Música y pintura: una música propia de la pintura

Juan Sosa

> La pintura es pensamiento: la visión es mediante el pensamiento,
> y el ojo piensa, más aún de lo que escucha
>
> (Deleuze, QF, p. 197, 2009).

> Hacer el Tiempo sensible en sí mismo, tarea común al pintor, al músico, a veces al escritor
>
> (Deleuze, F, p. 70, 2009)

En la clase del 31 de marzo de 1981, en la que de Deleuze aborda la introducción a su curso de pintura, sostiene que no es lo mismo lo que la filosofía puede esperar de cosas como la pintura o la música. Lo que la filosofía espera de la pintura y de la música son cosas muy diferentes[1]. Hablar filosóficamente de pintura o de música significa para Deleuze formar o crear conceptos que estén relacionados directamente con la pintura y solo con la pintura o con la música y solo con la música.

Sin embargo, en las clases del curso sobre pintura dictado en la Universidad de Vincennes entre marzo y junio de 1981, en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia,* de 1980, y, principalmente, en el único libro que Deleuze dedica a la pintura titulado *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, también de 1981, podemos encontrar que hay algo en común que se desplaza de la literatura a la pintura llegando hasta la música, de Proust a Kafka llegando hasta Bacon. Más aún, como afirma Philippe Mengue en *Deleuze o el sistema de lo múltiple*[2]*,* estaría presente a treves de la obra de Francis Bacon toda la teoría deleuziana de la pintura y del arte en general[3].

---

[1] FB, p. 21.

[2] Cf. Mengue, P. *Deleuze o el sistema de lo múltiple.* Las Cuarenta. 2008

[3] Cf. Ibid. p. 351

El presente trabajo aborda la conexión entre la producción pictórica y la musical. Se abordará el funcionamiento de la pintura como agenciamiento en torno al problema que siempre ha interesado a muchos de los grandes pintores: ¿Qué significa pintar o en qué consiste el acto de pintar? A partir de esta cuestión se indagará el problema de cómo funciona la música en relación con la pintura en el análisis desarrollado por Deleuze en los trabajos recién citados.

i. Lógica de la sensación

> …creo que la música es un poco…sí, por unirla a la pintura, es exactamente lo mismo. Cuando Klee dice: "el pintor no expresa lo visible: hace visible", y se sobreentiende: fuerzas que no son audibles; y el músico hace lo mismo
>
> (Deleuze, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, o comme opera, 2004).

En el primer capítulo de *Francis Bacon. Lógica de la sensación* titulado "El redondel, la pista", Deleuze hace una afirmación sobra precisamente la obra de Bacon que puede aplicarse también a la historia de la pintura y a todas las artes: "La pintura no tiene ni modelo que representar, ni historia que contar"[4]. Deleuze piensa las artes y en este caso particular la pintura más allá de lo figurativo, más allá de la representación. Más aún, se manifestaría en la pintura en general y en la obra de Bacon en particular un esfuerzo por conjurar lo figurativo, como así también lo ilustrativo y lo narrativo como formas asociadas a la representación.

Para Deleuze jamás ha habido pintura figurativa[5] y ningún arte jamás ha sido representativo[6] o reproductivo. Teniendo en cuanta esto, pueden distinguirse dos vías

[4] FB, p. 14
[5] Cf. CD, p. 100

[6] Cf. QF, p. 195

posibles para escapar de lo figurativo: hacia la forma pura, por abstracción; o bien hacia lo puramente figural, por extracción y aislamiento[7].

Si el pintor toma la segunda vía para escapar a lo figurativo que consiste en ir hacia lo figural por extracción y aislamiento, será para oponer la Figura o lo figural a lo figurativo. Es decir, diferenciar la Figura o lo figural de la figuración, lo figurativo o la representación. La figuración en pintura implica, por un lado, la relación de semejanza de una imagen con un objeto que supone que ilustra o representa, por otro lado, la relación de una imagen con otros conjuntos de imágenes en un compuesto que le asigna a cada una un objeto representado y, finalmente, una historia que anima el conjunto ilustrado.

