

# Lo (in)visible en *La Vuelta del Malón* [1892]

Federico Ignacio Fort<sup>1</sup>

**Resumen:** El presente artículo reflexionará sobre una de las obras centrales en la constitución de la pintura moderna argentina: *La Vuelta del Malón* [1892], de Angel Della Valle. Se intentará pensar dicha obra no a partir de una interpretación centrada en los aspectos figurativos del cuadro sino sosteniendo, a modo de “hipótesis”, que hay elementos no-visuales centrales para la conformación de la pintura. Los componentes no-visuales serían así claves para la edificación de la visualidad de la imagen pictórica y en ellos se articularían tanto componentes estéticos como políticos que *insisten*, a modo de ruido, como trasfondo de la composición. Es decir, la imagen pictórica se constituiría a partir de una exclusión fallida de componentes no-visuales siendo que –y gracias a esa operación fallida– su retorno hace posible la construcción y sostenimiento del mismo campo visual.

**Palabras Clave:** Pintura; Estética; Política; Angel Della Valle

---

<sup>1</sup> Lic. en Sociología [UBA]  
Maestrando en “Comunicación y Cultura” [UBA]  
Contacto: federicoignaciofort@gmail.com

## INTRODUCCIÓN

En un bello libro sobre Kandinsky, Michel Henry (2008) realiza una lectura de la estética de dicho artista a partir de un abordaje fenomenológico. La principal tesis del texto es que la pintura se sostiene fundamentalmente en la interioridad, en otras palabras, en la vida. La vida es en sí misma invisible siendo que “los medios por los que se trata de expresar ese contenido invisible [en la pintura] –las formas y los colores– son invisibles, en su realidad original (...)” (Henry, 2008: 23). Pintar, entonces, se instala en la paradoja de un hacer- ver lo invisible por medios ellos mismos que, en su esencialidad, también lo son. Si bien Michel Henry (2008) observa fundamentalmente la pintura abstracta (puntualmente de Kandinsky) como el modo por excelencia de expresión de ese “hacer visible lo invisible”, el presente escrito intentará pensar dicha articulación en una producción fundamentalmente figurativa como lo es *La vuelta del Malón* [1892] de Ángel della Valle.

Asimismo, la tensión entre la visibilidad e invisibilidad en la estética pictórica también se observa en el famoso primer capítulo de *Las palabras y las Cosas* [1966], en donde Foucault (2005) realiza un brillante análisis sobre *Las Meninas* [1656] de Velázquez. En vistas de resaltar el aspecto bisagra que tiene dicho cuadro en la metamorfosis de la episteme de la época clásica a la moderna, hay una idea central sobre la cual Foucault hace girar su reflexión. Tal como anunciábamos, dicha idea se relaciona directamente con la reversibilidad entre lo invisible y lo visible. No se trata de entender que lo invisible se oculta tras lo visible y que, descubriendo a éste último, daremos con la verdad de la composición. Por el contrario, lo que se da es, justamente, un juego al infinito entre ambos términos. Por más que Foucault fije, al principio de la segunda parte de su análisis, los nombres de los personajes centrales para que, de esta forma, el análisis no extreme su ambigüedad (ambigüedad misma que se desprende del libre juego entre lo visible-invisible) y así tener referencias precisas, rápidamente ello sólo sirve para dar cuenta de uno de los problemas centrales del libro: la inadecuación de las palabras a las cosas. Inadecuación que, por otro lado, lejos de condenar la tarea al silencio, es lo que motoriza al mismo análisis: “si se quiere hablar no en contra de su incompatibilidad [entre el lenguaje y la pintura] sino a partir de ella, de tal modo que se quede lo más cerca

posible del uno y del otro, es necesario borrar los nombres propios y mantenerse en lo infinito de la tarea” (Foucault, 2005: 19).

