

Éric Alliez

con la colaboración de Jean-Clet Martin

**EL OJO-CEREBRO**

Nuevas historias de la pintura moderna

Alliez, Éric

El ojo-cerebro: nuevas historias de la pintura moderna / Éric Alliez; Jean-Clet Martin - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Cactus, 2024

576 p.; 22 x 15 cm - (Occursus / 57)

Traducción de: Víctor Goldstein.

ISBN 978-987-3831-92-8

1. Arte Moderno. 2. Filosofía del Arte. 3. Ensayo Filosófico. I. Martin, Jean-Clet. II. Goldstein, Víctor, trad. III. Título. CDD 700.1

Cet ouvrage, publié dans le cadre du  
Programme d'Aide à la Publication  
Victoria Ocampo, bénéficie du soutien  
de l'Institut Français.

Esta obra, publicada en el marco del  
programa de Ayuda a la Publicación  
Victoria Ocampo, cuenta con el apoyo  
del Institut Français.

Título original: *L'œil cerveau. Nouvelles histoires de la peinture moderne*

Autor: Éric Alliez, con la colaboración de Jean-Clet Martin

© Librairie Philosophique J. Vrin, París, 2007.

[www.vrin.fr](http://www.vrin.fr)

Esta edición © Editorial Cactus, 2024

Traducción: Víctor Goldstein

Maquetación y tapa: MA

Impresión: Talleres Gráficos Elías Porter y Cía. sRL

ISBN: 978-987-3831-92-8

IMPRESO EN LA ARGENTINA \*\*\* PRINTED IN ARGENTINA

🌐: [www.editorialcactus.com.ar](http://www.editorialcactus.com.ar)

✉: [info@editorialcactus.com.ar](mailto:info@editorialcactus.com.ar)

Éric Alliez

con la colaboración de Jean-Clet Martin

**EL OJO-CEREBRO**

Nuevas historias de la pintura moderna

Traducción de Víctor Goldstein



Editorial Cactus

serie **OCCURSUS** 7 Siete

# ÍNDICE

Agradecimientos .....	9
<b>Prefacio</b> .....	<b>11</b>
Capítulo 1. <b>19 de junio de 1799 – la transformación-Goethe</b> .....	<b>19</b>
Capítulo 2. <b>De la + (y de la potencia de la pintura)</b> .....	<b>89</b>
Capítulo 3. <b>Sobre la vía nueva de lo contemporáneo: el plan Manet</b> .....	<b>187</b>
Capítulo 4. <b>Tiempo gris en la Grande Jatte (el extraterrestre / Seurat / el ojo-máquina)</b> .....	<b>277</b>
Capítulo 5. <b>Gauguin, o el ojo de la Tierra</b> .....	<b>365</b>
Capítulo 6. <b>Diez variaciones sobre el ojo concéntrico de Cézanne</b> .....	<b>455</b>
 Lista de las obras estudiadas .....	 <b>569</b>

Así, nuestra percepción exterior es un sueño del adentro que se encuentra en armonía con las cosas del afuera; y en vez de decir que la alucinación es una percepción exterior falsa, hay que decir que la percepción exterior es una alucinación verídica. [...] La sensación, en ausencia o presencia de los impulsos del afuera y de la turbación nerviosa, provoca esas alucinaciones, y las provoca por sí sola.

H. Taine  
*La inteligencia*, París, 1870\*

\* Solo a título indicativo, el hecho de citar un libro en castellano significa que tiene traducción en nuestra lengua. Únicamente se darán sus referencias completas (editorial, etc.) cuando sean citados con dichas referencias en el texto o en las notas al pie. Salvo indicación en contrario, todas las traducciones de las citas textuales son del traductor de la presente obra [N. del T.].

## Advertencia para el lector-mirador

Este libro no tiene reproducciones, con excepción de las viñetas colocadas como frontispicio de cada capítulo. El costo prohibitivo de los derechos de reproducción fotográfica no es lo único que se vincula con esta ausencia. También está en juego un proyecto editorial que consiste tanto en interrogar el estatuto de la descripción (propio de la historia del arte) como en subvertir el régimen de la ilustración al que, con demasiada frecuencia, la filosofía del arte condena a las obras. Aquí, la escritura tiene por tarea primaria explorar y cartografiar en profundidad, a veces en el más mínimo detalle, no tanto imágenes como los registros de un pensamiento plástico en acto (el de los pintores que estudiamos).