Según esta vía la tarea del pintor consiste, como primera condición, en aislar o extraer la Figura de lo figurativo, para lo cual es necesario romper con la representación, quebrar la narración e impedir la ilustración para alcanzar lo que Bacon llama el hecho o "eso que tiene lugar" o hacer surgir la imagen sin semejanza.

En la obra de Bacon pueden encontrarse relaciones entre figuras no narrativas, que no cuentan ninguna historia y de la cual no se deriva ninguna figuración, delimitadas por un redondel sobre un fondo de colores vivos lisos, uniformes e inmóviles como estructura material espacializante en correlación con las figuras en un mismo plano. Deleuze llama a estas nuevas relaciones entre figuras acopladas *matters of fact*, que opone a las relaciones inteligibles de objeto o de ideas[8].

Aquello que define el funcionamiento de la pintura de Bacon es algo que pasa y excede la narración, la historia, el espectáculo o la representación. Eso que pasa es un movimiento (intenso) o un acontecimiento, una escena histérica que afecta el cuerpo que trata de escapar por uno de sus órganos.

En la obra de Bacon el cuerpo es la figura o el material de la figura que pasa por distintas deformaciones. Cuando Deleuze se detiene en el análisis de los retratos de Bacon observa una diferencia entre dos componentes de su obra, la cabeza como dependencia

[7] FB, p.14

[8] Cf. Ibid. p. 13-17

del cuerpo y el rostro como organización espacial estructurada que recubre la cabeza. En sus cuadros el cuerpo como figura tiene cabeza, pero no tiene rostro.

Portrait of Georges Dyer, 1967

Los retratos son pinturas de cabezas sin rostros, en las cuales la figura puede reducirse a la cabeza. De esta manera, el proyecto de los retratos del pintor británico consiste en deshacer el rostro, desorganizar o desterritorializar el rostro para hacer que surja la cabeza debajo del rostro. De hecho, las distintas deformaciones por las que pasa el cuerpo, la desorganización o desterritorialización del rostro son según Deleuze trazos de animalidad de la cabeza.

Pues bien, la cabeza que surge debajo del rostro no es una cabeza de hombre sino una cabeza animal, pero no una cabeza animal como forma sino como trazo. En estos

casos lo que se busca no es una correspondencia formal sino una zona de indiscernibilidad, de indecibilidad e indeterminación entre el hombre y el animal, un hecho común o eso que pasa entre el hombre y el animal[9]. Ese hecho común o zona de indiscernibilidad entre el hombre y el animal es la carne, la pieza de carne como materia en tensión pictórica con los huesos. La cabeza deshuesada-pieza de carne es un devenir animal del hombre que será solo una etapa hacia un devenir imperceptible más profundo donde la Figura tiende a desaparecer[10].

Estudio de Inocencio X

Anteriormente se dijo que hay dos maneras de superar la figuración. Una es hacia la forma pura por abstracción, en la cual la forma abstracta se dirige y actúa por mediación cerebral. La otra es hacia lo figural por extracción o aislamiento, adonde la Figura es la forma sensible relacionada con la sensación que actúa sobre el sistema nervioso que es justamente la carne. De esta manera, la pintura se presenta como un esfuerzo por superar la figuración para alcanzar la sensación.

En el sexto capítulo, titulado "Pintura y Sensación", Deleuze define la sensación en principio de manera negativa, es decir, por lo que no es: la sensación es contrario de lo fácil y lo acabado, del cliché, pero también de lo sensacional, de lo espontaneo… etc.[11] La sensación es lo contrario del cliché, que es lo que está dado, lo completamente hecho, toda referencia narrativa y figurativa que está en la percepción, en la cabeza, por todos

[9] Cf. FB, p. 29-30

[10] Cf. Ibid. p. 35

[11] FB, p. 41

lados, pero fundamentalmente sobre la tela antes de que el pintor haya comenzado a pintar.