Asimismo, en el *Nacimiento de la Clínica* [1963], libro que es esencialmente sobre la mirada, también se hace evidente la problemática sobre la que este escrito se propone reflexionar. En dicho texto, Foucault ya había planteado la reversibilidad de lo visible-invisible sobre el que pivotea la mirada, puntualmente, anátomo-patológica que constituye la medicina del S XIX. Ella es una mirada que se lleva al límite a sí misma, al punto de perderse, de negarse. Es una mirada que se arroja a lo invisible. Es en ese límite, en esa “línea en la cual lo visible está próximo a resolverse en lo invisible, sobre esta cúspide de su desvanecimiento” (Foucault, 2014: 223) en el cual se dan las condiciones de posibilidad para que acontezca la verdad, que en este caso va a ser, para la medicina, la posibilidad de la emergencia de un discurso sobre el individuo. La verdad, entonces, acontece [aletheia] en el punto indiscernible: en el límite en donde lo visible se difumina en lo invisible.

En este sentido, procederemos a partir de un esfuerzo por pensar lo pictórico en *La vuelta del Malón* a partir de lo invisible. Como ya se desprende de las referencias anteriores, pensar lo invisible en relación a un arte que, se supone, es eminentemente visual no implica negar dicho carácter. En otras palabras, aquí no se negará lo visual sino que se lo intentará aprehender a partir de sus componentes invisibles, siendo estos últimos fundamentales para la emergencia y configuración de la pintura.

Dicha problemática será pensada, fundamentalmente, a partir de los aportes de Rancière (2005; 2009; 2010) y Deleuze (2007); siendo que la idea fuerza que guía a este escrito procede de éste último. Deleuze (2007) entiende que podemos acercarnos a la pintura a partir de dos concepciones: como “visual”, es decir, aquella que comprende a la pintura a partir de la “línea/color” (Deleuze, 2007: 93) o como “trazo/mancha” (Deleuze, 2007: 93). La primera acepción entiende a la *mano* subordinada al *ojo*, es el ojo quién guía tanto a la mano del pintor como a quién contempla la obra. La segunda concepción –y es la que nos interesa en este punto– refiere a una sublevación de la *mano* frente al *ojo*: la pintura de ser un

arte visual deviene *manual*.<sup>2</sup> Afirmar esto supone enfatizar a lo *invisible* como componente de lo pictórico. De todas formas, la línea-color y el trazo-mancha no son, en absoluto, excluyentes, sino que es necesario aprehenderlas en simultaneidad: las dos se dan en la obra en forma de una tensión irresoluble.

Es necesario aclarar, a riesgo de repetirnos, que aquí no comprendemos a lo invisible como un componente que necesita actualizarse en lo visible o que debe ser “descubierto” a partir de la visualidad. Afirmamos que lo no visible opera por sí mismo e incluso que la emergencia del hecho pictórico (Deleuze, 2007) no puede prescindir de ello. De lo que se trata es de discutir al ojo como punto central y ordenador de lo pictórico.

Ahora bien, ¿qué tiene para decirnos al respecto la perspectiva de Rancière? Entendemos, desde este autor, a la *estética* como una determinada configuración de lo sensible, como un “a priori” de formas que determina regímenes de lo visible e invisible, de quiénes poseen la palabra y quienes no poseen sino en tanto que ruido: “como el sistema de formas *a priori* que determinan lo que se da a sentir.” (Rancière, 2009: 10). En otras palabras, un determinado orden policial está acompañado por una configuración estética que le es específica; siendo que dicha configuración compone un determinado régimen de visibilidad. Ahora bien, justamente, el componente de “lo invisible” es aquello que insiste e incluso demarca a lo visible. Lo visible (la comunidad) necesita la presencia de lo invisible para confirmar, asimismo, su visualidad.

Entonces, tanto la perspectiva de Rancière como la de Deleuze, nos llevan a hacer hincapié en lo invisible. Así como en Rancière es imposible concebir a un determinado régimen estético sin tener en cuenta a lo *no visible* debido a que esto último es, justamente, fundamental en la constitución de la visualidad, en Deleuze dicho invisible también es central para concebir al *diagrama*. En síntesis, procederemos a pensar, por un lado, lo no-visual como un componente pictórico que, en nuestra obra (y en términos de Rancière, 2012) presenta al

---

<sup>2</sup> Lo manual es uno de los componentes de lo que Deleuze (2007) denomina como “diagrama”. Dicho concepto se expondrá, en el presente escrito, hacia el final.

registro de política (es decir, aquello excluido y a la vez constitutivo de la policía). Por otro lado, abordaremos lo no-visual a partir del concepto de *diagrama* (Deleuze, 2007), siendo aquello –como veremos– que permite el gravitar de la composición.



