se preocupa por el reparto del *tempo* en [rápido vs. lento],²⁴ pero la asignación de las valencias de *tempo* es diferente: los efectos de masa de las bandas rectangulares, por el hecho de que reproducen, “miman” la horizontalidad y la verticalidad del marco; a diferencia del arte de J. Pollock, producen una impresión inicial, y sin duda prematura, de ralentización, pero los testimonios y las confianzas dejan en-

²² Volveremos más adelante sobre la significación de este término para nosotros.

²³ Rothko “tenía la costumbre de sentarse delante de un cuadro para ‘contemplarlo durante largo tiempo, a veces por horas, a veces por días enteros, y pensaba en el próximo color, imaginaba agrandar tal o cual porción del cuadro’”, en Carol Mancusi-Ungaro, “La surface materielle et immatérielle”, *Catalogue de l'exposition Mark Rothko*, op. cit., p. 56.

²⁴ Para M. Leiris: “En Francis Bacon, la tela tiene sus partes hirvientes, donde reina una singular efervescencia, en oposición a otras partes neutras, donde no pasa nada”, en *Francis Bacon ou la brutalité du fait*, op. cit., p. 93.

tender que, según el mismo Rothko, la buena visión de sus telas es la visión de “más cerca”, porque permite dar a los cuadros, de grandes dimensiones ya, dimensiones superlativas, en concordancia con la dinámica concesiva del redoblamiento, y deja que se produzca esa inmersión en el cuadro, a la cual Rothko aspiraba tanto. Esa promiscuidad del observador, de hecho una conmutación de la visión lejana por la visión cercana, modifica el plano de la expresión: para esa mirada pretendidamente miope, la traza del pelo del pincel, virtualizada a la buena distancia, o a veces el pelo mismo,²⁵ reciben una nueva función en la economía tensiva del cuadro. Es probable que, así como “el color es la concordancia de dos tonos” (Baudelaire), el *tempo* expresado sea la concordancia de dos cadencias distintas: “Cuando [F. Bacon] se aproximaba a los bordes del cuadro o cuando quería dejar transparentar pequeñas parcelas del fondo [...] se veía forzado a ‘lentificar’ un poco [...]”.²⁶ El comentario no deja ninguna duda: la relación va de /rápido/ a /menos rápido/, es decir, de supercontrario a sub-contrario, e invita, al término de la contemplación, a *remontar* del ojo percibiente del observador, *vía* la mano que obra, primero por “pequeños gestos rápidos”, luego por “toques bien calculados”, al ojo visionario del artista.

Nos gustaría volver ahora sobre el término de *hipotiposis*, que hemos introducido más arriba. Para cierta ortodoxia estructural, solo hay sentido sincrónico, y toda salida de la sincronía sería como un escape fuera del sentido. Pero esa afirmación un tanto dogmática conviene mal a nuestro objeto, puesto que en el caso de la pintura, el sentido de la pintura llamada occidental tiene por morada, sin reducirse a ella, su *devenir*; y así, para Wölfflin, el objeto no es el arte del Renacimiento en sí, ni tampoco el arte barroco en sí, sino el [*from* → *to*] que ha sustituido poco a poco

²⁵ “En esta obra [un cuadro de 1957, conservado en Houston] el rectángulo en naranja vivo de arriba resulta de una serie de pinceladas tan enérgicas que han quedado incrustados en la pintura fragmentos de pelos del pincel y que la pasta espesa ha formado grumos en el contorno”. *Ibid.*, p. 50.

²⁶ *Loc. cit.*

el primero por el segundo, el discernimiento de las respuestas plausibles a las preguntas: “¿Por qué el Renacimiento llegó a su fin? ¿Por qué el estilo barroco precisamente lo sucedió?”.²⁷ Según Wölfflin, habría intervenido un cambio de paradigma que sigue siendo ampliamente misterioso. En el caso del devenir acelerado de la pintura, la cuestión se deja formular así: ¿Hay cambio de paradigma? ¿o más bien desplazamiento en el interior del paradigma? Sin tratar aquí la cuestión a fondo, sabemos que para numerosos analistas, sin duda algo apresurados, la respuesta a la que se inclinan es la que toma en cuenta un cambio de paradigma. Nuestra propia respuesta es más matizada.