El pintor no está ante una superficie blanca, el lienzo está cargado de clichés contra lo cuales tiene que luchar perpetuamente, en cada cuadro, una y otra vez, para hacer que asome la Figura. Por el contrario, la sensación es algo que está en el cuerpo, que pasa por el cuerpo, pero no está dada o determinada, sino que hay que alcanzarla en este caso por medio de la pintura. En tal caso, la sensación tiene dos caras, una cara vuelta hacia el sujeto o el cuerpo del sujeto, la carne o el sistema nervioso, y una cara vuelta hacia el objeto, el hecho o "eso que tiene lugar", lo que acontece. O, más precisamente, no tiene dos caras, sino que es las dos cosas indisolublemente: eso que tiene lugar y el cuerpo, algo que devengo y algo que ocurre, lo uno por lo otro. Eso que devengo y que ocurre pasa por el cuerpo que es quien da y quien recibe la sensación, es sujeto y objeto, unidad de lo sintiente y de lo sentido[12].

> El color está en el cuerpo, la sensación está en el cuerpo y no en los aires. Lo pintado es la sensación. Lo que está pintado en el cuadro es el cuerpo, no en tanto que se representa como objeto, sino en cuanto que es vivido como experimentando tal sensación[13].

El color en tanto sensación colorante está en el cuerpo. En este sentido, lo que se pinta es la sensación y se pinta con la sensación, se pinta el cuerpo y con el cuerpo. Para Bacon la sensación o forma referida a la sensación que es la Figura se opone a la forma referida al objeto que se supone que representa o la figuración. La sensación es lo que pasa de un orden, de un nivel o de un dominio a otro, *entre* uno y otro. Como se manifiesta en sus cuadros donde pueden verse cuerpos retorcidos, doblados y deformados, la sensación es agente de deformaciones del cuerpo por el que pasa[14].

---

[12] Cf. Ibid. p. 41-42

[13] Óp. Cit. p. 42

[14] Cf. FB, p. 43

Tres estudios de figuras en camas, 1972

Por el contrario, esto no sucede ni en la pintura abstracta ni en la pintura figurativa puesto que no despejan la Figura y acceden a la sensación, sino que ambas pasan por el cerebro y permanecen en un único y mismo nivel, llevan a cabo transformaciones de las formas, pero no deformaciones del cuerpo[15].

Para Deleuze no existen sensaciones de diferentes ordenes o niveles sino diferentes ordenes o niveles de una única y misma sensación. Desde esta perspectiva, los órdenes o niveles de sensación serían los dominios sensibles que remiten a los órganos de los sentidos sobre una unidad original de los sentidos en la sensación. Por lo que, entre un color, una imagen, un ruido o un sonido habría una continuidad o comunicación existencial que constituiría el momento no representativo de la sensación.

Aquí, la tarea del pintor consistiría justamente en hacer visible esa unidad originaria de los sentidos en la sensación, produciendo una Figura multisensible. Esta operación es posible en pintura solo si la sensación del dominio o nivel visual entra en contacto con una potencia vital que desborda y atraviesa todos los dominios que es para Deleuze el Ritmo. Esa potencia vital más profunda que los sentidos y más honda en este caso que la visión o la audición y que los demás sentidos es el Ritmo, lo último es la relación del ritmo con la sensación. “El ritmo aparece como música cuando inviste el

[15] Cf. Ibid. p. 43

nivel auditivo, como pintura cuando inviste el nivel visual"[16]. La relación del ritmo con la sensación se desplaza del color al sonido y recorre tanto un cuadro como una música[17]. Por lo que el ritmo no es para Deleuze algo exclusivo de la música sino transversal a las diferentes expresiones artísticas y por lo tanto a la sensación.

¿Cómo es posible alcanzar la unidad rítmica de los sentidos? Ese fondo, esa continuidad o ese momento no representativo de la sensación que constituye la unidad rítmica de los sentidos solo puede conseguirse superando el organismo, alcanzando el cuerpo sin órganos debajo del organismo.

Con el concepto de cuerpo sin órganos Deleuze y Guattari dan cuenta de la realidad de un cuerpo intenso inmanente, molecular, compuesto y recorrido por ondas de amplitud variable, niveles o umbrales de intensidad que se encuentran más allá de la organización determinada extensa de los órganos que es el organismo.