## LO INVISIBLE COMO COMPONENTE POLÍTICO: INMANENCIA ESTÉTICA-POLÍTICA

Desde Rancière, se puede pensar el advenimiento de la obra como una determinada reconfiguración –por más mínima que sea– de una determinada estética que compone un régimen policial. Ahora bien, es preciso aclarar que Rancière (2012) está pensando que dicha reconfiguración estética puede estar dada por un *sujeto en proceso* de constitución, es decir, quiénes no tienen parte en una determinada configuración de lo sensible o quiénes desde su condición de invisibles irrumpen en lo visible: produciendo así una reconfiguración estética y el acontecimiento político. Por el contrario, pero siguiendo el mismo razonamiento, quienes ya tienen parte en dicha división de lo sensible también producen reconfiguraciones estéticas de la misma para perpetuar su condición de ser parte. En este sentido, *La vuelta del Malón*

[1892] podría ser entendida como una producción estética “de los que ya son parte”: ¿es una obra que nos habla del proyecto de la modernidad a través de mostrar el salvajismo de la barbarie? ¿O también puede ser entendida como una afirmación de aquellos que quieren ser parte del mundo sensible?

Entonces, ¿la política vendría a ser aquí una esfera externa a la composición o se constituye, en el lienzo, junto a ella? Nos inclinaremos a pensar aquí a partir de una “inmanencia estético-política”, siendo una noción que contribuiría a pensar una relación inmanente en la que estética y política devienen con la misma obra: como forma de proceder del arte. En esta dirección, la política no sería una esfera externa que “cruza” a la estética y, asimismo, tampoco la estética tiene una “finalidad política” externa a ella. Tal como expresa Rancière, la estética “es un recorte de tiempos y espacios [...] que define a la vez el lugar y la problemática de la política como forma de experiencia.” (Rancière, 2009: 10). Si bien la cita antecedente podría contribuir a pensar que la estética determinaría el lugar de la política, una reconfiguración estética de un determinado régimen policial emerge en tanto acontecimiento, siendo que la política es en su relación simultánea (a la vez) con la estética y no como producto de ésta. Así, la dimensión política (en nuestra composición) emerge junto con el malón, entendiendo a éste último como afirmador de dos sentidos a la vez: visual y no visual.

En este punto, es necesario recalcar que el advenimiento del acontecimiento político/estético se da a partir de un *acto de creación*. Siguiendo a Deleuze y Guattari (2002), podemos afirmar que el proceso de creación implica una afirmación de todos los sentidos a la vez. Es decir, que el advenimiento de la creación es la afirmación de la *parte* y la *no parte*, denotando así no la síntesis de una contradicción entre dos términos<sup>3</sup> sino la afirmación de una multiplicidad que nunca es contradicción. Es decir, el *acto de creación* –en el marco de la presente reflexión– sería un momento pre-estético que deviene estético: “antes” de su devenir, el mismo afirma todo a la vez: es el *caos-germen* al que refiere Deleuze como un “primer

---

<sup>3</sup> Lo que supondría una forma de pensar dialéctica y además, el pensar a ambos términos como identidades cerradas y opuestas (Laclau y Mouffe, 2004)

momento” del diagrama. Así, hay cierta analogía entre el acto de creación estético y el acto de creación filosófico (o conceptual): en el registro filosófico podemos entender al momento de creación como la emergencia de una diferencia que surca el plano de inmanencia, en el registro estético lo entendemos como aquel caos que “borra” los *clichés* que habitan al lienzo para que luego advenga el *hecho pictórico* (Deleuze, 2007: 49). De lo que hablamos es de un momento pre-estético/pre-filosófico que deviene estético-político. En ese momento pre-estético decimos que el acto de creación es afirmador de todos los sentidos a la vez<sup>4</sup>.