N.B. Incluso fuera de las obras de referencia o de los catálogos de exposición que citamos, también se pueden encontrar buenas reproducciones en las obras de gran difusión. Internet también ofrece bancos de imágenes fácilmente consultables.

## Agradecimientos

Sobre la base de un proyecto de investigación definido con Jean-Clet Martin (nombre clave: “Colores de la modernidad / Modernidades del color”), la materia y las articulaciones de este trabajo de largo aliento se elaboraron en el marco de mi enseñanza en Estética en la Akademie der Bildenden Künste de Viena. Cada uno de los capítulos en gestación fue objeto de un seminario entre octubre de 1997 y junio de 2000 (puesto en línea en el sitio Web de la Akademie), que a su vez alimenta el plan de composición del libro. Por lo tanto, en primerísimo lugar queremos agradecer a Peter Sloterdijk (que me recibió calurosamente durante esos tres años en el Institut für Kulturphilosophie que dirige), a mis asistentes Simon Wagner y Stephen Zepke (que supieron reunir una impresionante iconografía al tiempo que, por sus intervenciones, mantenían la dimensión filosófica del seminario), a los estudiantes (cuya asiduidad solo puede compararse con su deseo de inscribir estas *Nuevas historias de la pintura moderna* en una relación renovada del arte contemporáneo), y a Elisabeth von Samsonow, titular de la Cátedra de Antropología del Arte, con quien organicé dos coloquios cuya problemática remitía directamente a este trabajo: “Kunst und Konzepte der Wahrnehmung zwischen Bewußtsein und Technologie” (10-11 de mayo de 1999); “Chroma – Zum Status der Farbe” (26-27 de mayo de 2000)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Estos dos coloquios fueron material para la publicación: E. Alliez, E. von Samsonow, *Hyperplastik. Kunst und Konzepte der Wahrnehmung in Zeiten der*

Los seminarios que dirigí como Profesor invitado en la Universidad de Warwick en 1999 también fueron importantes por los intercambios a los que dieron lugar, en particular por el anudamiento Impresionismo-Fenomenología que estaba probando luego de un comentario ceñido de dos textos, entonces poco practicados, de Mallarmé (“The Impressionists and Edouard Manet”) y de Foucault (*La pintura de Manet*).

Con Jean-Clet Martin también dimos sesiones en París, en el marco de su seminario en el Colegio Internacional de Filosofía en 2000-2001, titulado “Cuadro contemporáneo de la modernidad”, que dieron lugar a intercambios particularmente estimulantes con los oyentes y entre nosotros.

Agradecemos particularmente a Jean-Claude Bonne, que contribuyó en gran medida al estado final de este libro por sus lecturas de los diferentes estados del manuscrito y durante nuestras sesiones de trabajo, tanto antes como después de *La Pensée-Matisse*.<sup>2</sup> Porque en última instancia, realmente se trata de un programa de investigación único que se expresa en dos partes, cuya articulación no es solo cronológica, y que se enuncia: *El Ojo-Cerebro* y *El Cerebro-Ojo* (según una expresión de Henri Michaux que hay que reservar a Matisse).

Finalmente, agradecemos a Jacqueline Lichtenstein, que recibe la obra en su colección de las Éditions Vrin, no sin haberme prodigado generosamente su tiempo y sus preciosas observaciones.

E. A.

---

*mental imagery*, “TransArt”, Wien, Verlag Turia + Kant, 2000; *Chroma Drama. Widerstand der Farbe*, “TransArt”, Wien, Verlag Turia + Kant, 2001.

<sup>2</sup> E. Alliez, J.-Cl. Bonne, *La Pensée-Matisse. Portrait de l'artiste en hyperfauve*, París, Le Passage, 2005. Este trabajo se prolongará en un Matisse / Duchamp que se propone como una arqueología en tensión del arte contemporáneo. No sin relación con el arco de fuerzas Deleuze / Badiou a partir del cual yo definía uno de los ejes constituyentes de la filosofía contemporánea en mi libro-intervención *De l'impossibilité de la phénoménologie. Sur la philosophie française contemporaine*, “Problèmes et controverses”, París, Vrin, 1995 (2ª ed. en preparación).