3. De lo pictórico a lo gestual

Tomar en cuenta el *tempo* consiste no solamente en tratar los adverbios y los complementos circunstanciales de todo tipo como magnitudes actanciales, sino en catalizar, a partir del análisis exhaustivo de las categorías plásticas manifestadas, una *semiótica gestual* cada vez más precisa, cada vez más minuciosa; en doblar la percepción visual con una percepción participativa, asociativa, comparable a la que tiene lugar espontáneamente en la percepción de un ritmo cuando el golpeteo del pie entra en sincronía con el oído. Según Leiris:

Visto [...] que, desde la llegada de la fotografía, que la ha tomado a su cargo, la pintura se ha liberado de toda función de ‘reportaje’ (como dice Francis Bacon) [...] es preciso hacer algo distinto que la transcripción casi fotográfica: el espectador no tendrá oportunidad de creer en la figura propuesta si no porta la **marca viviente de la mano del artista** (a falta de la cual el contacto no se establecerá jamás).²⁸

²⁷ H. Wölfflin, *Renaissance et baroque*, París, Livre de Poche, 1989, p. 162.

²⁸ M. Leiris, *Francis Bacon ou la brutalité du fait*, *op. cit.*, p. 95. El subrayado es nuestro. Este bello texto de M. Leiris recuerda pertinentemente que *ver es creer*, que la recepción de los discursos, tanto verbales como no verbales, depende de la constelación fiducial del momento.

El lazo entre la vibración del toque y la hipotiposis puede parecer forzado. Y seguramente lo es en una perspectiva positivista, es decir, perezosa, que se imagina haberlo dicho todo cuando ha aducido la bi-dimensionalidad de la tela. Nuestro acercamiento es diferente: el plano del contenido es el resultado, jamás asegurado, jamás acabado de la inmersión de tal discurso, verbal o no-verbal, en el espacio tensivo. Dicha inmersión da lugar a la cuestión: ¿cuáles son las sub-valencias que se encuentran sensibilizadas en ese momento, dado que la atención, sintácticamente concentrante, no es más que la espera de la infusión de las sub-valencias en el “alma? La semiótica del toque se interesa por el *tempo*, pero al mismo tiempo pone en juego la temporalidad: si el toque *sobreviene* según la modalidad de lo “marcado” [*sabrê*]* que encontraremos más adelante, capta, es decir, satura en el mismo instante el campo de presencia; si *advient* y su modalidad es la de la pequeña vibración, el campo de presencia se abre al *recuerdo* [*souvenir*]. La extensión de la semiosis plástica a la temporalidad, la tomamos de un análisis, hecho con suma delicadeza, por Claudel de los cuadros bíblicos de Rembrandt: (i) en el plano de la expresión:

Se diría que el pintor acompaña cada uno de los gestos de sus modelos, cada una de sus actitudes, cada uno de los acomodos que coordina con sus vecinos, en su viaje posterior más allá de la superficie y de lo inmediato, un viaje que indefinidamente se prolonga **menos en el contorno que en la vibración**.²⁹

(ii) en el plano del contenido, la conmutación penetra el tiempo; la modalidad de lo “marcado” contrae el tiempo, y su significado referencial es, según la lengua clásica, el **golpe**, ya considerado, golpe que el Micro-Robert define como una “acción

* Sabré: (De “saber”: Cortar a golpes de sable. “Dibujo marcado [sabrê] con gruesos golpes [trazos] de lápiz” (*Petit Robert*). [N. del T.].

²⁹ P. Claudel, *L'œil écoute, Œuvres en prose*, París, Gallimard [coll. La Pléiade], 1973, p. 196 [el subrayado es nuestro].

súbita y arriesgada”, es decir, casi en términos tensivos, si admitimos ver en /arriesgado/ una variedad de lo concesivo en la base de la evenemencialidad. Inversamente, la modalidad de lo “vibrante” profundiza el tiempo: “La sensación ha despertado el recuerdo, y el recuerdo, a su vez, sacude sucesivamente las capas superpuestas de la memoria, convoca en torno suyo otras imágenes”.³⁰ Esa sacudida de la memoria será particular en cada pintor: en el caso de Rembrandt, siempre según Claudel, ha conducido al pintor a presentar, a presentificar los personajes del Antiguo Testamento como contemporáneos: “[Rembrandt] no ha tenido más que asomarse a la mirilla de su puerta para encontrar al contemporáneo de Abraham y de Labán [...]”.³¹ A partir de esas consideraciones, tomamos en cuenta el arco mental que une tal modalidad del toque con la hipotiposis, figura a la que el esquematismo tensivo proporciona, según la expresión del habla, una “nueva juventud”:

plano de la expresión →	rapidez ↓ lo cortado	lentitud ↓ lo vibrante
plano del contenido →	contracción del tiempo ↓ el golpe	profundización del tiempo ↓ la hipotiposis