Entonces, retornando a nuestra obra, dicha afirmación de la multiplicidad puede ser pensada en la composición que aquí nos ocupa. En esta dirección, una interpretación de las tantas posibles podría ser la de un cuadro que nos habla de los males de la barbarie (representado por el salvajismo del mismo malón) para justificar la necesidad de los progresos de la Razón moderna. Por el contrario, dicho cuadro no nos habla ni de barbarie ni de civilización sino de la afirmación de ambos a la vez en la inmanencia que configura la obra a partir de lo estético-político. Es decir, la cruz que sostiene uno de los personajes del cuadro no se enfrena a la lanza que sostiene su par en el caballo de al lado; a su vez, ni la lanza representa la barbarie ni la cruz la civilización, sino que dicho par “cruz-lanza” son parte de la misma lógica inmanente del cuadro, en donde se afirman ambos sentidos al mismo tiempo. La pintura y su simbología no representan nada sino que componen/presentan a partir de relaciones inmanentes.

Por otro lado, el razonamiento aquí expuesto tampoco debe llevarnos a concebir la pintura como cerrada dentro de los marcos del cuadro sino como devenir, que, en su inmanencia, deviene historia/mundo, de la misma manera que el delirio esquizofrénico es, en Deleuze y Guattari (2010), un devenir historia/mundo no representacional o no edípico. En otras palabras, así como el inconsciente no es “teatro de la representación” (Deleuze y

---

<sup>4</sup> Cabe aclarar que afirmar la existencia de un momento “pre-estético” no tiene nada que ver con una sucesión cronológica-lineal del tiempo. El acto de creación es con el advenimiento de la obra y conlleva a la afirmación de la misma como un “sostenerse en pie por sí mismo”, le permite su existencia y perdurabilidad. (Deleuze y Guattari, 2002: 180).

Guattari, 2010), sino que es deseo productivo y afirmativo, la pintura no representa nada sino que es afirmación de la multiplicidad, a partir de su devenir estético-político. Por ello, quizás la conjunción “y” como vínculo entre estética y política no es adecuada, ambos “términos” pueden ser repensados a partir de un guion entremedio “estético-político” que radicalice su conjunción.



La afirmación de ambos sentidos a la vez (civilización-barbarie) sostiene toda la pintura. El gesto del personaje que lleva a la cautiva blanca tampoco denota una contradicción entre “civilización y/o barbarie”. En esta dirección, dicho personaje afirma cierto “pesar” o pena mientras lleva el cuerpo de la cautiva, que posa elegantemente desvanecida sobre el caballo.

Otro elemento a destacar es la correa del perro, la cual a priori, nos hablaría de un perro “civilizado” pero que en el marco del cuadro refleja la presencia afirmativa de civilización-barbarie. A su vez, el cielo también guarda relación con la reflexión que aquí se sostiene: en el fondo parcialmente despejado y, sobre el malón, nublado. Lejos de marcar una división tajante entre la luz del sol que adviene en el fondo de la pintura como

“representación” de la modernidad y lo nublado -que resalta en primer plano- como cristizador de la barbarie, el cielo también configura una afirmación positiva de ambos elementos, en el cielo se *entremezclan* los componentes.

## LO NO VISIBLE: DE LA POLÍTICA AL DIAGRAMA

No podemos concluir la cuestión de la política sin aludir brevemente a un aspecto central de la composición y en los regímenes de (in)visibilidad que se constituyen. Además, dicho elemento nos servirá de articulación con la noción de *diagrama*, que es el otro aspecto por el cual abordaremos la problemática planteada.

Precisamente nos referimos a la extensión de la pampa, característica clave en la configuración del arte del S XIX Argentino, siendo el costumbrismo ejemplo de ello. En este sentido, la tierra pampeana es un elemento a través del cual se configuran los diversos regímenes de visibilidad que compone la pintura; a la vez, es también un elemento clave para la construcción de la afirmación estético-política. El espacio es presentado como un desierto ya sea en proceso de territorialización o desterritorialización. Particularmente, *La vuelta del Malón* muestra un paisaje por el cual uno de los flujos del cuadro (el malón) pareciera reterritorializar el espacio a la vez que se fuga del mismo. Es decir, la misma afirmación respecto a la inmanencia estético-política que configura la positividad civilización-barbarie también parece hacerse presente en la dinámica que compone a la obra.