Y más allá de la representación orgánica del organismo está la sensación definida por una realidad intensiva y determinada por variaciones alotrópicas. La sensación es vibración[18] que recorre, implica y presenta un cuerpo intensivo. Para Deleuze, el cuerpo no se reduce al organismo, sino que es ante todo una suma de umbrales o niveles de intensidades. La sensación aparece o es el resultado del encuentro de ondas en un determinado nivel o umbral de intensidad con fuerzas exteriores que actúan sobre el cuerpo y rompe los límites de la actividad orgánica. La forma referida a la sensación que es la Figura que deshace el rostro para hacer que surja la cabeza y que deshace el organismo para que se manifiesten el cuerpo, la carne y los nervios, es precisamente el cuerpo sin órganos: un cuerpo que es atravesado y recorrido por una onda que traza niveles en él. Así, la sensación deja de ser representativa para ser acción de fuerzas sobre el cuerpo, lo contrario de lo fácil, de lo acabado o lo sensacional[19].

Deleuze establece una relación entre el cuerpo sin órganos, la histeria y la pintura. Para comprender esta relación, en primer lugar, es necesario precisar que el cuerpo sin

[16] FB, p. 49

[17] Cf. Ibid. p. 44-49
[18] Cf. FB, p. 51

[19] Cf. Ibid. p. 52-53

órganos no se define por la ausencia de órganos sino de organismo o del funcionamiento organizado y determinado de los órganos que le asigna una función que lo identifica.

En segundo lugar, hay que especificar de qué manera una sensación implica una diferencia de niveles y pasa de un nivel a otro. Cuando la sensación colorante supera el organismo alcanzando la unidad rítmica de los sentidos que revela el cuerpo sin órganos, una onda recorre el cuerpo que traza y atraviesa niveles de intensidad de un órgano indeterminado polivalente hasta que en un nivel se manifiesta la presencia de un órgano determinado temporal provisional o transitorio. Así, lo que en un nivel es un oído se convierte en ojo en otro nivel, o en el mismo nivel, pero bajo la acción de otras fuerzas que lo afectan. Para este desplazamiento y series de movimientos que afectan al cuerpo, Deleuze la encuentra la siguiente denominación: realidad histérica del cuerpo.

La pintura tiene una relación particular con esta realidad histérica del cuerpo: hay una relación especial de la pintura con la histeria[20]. El concepto de histeria, histerizado o histerizante tiene aquí un sentido muy singular que es el de presencia o insistencia interminable; presencia o insistencia de un cuerpo intensivo que subsiste al organismo. En este sentido, la relación de la histeria con la pintura se manifiesta en que ésta se propone despejar o hacer visible una presencia debajo y más allá de la representación. Para hacer visible esta presencia, la pintura no trata al ojo como un órgano fijo cualificado y determinado atado a las coordenadas figurativas, sino que mediante las líneas y los colores inviste el ojo. Esto quiere decir que cuando la pintura libera las líneas y los colores de las coordenadas figurativas de la representación inviste el ojo y lo libera de su carácter de órgano fijo cualificado perteneciente al organismo para convertirlo en un órgano virtual indeterminado polivalente capaz de ver el cuerpo sin órganos o la Figura como pura presencia.[21]

Teniendo en cuenta esto se puede comprender mejor aquello que afirmamos anteriormente en torno a que la sensación tiene dos caras, una vuelta al sujeto o el cuerpo y una vuelta al objeto o el hecho, o que es las dos cosas indisolublemente. Pues bien, desde el punto de vista subjetivo la pintura inviste nuestro ojo y, al mismo tiempo,

[20] Ibid. p. 58

[21] Cf. FB, p. 57-58

objetivamente hace visible la realidad de un cuerpo intensivo compuesto de líneas y colores liberados de la representación orgánica, lo uno por lo otro o lo uno entre lo otro[22].