# Prefacio

## A ver

I. En *¿Qué es la filosofía?*, Deleuze y Guattari afirman, una última vez, que si eso piensa fuera de la filosofía, eso no deja de pensar, también, desde afuera de la filosofía. La filosofía, así expuesta a un Afuera ajeno a sus hábitos de pensamiento, será definida a partir de entonces desde el punto de vista de un devenir (y de un devenir-otro) muy deleuziano... Ese devenir, convendremos en esto, es bastante poco representativo del estado de una disciplina que, intramuros, casi se jactaría de no ser “contemporánea” para no tener que enfrentar, en presente, esas cuestiones donde se trama la realidad plural de las imágenes del pensamiento.

Por nuestra parte, nos atrevemos a afirmar que esta obra, que no tiene otro objeto que poner al día el pensamiento en obra en la “pintura moderna” —que eso piense y cómo piense en eso, y mostrado tan cerca como se pueda de las obras, ayudándose con todo el material crítico a disposición— no pudo ser escrita desde un afuera de la filosofía cuyo nombre es “arte moderno” sino en la medida en que este se encuentra en una relación esencial con ese no-filosófico que remite directamente, por el juego que allí introduce, a dicha “filosofía moderna”.

Para entrar en ese juego que no es de pura forma cuando empeña la cuestión de los valores-acontecimientos de la Modernidad por el sesgo de la idea moderna del arte, sostendremos:

1. que es preciso focalizarse en la primera proposición (*eso piensa desde afuera de la filosofía*) para circunscribir mejor la dificultad del filósofo teniendo en cuenta el arte moderno, y en particular en virtud de las artes llamadas “plásticas” en su irreductibilidad a un paradigma musical, figurable hasta en su inmaterialidad, que la filosofía estética por excelencia, el Romanticismo, había desarrollado en concepto de una síntesis universal de las artes de lo visible y de lo invisible. En cuanto a la fenomenología que le sucede (en cuanto filosofía del arte y, tal vez, en todo sentido), no se basa en un “ver”, sino comenzando por *reducirlo* a un puro “percibir”, pronto suplantado por la luz ocultada-revelada de un más puro todavía “aparecer”, que proyecta inevitablemente el Impresionismo –un Impresionismo, qué duda cabe, “superior”– al rango de Imagen de una última filosofía del Sujeto que devela el mundo en una “atmósfera” totalmente carnal. Merleau-Ponty, en consecuencia, inventa un Cézanne proto-impressionista, Maldiney sigue (de manera, es cierto, más “rítmica”), y eso machaca desde entonces a partir de ese punto de fijación que hace leer y releer a Gasquet más que estudiar a Cézanne... De ahí también, en este libro, cuyo último capítulo se dedica a hacer la experiencia de un Cézanne rigurosamente anti-impressionista, nuestros constantes retornos sobre la cuestión de la fenomenología: como el obstáculo que hoy se debe levantar para *pensar de otra manera* las potencias de la pintura;
2. que esta dificultad del filósofo da testimonio de la complejidad de las relaciones entre el ver y el decir, complejidad que el arte moderno nos exhorta a considerar en términos de irreductibilidad *en derecho* y de relaciones de fuerzas *de hecho*. Si la Expresión de esta desemejanza en la Construcción de relaciones de fuerza que movilizan operaciones siempre singulares compromete a

cada “obra de arte” como “moderna”, la incapacidad de dicha “filosofía del arte” a partir de estas obras para comprometerse en un pensamiento real de la *construcción de lo sensible* tiene por lo menos valor de síntoma general (así, hay causalidad recíproca entre su voluntad de hacer decir a la Imagen una presencia sensible pura de todo artificio –fuera del suyo propio, reconduciendo el arte al espíritu hecho carne– y su imposibilidad de pensar obras y artistas en el nivel operativo que es el suyo con los enunciados que le están implicados);

3. que ese “síntoma” opera en un tiempo, el nuestro, que tampoco puede tener la esperanza de encontrar una salida multiplicando las mediaciones, pasarelas, etc., entre historia de la filosofía e historia del arte: la mayoría de las veces, hoy, una y otra son puestas al servicio de una historia *históricamente* anticuarria de la que da testimonio la fosilización acelerada de esas dos disciplinas. (Pero los desvíos de fondos a los que pudimos entregarnos en el curso de este trabajo –tan ajeno, en el fondo, tanto a una como a otra– testimonian lo suficiente, como dice Régis Michel, que pueden presentar *bellos restos*). La segunda vida que quiso prestarles cierta “fenomenología del arte” no convence debido a la inscripción teleguiada de la *epojé pictórica* en una historia de la filosofía y de la pintura que es primordial y exclusivamente de su incumbencia.