Hay ciertamente un *antes* y un *después*, que se oponen uno a otro, pero lejos de definir el *antes* por la mimesis y el *después* por su abandono, nosotros preferimos ver en el *antes* tal mimesis determinada y en el *después*, un cambio de mimesis; en este caso, el paso de una mimesis *exteroceptiva* en el *antes*, a una

³⁰ *Loc. cit.*

³¹ *Loc. cit.* Todo el pasaje merecería ser citado.

mímesis *interoceptiva* actualizada en el después. En efecto, sumariamente dicho, no es solamente el ojo del pintor el que parece excepcional, sino también su mano misma. Por eso, tras un examen minucioso, es decir, cercano, del modo del “toque” de Rothko, un crítico concluye: “Pues sí, él lo ha hecho todo con los pinceles, concluye Roy Edwards. Y eso es lo fabuloso. Tenía un sagrado golpe de pincel”.³²

Juego de palabras heurístico o concordancia reveladora: el *toque* pictórico exteroceptivo parece en correspondencia necesaria con un *tacto* [toucher] interoceptivo ininterrumpido que procede por sacudidas y por ajustes. En un texto titulado *Dessiner l'écoulement du temps* [Dibujar el correr del tiempo], H. Michaux se acerca a ese misterio:

Cada cual trata, sin que nadie se lo haya indicado, de mantener su *tempo*. Por medio de todo: de acontecimientos, de emociones, de aventuras, como conviene mantener igual la temperatura en estaciones frías, en lugares tórridos.

Por un balanceo sabio y constante entre entrenamientos que uno acepta y entrenamientos a los que uno les da la espalda, en un equilibrio complejo, los pequeños retardamientos y las pequeñas aceleraciones se encuentran ingeniosamente compensados.³³

No iremos más lejos. Es evidentemente un truísmo la afirmación de que el toque constituye el objeto de una apropiación por

³² *Catálogo de la exposición de Mark Rothko, op. cit.*, p. 30. Sobre este punto particular, véase Groupe µ, J.-F. Bordron, G. Sonnesson, J. Fontanille, F. Saint-Martin, *Approches sémiotiques sur Rothko, Nouveaux Actes Sémiotiques*, n. 34-35-36, Limoges, Pulim, 1994.

³³ H. Michaux, *Œuvres complètes*, t. 2, París, Gallimard, coll. La Pléiade, 2001, p. 373. El grafismo, en el caso de Michaux, siempre que no se desnaturalice, cosa que con frecuencia es de temer, no parece destinado al servicio de la vista, sino a la escucha de un frenesí íntimo e ininterrumpido, que se convierte en un instrumento comparable a esos registros médicos sofisticados que recogen nuestros más mínimos estremecimientos. A propósito de su pintura, el poeta mismo dice: “Para ser la esponja de los innumerables tránsitos que no dejan de afluir a mí (y no debo de ser el único)”. *Ibid.*, p. 1026.

los pintores, tan promovida al menos como la del cromatismo. El punto que importa es el de saber si el toque depende del esquema, es decir, del juego de las constantes valenciales, o del uso, es decir, del accidente. En los casos examinados, es claro que las latitudes de deformación y de especificación del toque, cuya investigación semiótica está por hacer, se hallan al servicio del *tempo* y de la tonicidad: ¿cómo entender si no, la certeza inatacable de estar en presencia de “grandes y vigorosos golpes de pincel”? Desde el punto de vista —figurativo— del observador, lo que ve pertenece al resorte de la hipotiposis, puesto que el ojo se persuade de que “ve” cómo la mano del pintor, toque tras toque, da a luz el cuadro;³⁴ pero desde el punto de vista figural, tal valencia intensiva se inscribe como plano del contenido, que acepta la sustancia de la expresión dispuesta a manifestarla.