En este punto, lo pictórico hace presente una *fuerza*. Si sólo viéramos allí un “malón” sin más, no llegaríamos a aprehender al hecho pictórico. En esta dirección, el malón se constituye allí no a partir de los llamados elementos figurativos de la pintura sino a partir de lo no visible. La fuerza es uno de los elementos que, por fuera de la visualidad, dinamiza al cuadro.

Entonces, dicho flujo adviene con una fuerza particularmente destacada hacia el primer plano, territorializando, a primera vista, la tierra pampeana. A la vez, el mismo movimiento del malón configura una de las fugas de la pintura: ¿hacia dónde va el malón?

¿Hacia qué tierra? Aquí se vuelve presente una de las tensiones que atraviesa el cuadro: parece ser que la extensión pampeana es un desierto y a la vez una tierra poblada. A propósito de ello, Grüner (2005) expone el fallido que acompaña a la expresión burguesa “conquista del desierto”: es decir, ¿cómo conquistar un desierto, que se supone –por definición– no está habitado? De vuelta, lo pictórico es a partir de la invisibilidad, de lo no visual. El cuadro, presenta así la invisibilidad que no se opone a lo visual sino que la constituye, siendo el “vacío” del desierto lo que configura la presencia del malón.

***“La obra aquí aludida se compone de dos movimientos que no cesan de afirmarse entre sí: fuga y territorialización. De dicha condición resulta, por tanto, la profunda inestabilidad del cuadro”***

En el mismo sentido, el suelo embarrado cristaliza el peso, el movimiento y la presencia de los personajes del cuadro; es decir, de aquellos flujos que “marcan” o “surcan” el lienzo. A la vez, dicha presencia que parece de gran peso –si nos atenemos a los aspectos remitidos con anterioridad– parece desvanecerse con fugaz volatilidad si seguimos la dinámica del flujo y lo “moldeable” de un suelo barroso (donde ninguna forma adquiere solidez).

En esta dirección, la presencia y volatilidad del flujo-malón también remite directamente a los regímenes de visibilidad que compone la pintura. La composición nos habla, entonces, de un *sujeto en proceso*, es decir, de un sujeto que reclama ser parte y tomar parte en el proceso de modernización. A la vez, la dinámica que marca el desvanecimiento del flujo-malón nos indica que dicho “sujeto” parece estar en franco proceso de “des-subjetivación”, desterritorializando la tierra y fugando hacia “fuera” de la composición.

El territorio se constituye entonces como tierra, a partir de la cual *se es y no se es*: de lo visible y de lo no visible. En este sentido, hablamos de regímenes de visibilidad en tanto configuraciones estéticas de la pintura/obra que afirman la parte de algunos y la no parte de otros, siendo la *no parte* constitutiva de la parte. *La vuelta del malón* [1892] reviste una especial

especificidad en este sentido, en tanto –siguiendo el razonamiento precedente- se afirma el que es (malón-territorialización) y el que no es (malón-fuga).

## DIAGRAMA

Toda pintura es una composición que atraviesa el caos. Más allá de que la pintura misma contenga en su composición a lo caótico en sí, hay un momento pre-pictórico que es el caos. Antes del “pintor” y antes del primer trazo sobre el lienzo, lo que se afirma es lo caótico.

Ahora bien, *La vuelta del Malón*, entonces, ¿nos habla del caos salvaje o del orden moderno? ¿Es lo caótico fugando del orden moderno? ¿O es el caos asediando al orden? Platear dichas preguntas, en cierta forma, es abordar a la obra a partir de su aspecto representativo/figurativo: civilización o barbarie. En este sentido, tal como expone Deleuze retomando a Klee: “el caos no es relativo a nada, no es lo opuesto de nada [...]” (Deleuze, 2007: 38). En otras palabras, aquí hablamos de un caos que no se constituye a partir de una negación ontológica del orden. Por ello referimos a dos registros: uno es el “representacional”, es decir, aquello a partir del cual forzamos a lo pictórico a un “habla”. Dicho registro no nos dice absolutamente nada sobre la composición, la pintura no narra/expresa nada; simplemente trabaja y compone. En otras palabras, –siendo éste el segundo registro aludido- la pintura *expresa*.