¿Es semejante la situación de la pintura a la de la música? En el capítulo "Devenir-intenso, devenir-animal, devenir-imperceptible" de *Mil Mesetas s*e afirma lo siguiente:

> La pintura se inscribe en un "problema" que es el de rostro-paisaje. La música, en un problema completamente distinto, que es el ritornelo. Cada una surge en un momento determinado y en determinadas condiciones, en la línea de su problema; pero ninguna correspondencia simbólica o estructural es posible entre las dos, salvo cuando se las traduce en sistemas puntuales[23].

Por un lado, si se consideran separadamente la particularidad y autonomía de cada una de las artes, la pintura se inscribe en un problema distinto del de la música. Cada arte surge en un momento, en condiciones determinadas y se inscribe en un problema particular. El problema de la pintura es el de rostro-paisaje, la desterritorialización de los rostros y los paisajes. Mientras que el problema de la música es el ritornelo, la desterritorialización del ritornelo[24].

Al igual que la pintura, la música también atraviesa nuestro cuerpo y nos pone en este caso un oído polivalente en todos lados. Sin embargo, arrastra los cuerpos a otro elemento, lo libra de la materialidad de su presencia. Del mismo modo, la pequeña frase de Vinteuil, en Proust, tiene una existencia independiente de los instrumentos y los sonidos que la producen y extrae de las notas del piano y el violín desmaterializados un cuerpo sonoro trasmutado y transparente.

La música desencarna los cuerpos para producir un cuerpo sonoro. A diferencia de la pintura, la música no mantiene una relación con la histeria o realidad histérica del cuerpo sino con la esquizofrenia, atraviesa los cuerpos, pero encuentra su consistencia en otra parte. Por un lado, la pintura descubre la materialidad del cuerpo con sus líneas-

---

[22] Cf. Ibid. p. 59

[23] MM, p. 299-300

[24] Cf. MM, p. 299-300

colores y el ojo como órgano polivalente. Por su parte, la música alza un sistema sonoro con el oído como órgano polivalente que desencarna los cuerpos produciendo un cuerpo sonoro desmaterializado[25]. Desde este punto de vista la música va más allá que la pintura, surge donde termina la pintura: "la música comienza ahí donde la pintura acaba"[26].

Por otro lado, y desde otra perspectiva, la autonomía y separación de las artes pierde importancia volviendo semejante la situación o problema de la pintura al de la música. A decir verdad, hay para Deleuze una comunidad de las artes o un problema en común a las distintas expresiones artísticas, sin suprimir aquello que define a cada una de ellas[27].

> En arte, tanto en pintura como en música, no se trata de reproducir o inventar formas, sino de captar fuerzas. Incluso por eso es por lo que ningún arte es figurativa. La célebre fórmula de Klee "no hacer lo visible, sino hacer visible" no significa otra cosa. La tarea de la pintura se define como el intento de hacer visibles fuerzas que no lo son. Del mismo modo, la música se esfuerza por hacer sonoras fuerzas que no lo son[28].

El problema general del arte es para Deleuze captar o hacer sensibles fuerzas. El trabajo de la pintura, como el de la música y las artes en general, no consiste entonces en representar formas o hacer lo sensible, sino en captar fuerzas o hacer sensibles fuerzas no sensibles. Teniendo en cuenta lo anteriormente mencionado, el propósito de la pintura es pintar fuerzas invisibles e informes que constituyen el hecho pictórico. En otros términos, el acto de pintura o hecho pictórico consiste en la deformación de la forma en función de fuerzas. Esto ocurre cuando la forma es puesta en relación con fuerzas invisibles e informes que la deforman. Por lo que, si el pintor tiene que reproducir lo visible, no es sino para captar lo invisible.

Así, mientras que el trabajo de la pintura consiste en hacer visibles fuerzas no visibles, la tarea de la música consiste en el esfuerzo por hace audibles fuerzas inaudibles

---

[25] Cf. FB, p. 60-61

[26] Ibid. p. 60

[27] Cf. Ibid. p. 63

[28] FB, p. 63

o hacer sonoras fuerzas insonoras. Hay una relación de lo visible con lo invisible, de lo visible con la fuerza que no es visible, del cuerpo con la fuerza. El cuerpo que es lo visible va a sufrir de la fuerza una deformación creadora en la que la visibilidad del cuerpo va a volver visible la fuerza invisible que lo afecta.