4. Balance

Resulta banal observar que el conocimiento termina por entrever aquello que se le escapa. A ese respecto, queremos señalar que si, de manera general, la temporalidad y la espacialidad han sido bien cuestionadas, sobre todo la segunda, y con frecuencia bien analizadas, el *tempo* y la tonicidad siguen relativamente ignorados. Los ejemplos en los que nos hemos apoyado confir-

³⁴ Esa actualización de la emergencia del cuadro, esa catálisis a contrapelo del *hacer* a partir de lo *hecho*, y más allá del *aún no* a partir del *ya*, es para Baudelaire un hecho de los más importantes: “Un buen cuadro, fiel al sueño que lo ha dado a luz, debe ser producido como un mundo. Así como la creación, tal como la entendemos, es el resultado de múltiples creaciones, de las cuales las precedentes son siempre completadas por las subsiguientes, del mismo modo un cuadro realizado armónicamente consiste en una serie de cuadros superpuestos, en el que cada nueva capa da al sueño más realidad y lo hace subir un grado hacia la perfección. Por el contrario, recuerdo haber visto en los talleres de Paul Delaroche y d’Horace Vernet amplios cuadros, no esbozados pero sí comenzados, es decir, absolutamente acabados, aunque algunas partes no estaban aún indicadas más que por un contorno blanco o negro”, en *Œuvres complètes*, t. 2, *op. cit.*, pp. 860-861.

man las investigaciones de Michaux, que la estricta equidad debería aceptar como hipótesis científicas. Trátase de Van Gogh, de Bacon o de Rothko, lo que importa es “[poder] comunicarse con [su] propia velocidad”.³⁵ Aceptado ese punto, la cuestión de la apreciación del intervalo así recorrido si no “discurrido”, sigue por completo en pie, porque el cambio de *tempo*, según Michaux, puede resultar una experiencia traumática o extática:

Debía aprender por mí mismo la horrible, trepidante experiencia que consiste en cambiar de tempo, de perderlo súbitamente, de encontrar otro en su lugar, desconocido, terriblemente rápido, con el que uno no sabe qué hacer, que todo lo vuelve diferente, irreconocible, sin sentido, disparado, haciendo que todo gire rápidamente [...]”.³⁶

Lo mismo sucede con la tonicidad, que permanece ampliamente ignorada desde el punto de vista analítico, mientras que la existencia, se lee por doquier, nada valdría sin los momentos considerados “fuertes”, con los que ha sido gratificada. El balance puede establecerse así:

plano de la expresión		à-plat [uniforme] S ₁	étalé [extendido] S ₂	enlevé [realzado] S ₃	sabré [cortado] S ₄
plano del contenido	tempo →	ralentización		aceleración	
	temporalidad →	temporalidad alargante		temporalidad abreviante	

³⁵ En un texto titulado *Dessiner l'écoulement du temps* [Dibujar el correr del tiempo], Michaux hace hincapié en una conmutación sobrevenida a propósito de su propia práctica del dibujo: el cambio de formato, es decir, el paso a un formato mayor, determinó un cambio de *tempo*: “La amplitud me permitía comunicarme con mi propia velocidad, y por ella olvidaba el tema y la impresión original”, en *Œuvres complètes*, t. 2, *op. cit.*, p. 372.

³⁶ *Ibid.*, pp. 373-374. H. Michaux indica que esa experiencia consistió en la toma de mezcalina. El párrafo entero, de un solo tirón, debería ser citado.

A beneficio de inventario, pensamos haber esbozado un sistema de las modalidades elementales de la expresión pictórica: lo realzado, lo cortado, lo esmerado, lo vibrante... Dichas modalidades remiten a las valencias intensivas de *tempo* y de tonicidad y, en ese sentido, son comparables a las modalidades musicales que los compositores colocan al inicio de la partitura de sus piezas: *allegro*, *andante*, *adagio*, *scherzo*, *langsam*, *feierlich*... La diferencia entre las dos prácticas se debe al hecho de que la música es en principio un arte de ejecución, que no es el caso de la pintura. Si esa diferencia es mentalmente suspendida, la convergencia se convierte en una de las condiciones de posibilidad de una estética general.