Ahora bien, desde esta perspectiva surge aquí el problema de trabajar sobre la obra sin hacerla “hablar”. La pintura que aquí nos ocupa nos presenta una especial dificultad en dicho propósito: *La vuelta del malón* es una pintura en la que es fácil caer en un análisis figurativo y narrativo. A tal punto que es harto complejo prescindir de la Historia para trabajar con dicha obra. Entonces, de lo que se trata es de sentir los puntos de inestabilidad de la composición.

En este sentido, volviendo a lo expuesto anteriormente, la obra aquí aludida se compone de dos movimientos que no cesan de afirmarse entre sí: fuga y territorialización. De dicha condición resulta, por tanto, la profunda inestabilidad del cuadro: el mismo se hace

etéreo. De ahí la necesidad de resaltar la *fuerza*: sin ese componente la pintura simplemente no emergería. Parafraseando a Deleuze (2007), diríamos que sin dicho componente “se caerían los planos unos sobre los otros”, nada resultaría de allí. Paradójicamente, vemos aquí cómo aquello que supuestamente debe retratar el salvajismo, la huida y lo caótico (en su sentido representativo) es aquello que permite el gravitar del cuadro: la fuerza del malón posibilita la composición, es el germen o armazón. Recordemos que si nos quedáramos en el caos no emergería el “hecho pictórico”.

A su vez, otro elemento que permite palpar –aún con mayor sensibilidad- el accionar de la fuerza en la composición es la cautiva: sobre su cuerpo está actuando toda la fuerza. Se percibe allí el accionar de una fuerza aún más aguda que la del flujo-malón. La cautiva no es un cuerpo desvanecido, sino “aplastado” (en el mismo sentido en que Deleuze refiere a los cuerpos dormidos en Bacon). La cautiva es uno de los puntos clave que permite el gravitar del cuadro.

Ahora bien, ¿qué nos dice, respecto a todo ello, el color? En nuestra obra, ello se observa tanto en el suelo como en el cielo. La emergencia del hecho pictórico es la ascendencia del color, es decir, del salto del gris blanco/negro al gris verde/rojo (o dinámico). Por ejemplo, y por sólo aludir a un elemento, el cielo de la composición denota una ascendencia del (y hacia) el gris dinámico.

En síntesis, el concepto de diagrama –al que alude Deleuze- es aquello que permite la disposición caótica que necesariamente debe estar para, de esta forma, “borrar los clichés” y a su vez, permitir la ascendencia del color. En otros términos, permitir pasar del gris blanco/negro al gris verde/rojo. En nuestra composición, sin el componente invisible de la fuerza, el cuadro no podría gravitar y la composición sería imposible.

## REFLEXIONES FINALES

En resumen, de lo que tratamos es de pensar a lo no visible como componente clave para la emergencia de lo pictórico. Por otro lado, de lo anterior se desprende que lo no visible

no se opone ni se contradice con lo visible, sino que insiste en éste último y permite su existencia. En esta dirección, es útil pensar a lo no visible en tanto un existente no-ontológico, o en otros términos, en tanto *virtualidad*. De la mano de ello, introduzcamos un elemento más que nos servirá para captar a lo no visible: la noción de *acontecimiento*.