En cualquier caso, como hemos mencionado hay una estrecha relación entre la sensación y las fuerzas que actúan sobre el cuerpo: la fuerza es la condición de la sensación. La sensación es el resultado de fuerzas que actúan en un punto o en determinado nivel del cuerpo. En ese sentido, estamos ante un agente de deformaciones del cuerpo por el que pasa. A veces la fuerzas que la música o la pintura buscan hacer sensibles pueden ser las misma, como el tiempo, que es insonoro e invisible.[29] Así las cosas, el problema de la pintura será buscar cómo hacer visible el tiempo, mientras que el problema de la música consiste en buscar que el tiempo resulte audible.

En otros casos, las fuerzas que son insensibles para un arte parecen formar parte de los datos de otro arte. En efecto, el sonido o el grito parecen formar parte de la música, pero parecen un problema para la pintura: ¿cómo pintar o hacer visible el grito o el sonido? Por otro lado, el color que parece formar parte de la pintura y constituir un problema para la música: ¿cómo hacer audibles los colores?[30].

> Berg ha sabido hacer la música del grito, en el grito de Marie, después en el grito muy diferente de Lulú; pero consistió cada vez más en poner la sonoridad con fuerzas insonoras, las de la tierra en el grito horizontal de Marie, las del Cielo en el grito vertical de Lulú. Bacon hace la pintura del grito, porque pone la visibilidad del grito, la boca abierta como abismo de sombras, en relación con fuerzas invisibles que no son otras que las de porvenir[31].

El caso del grito es un tema que recorre tanto la pintura como la música no menos que al cine y la filosofía. En distintos textos Deleuze volverá sobre el tema del grito de Wozzeck, de Marie o de Lulú de Berg, de Bach, de Strauss, de Murch, hasta la filosofía

[29] Cf. Ibid. p. 63

[30] Cf. FB, p. 63-64

[31] Ibid. p. 67

en relación con los conceptos llegando a hablar a propósito de Leibniz de gritos del pensamiento.

Bacon busca pintar o hacer visible el grito que verá como uno de los más altos objetos de la pintura, mientras que la música, como en Berg, buscará hacerlo audible. ¿Pero qué quiere decir pintar o hacer audible el grito? Desde el punto de vista pictórico, no consistirá en ponerle color al sonido y, desde el punto de vista sonoro, no consistirá en hacer armonioso el grito. En otros términos, pintar o hacer la música del grito no consiste en figurarlo, no consiste en representar el horror o la violencia del grito sino en hacer sensible lo que hace gritar.

Conviene aquí aclarar que hay terminología que se utiliza tanto en la música como en la pintura cuya relación resulta problemática; es la misma terminología, pero refiere a cosas diferentes. Un ejemplo de ello es la escala cromática. En pintura la escala cromática es la gama de colores que se pueden ver y cómo se va gradualmente pasando de un color a otro. La gama cromática en música no es exactamente lo mismo. Si tomamos por ejemplo la escala temperada do, re, mi, fa, sol y de allí pasamos a los semitonos y, de los semitonos a los cuartos de tono, a los octavos de tono y a los dieciseisavos de tono, lo que tiene en común es la graduación. Pero esa graduación nada tiene que ver con el color o lo visible sino con lo sonoro o lo audible. Otro término compartido es justamente el de color. Lo que se llamó tradicionalmente color en música es el timbre. El timbre fue el gran misterio acústico de la música. Se decía color a la diferencia sonora entre los instrumentos, a la diferencia sonora entre un piano, una trompeta o un clarinete. En este sentido, el timbre es la identidad sonora de un tipo de instrumento. En ese caso, se piensa una obra musical como análoga a un cuadro, es decir, así como el cuadro está compuesto de diferentes colores que pueden ser identificados, en una obra musical también podrían identificarse distintos colores o timbres que serían en este caso los instrumentos. Hay una equivalencia entre el color en pintura y el timbre o color en música desde el punto de vista de la composición y de la identificación, pero no se sabía nada del timbre desde el punto de vista de la acústica. Luego se descubrió que el timbre es el desarrollo de la energía espectral en el momento del ataque en los instrumentos de viento y en el momento del golpe en los instrumentos de percusión. El sonido está constituido por el ataque, una caída, un cuerpo y una extinción. Si el timbre es lo que permite identificar un tipo de instrumento, cuando se corta el ataque a la onda sonora no se puede identificar el instrumento.