De tal modo que si no se presta suficiente atención a lo que escriben los pintores –y de manera particularmente recurrente los filósofos, que a lo sumo se limitan a “consultarlos” y a “citarlos”–, de nada sirve hacerlo en un marco donde el pensamiento sigue siendo el monopolio de hecho del filósofo (una imagen única del pensamiento) porque quiere ignorar las condiciones de realidad de un pensamiento plástico que, en sus obras de sensación, se expresa desde afuera del concepto al tiempo que capta algunas de las fuerzas discursivas y no discursivas que ascienden en él. Por el contrario, si se sigue ese movimiento que se corporiza con la necesidad de una relación nueva con la pintura y el arte, la filosofía y sus conceptos deberán confrontar su discursividad

misma a los efectos de significación, de *sens/ación*<sup>1</sup> de lo no discursivo... Además, el lenguaje mismo no es producto de un régimen único, y no sin razón se manifiesta la índole tan “diferente” de los escritos (o comentarios) de los pintores, que se debe poner en relación con el aspecto *diagramático* de su pensamiento, que a tal efecto manda sobre la escritura de la práctica del pintor tal y como se desarrolla “hasta en los nervios”, en la unión de materias estéticas y de funciones estéticas que habrán tenido por efecto moderno cerebralizar la mirada. Nosotros apelamos sistemáticamente a estos escritos en el curso de este trabajo: por un lado, porque los “signos” utilizados por los artistas para enunciar la transformación del régimen de visibilidad implicada en sus realizaciones son remitidos y confrontados con las fuerzas que experimentó directamente ese pensamiento plástico y con las cuales se construye en una especie de Allagmática (teoría de los operaciones que este moviliza e inventa); por otra parte, porque, al hacerlo, el principio mismo de las relaciones entre el decir y el ver, entre la construcción de un nuevo ver y el decir que le está sensiblemente implicado sale, cada vez, profundamente desplazado en un *acto de pensamiento* siempre singular. Pero como se sabe, la historia del arte —y en particular “la historiografía francesa”, insiste Jean-Paul Bouillon— es no menos “timorata” cuando se trata de evocar el “pensamiento” de los pintores.

II. De la manera más inmediata posible a las obras y los enunciados que constituyen la pintura moderna, entre Delacroix (que escribe) y Cézanne (que se cartea y habla), en este libro nos ocupamos en seguir las mutaciones de la relación entre el Ojo y el Cerebro —el Ojo-Cerebro—, a partir de la desnaturalización y la cerebralización del Ojo *registradas* y *desarrolladas* en esos estudios “psicofisiológicos” centrados en la noción de “alucinación” (es el enunciado director de Taine, que se apoya en una inmensa literatura científica: toda percepción, toda imagen, toda sensación es por naturaleza alucinatoria). Vector de un monismo de la sensación que se dedica a producir “la

<sup>1</sup> En el original *sens/ation*, literalmente “sentido/ación” [N. del T.].

alucinación verídica” del mundo, el Ojo-Cerebro del pintor experimenta una modernidad irreductible a las nociones filosóficamente comunes de sujeto y objeto. En esta perspectiva histórico-crítica, la cuestión, las cuestiones del color, desde la *Farbenlehre* (o *Teoría de los colores*) goethiana, a cuya exposición está consagrado el primer capítulo, constituyeron un horizonte permanente de interrogación. Pero Goethe aparece aquí a contracorriente, teniendo en cuenta su supuesta atracción hacia “lo invisible”, “la vida espiritual” y “la expresión de la subjetividad” (el “Retorno a Goethe” es una antigüalla del anti-kantismo), porque nosotros privilegiamos el campo psicofísico de lo sensorial que él explora *objetivamente* en una *Naturaleza viva* desconcertando la solución científica (newtoniana) según modalidades que serán objeto de un interés creciente a lo largo de todo el siglo XIX (“tanto entre los científicos como entre los artistas”, recordaba recientemente Jacqueline Lichtenstein<sup>2</sup>); y nuestra obra no encara el campo del color para entregar el relato de su “liberación pictórica” en la descendencia goethiana de la “abstracción coloreada”; la liberación *del* color en la pintura, como se va repitiendo según una teleología bastante corta (¿con vocación “impresionista-abstracta”? Cf. el último Greenberg) cuyo modernismo proclamado, a todas luces, hoy está agotado. Lejos de ser el móvil del culto de la *pintura pura*, el color es para nosotros la materia y el desafío de dispositivos (ese plural contamina la Historia del arte; de la pintura solo se pueden contar *Historias*) que no carecen de una problematización extrema y siempre singular de la Forma-Pintura en su esfuerzo “por hacer sentir fuerzas insensibles” (Deleuze). Construcción de un Ver que vale como trans-formación de la experiencia común (lo que se ve de fuerzas desconocidas, lo que se dice de eso en un devenir que las amplifica, con la interpelación de un “*A ver*”, la pintura no se vuelve “moderna” sin abarcar el trazado de una