***“La cautiva no es un cuerpo desvanecido, sino “aplastado” (en el mismo sentido en que Deleuze refiere a los cuerpos dormidos en Bacon). La cautiva es uno de los puntos clave que permite el gravitar del cuadro.”***

Según Deleuze (2004) hay una efectuación y una contra-efectuación del acontecimiento: en tanto actualización del mismo en un determinado estado de cosas (efectuación) y en tanto virtual (contra-efectuación). Es decir, el acontecimiento es doble: en tanto *disruptivo*, se liga a un determinado orden de cosas: el acontecimiento es actualización que se dice de una ruptura del sentido, se encarna. Por otro lado, el Acontecimiento puro se da en lo virtual. Lo virtual no necesita actualizarse, sino que es por sí mismo. En tanto virtual, se constituye en un plano de inmanencia (Deleuze, 1995), pre-individual: “acontecimientos puros que el instante desplazado sobre la línea no deja de dividir en ya pasados y aún por venir”.

Entonces, ¿cómo se relaciona la virtualidad del Acontecimiento con lo no visible? En tanto lo no visible es aquello que no se encarna en la composición, se resiste a la figuración. No podemos aprehenderlo a partir del ojo. La composición se constituye así como un plano en el cual, y como aludimos anteriormente, acontece el hecho pictórico (momento sumamente disruptivo o de efectuación del acontecimiento) pero que, a su vez, no puede emerger ni “ser” sin la insistencia virtual de lo no visual.

Por último resta plantear una última cuestión, a modo de síntesis: ¿Cómo procede, entonces, lo virtual en *La Vuelta del Malón*? Tal como se destaca en gran parte de la pintura del S XVII, el papel que adquiere la luz en la composición es crucial. Si bien anteriormente

nos referimos brevemente al problema del color a partir del gris dinámico, es necesario destacar que en la obra aludida el color se subsume a la luz siendo que ésta, a su vez, se autonomiza de la forma: es la forma la que es por la luz y no viceversa. Así, el flujo de la luz es aquello que no podemos ver<sup>5</sup>, es lo invisible de la composición y asimismo es aquello a partir de lo cual se configura lo visible. En términos lacanianos, diríamos que el flujo de luz actúa en tanto *objeto a* o en tanto *mirada*, siendo que la mirada es aquello que se escinde del ojo, es lo no-visto y lo que al mismo tiempo permite ver: volviendo a Foucault, “la invisibilidad profunda de lo que se ve es solidaria de la invisibilidad de quien ve” (Foucault, 2005:24).

La luz, entonces, en tanto flujo virtual se actualiza en la “figura”. Dicho flujo que es trascendental, se dice únicamente en la inmanencia de la figura.<sup>6</sup> Tensión que es palpable en el cuadro siendo uno de los problemas de los pintores que trabajan la luz: ¿cómo expresar lo trascendente de la luz en la inmanencia de la figura? El equilibrio es sutil, la figura no debe *emanar* ni irradiar la luz sino que debe aprehenderla en tanto atravesamiento, debe *expresarla*: la expresión como inmanencia.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- DELEUZE, G. (1995). La inmanencia...una vida. *Philosophie* pp. 3-7
- (2004). *Lógica del sentido*. Rosario: RB.
- (2007). *Pintura: el concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus.
- DELEUZE, G. Y GUATTARI, F. (2002). *¿Qué es la filosofía?* Madrid: Editora Nacional
- (2010). *El antiedipo: Capitalismo y esquizofrenia*. Buenos Aires: Paidós.

<sup>5</sup> Esta cuestión es tratada en un pasaje de *Órganos sin cuerpo*, de Slavoj Žižek (2006: p. 20)

<sup>6</sup> Este problema está especialmente reflejado en Deleuze (1994): *La inmanencia... Una vida*

DELLA VALLE, A. (1892). *La vuelta del Malón* [Pintura]. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes.

FOUCAULT, M. (2005). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI

— (2014). *El nacimiento de la clínica: una arqueología de la mirada médica*. Buenos Aires: Siglo XXI.

GRÜNER, E. (2005). *La cosa política o el acecho de lo real*. Buenos Aires: Paidós

HENRY, M. (2008). *Ver lo invisible. Acerca de Kandinsky*. Madrid: Siruela.

LACLAU, E. y MOUFFE C. (2004). *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

RANCIÈRE, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Bellaterra

— (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago: LOM ediciones.

— (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

— (2012). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión

ZIZEK, S. (2008). *Órganos sin cuerpo: sobre Deleuze y consecuencias*. Valencia: Pre-Textos