Así las cosas, hay una relación de lo audible con lo inaudible, de lo audible con fuerzas que no son audibles, del cuerpo con la fuerza. El grito es una relación cuerpo-fuerza. El grito es el cuerpo en relación con fuerzas que lo hacen gritar. Tanto la música como la pintura pondrán el grito en relación con las fuerzas insensibles que lo sucintan, fuerzas invisibles e inaudibles que exceden y enturbian lo figurativo, lo espectacular o lo sensacional. Pues solo superando la violencia del espectáculo, de la figuración pictórica o musical, es posible alcanzar la violencia de la sensación. Es necesario renunciar a la violencia del espectáculo, de lo fácil, del cliché para investir el ojo o el oído y atender a la sensación que es esencialmente ritmo[32].

Bacon en pintura se encuentra en una situación análoga a la de Proust en literatura en tanto que ambos rechazan una pintura y una literatura abstracta, figurativa, ilustrativa o narrativa que cuenta una historia. Tanto Proust como Bacon tienden a despejar la Figura que se presenta como una vibración que recorre el cuerpo sin órganos o ser de sensación de la figuración y lo sensacional. Además, ambos apelan al acoplamiento de sensaciones, Proust en la Figura de la sonata o el surgimiento de la sonata como Figura con el acoplamiento de la sensación del piano con el violín que mencionamos en el movimiento anterior y Bacon cuando pone en relación Figuras simultáneas o Figuras acopladas. En este nivel, se pasa de la sensación simple que es vibración al acoplamiento de sensación o sensación compleja donde la vibración se hace resonancia. En este punto, ya no cuenta la diferencia entre música y pintura o incluso literatura. Lo que cuenta es el acoplamiento, el abrazo o la lucha de dos sensaciones y la resonancia que ellas extraen de él. Igualmente, el acoplamiento de sensación o la resonancia no es el único desarrollo de la sensación compleja, sino que en Bacon podemos encontrar además el tríptico.

En el tríptico, las Figuras aparecen separadas, hay una relación entre partes que deben permanecer separadas y no resonar. Hay dos clases de relaciones que no son narrativas, no son figurativas ni cuentan ninguna historia, dos clases de "matters of fact", hecho común o "eso que tiene lugar", que son las Figuras acopladas que resuenan y las Figuras separadas del tríptico.

Los trípticos que tienen un lugar privilegiado en la obra de Bacon producen para Deleuze un equivalente de los movimientos o las partes en música que tiene y distribuye de modo circular tres ritmos de base en la escena que toma del compositor Oliver

[32] Cf. FB, p. 66-67

Messiaen: uno activo con variaciones creciente, uno pasivo con variaciones decreciente y un ritmo testigo.

Trípticos Negro, 1973

En el tríptico, el ritmo se convierte en la Figura que se constituye ella misma en un personaje rítmico puesto que ya no remite a personajes ritmados. Si lo que se pinta es la sensación y la sensación es esencialmente ritmo, Deleuze distingue tres relaciones del ritmo con la sensación. En la sensación simple, el ritmo depende de la figura y se presenta como vibración que recorre el cuerpo sin órganos. En la sensación compleja de acoplamiento, el ritmo se libera, pero se confunde con las líneas melódicas de una Figura acoplada y se presenta como resonancia que reúne distintos niveles de sensación diferente. Y, finalmente, en el tríptico el ritmo se amplifica y se vuelve autónomo, se convierte en Figura o en sensación, provocando en nosotros la impresión de tiempo, tarea común al músico, al pintor y al cineasta[33].

[33] Cf. FB, p. 71-78