<sup>2</sup> En una obra publicada en 2003 donde encontramos toda la importancia que nosotros mismos habíamos concedido a la teoría de la sensación desarrollada por Taine en *La inteligencia* (1870), cf. J. Lichtenstein, *La tache aveugle. Essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*, Paris, Gallimard, 2003, p. 199 sq.

línea de fuerza general que atrae afuera la interioridad del “Arte”. De tal modo que la reivindicación de la autonomía del arte moderno resulta en realidad estrictamente contemporánea de una “desidentificación del arte” (que nunca es *a secas*, aunque lo pretenda) y de los marcos públicos en los cuales funciona. Por ello, la revolución estética que de esto resulta adquiere un alcance ontológico cuya significación política se mide en la destrucción continuada del sistema de la representación y en la problematización siempre retomada de la noción misma de Imagen, revolución no extrapolable por (des)definición en los términos de la alternativa planteada por Etienne Gilson: “introducción filosófica a la pintura” o “introducción pictórica a la filosofía” (pese a la innegable provocación de la segunda frente al sinsentido de la primera). Lejos de toda universalidad de conformidad con un proyecto negociado entre descriptivo y prescriptivo, son los efectos de transversalidad entre visible y decible los que son constituyentes de ese adentro del afuera cuyo nombre es Pensamiento estético (en el sentido primero del término que compromete la sensibilidad en un pensamiento desigual a sí mismo) cuando un Ojo-Cerebro desorienta el sistema general de las evidencias sensibles y de sus localidades discursivas. La “alucinación” se identifica con la fuerza productiva, diferencial, *constructiva de las operaciones* sin las cuales no puede haber “expresión” del exceso de lo visible en una lógica de la sensación que inventa una nueva cerebralidad que libera al ojo de su carácter de órgano fijo y de su función de representación.

III. La materia y la organización de esta obra quieren obedecer menos al régimen autoral que es el de la celebración erudita de los “grandes pintores” que al estudio de casos (Delacroix, Manet, Seurat, Gauguin y Cézanne no son tanto los “autores” como los “vectores” de los cuadros analizados) y de problemas (Delacroix y “la alucinación verdadera” del color, la cuestión del “plano” en Manet o del “elemento espectral” en el Arte-Ciencia de Seurat, la del “simbolismo” y la “abstracción decorativa” en Gauguin, o la cuestión-problema de una “construcción” cezanniana irreductible al Impresionismo superior proyectado sobre la obra por la fenomenología del arte). Por cierto, su ritmo, casi inevi-

tablemente, es cronológico (Manet expone *El almuerzo sobre la hierba* en 1863, año de la muerte de Delacroix, que así muere dos veces en el calendario oficial del Arte moderno, pero es para resucitar mejor en él, más allá de Manet y Seurat, con Gauguin y Cézanne). Pero más importante tal vez, porque la cronología misma depende de ello, el trabajo aquí presentado está abierto a la escansión de lo *fotográfico* (con todo lo que va con ello, es decir, todo o casi todo cuando es todo lo Visible lo que debe medirse con lo Visual), en el hecho de que viene, de manera ejemplar, con Manet y Seurat, a atropellar toda ontología de la pintura injertada en el período impidiéndole volver a cerrarse sobre la conjugación repetitiva de lo *pictórico* (la última religión del arte). De manera que estas *Nuevas historias de la pintura moderna* se escribirán en seis capítulos y tres secciones: 1. Goethe – 2. Delacroix / 3. Manet – 4. Seurat / 5. Gauguin – 6. Cézanne. Secciones aquí mencionadas (pero no tituladas en el “texto”) para marcar, por el medio, la temporalidad disyuntiva que, desde el interior (disyunción inclusiva), animó y complicó el curso de la investigación.