

Pollock o la pintura rizomática

Juan Cristóbal Pérez Paredes

No hay, en los cuadros de Jackson Pollock, profundidad. Su pintura no reclama la eficacia del simulacro porque no pretende crear en ningún momento efectos de verdad, estructuras, *sedentaridades*. En ellos «*la mala conciencia del signo*» ni siquiera se plantea como una cuestión de base. 1 Si el ojo surge a partir de una correspondencia entre lo que se ve y lo mirado, en el supuesto de que aquél actúe como regente y cofundador de una estructura a la que se denomina “obra pictórica”, Pollock subsume las consecuencias de una violenta destrucción del ojo panóptico. El signo y el ojo están minados en tanto garantes de un mecanismo de interpretación que da ocasión y potencia al canto de la gran sirena oculta: el sentido y sus avenidas. La profundidad no vale ni como efecto ni como continente inexplorado. “Al fin de cuentas se está ante una obra”, se dirá. Lo que ocurre es que la noción misma de obra está reventada. ¿Qué es aquello que hace de *La última cena* y *Blanco y negro* un “par” de obras de arte? ¿A qué *especie* de qué *género* pertenecen ambas? ¿Una obra *pertenece*? Pero tampoco se trataría, simplemente, de que el ojo se reorganice. La crisis de la representación no implica, tan sólo, un reacomodo general del concepto y su campo de influencia. El ojo como *unidad* ya no es factible, y si lo fuese sería cualquier cosa menos un ojo. La crítica al sentido se traduce en una crítica al ojo dominador y seguro de sí. El espacio, aplicado a Pollock, revela toda su fuerza de concepto. Un concepto restringido. El hecho de que los cuadros de Pollock tengan unas dimensiones no significa que figuren en el espacio. En su caso el ojo panóptico se convierte en una categoría fantasmal. Estrictamente, puede afirmarse que para Pollock los límites no son inmediaciones sino aperturas inmensurables: ¿dónde comienzan, donde terminan *sus obras*? En una palabra, la pintura de Pollock es *rizomática*. 2

El rizoma se precisa frente al árbol y la raíz: «*El árbol y la raíz inspiran una triste imagen del pensamiento que no cesa de imitar lo múltiple a partir de una unidad superior, de centro o de segmento*». 3 El rizoma no es ni árbol ni raíz, porque no aspira a ser un modelo

frente a otros modelos. No es, en rigor, una imagen del pensamiento, sino aquello que destruye la posibilidad de que el pensamiento sea aprehendido por una *Imagen*. La arborescencia del pensamiento supone “centros de significancia y de subjetividad” que instauran la ley de lo Uno. La multiplicidad no es inteligible, y aún más: se trata de exorcizar, precisamente, lo propio del caos o el azar. 4 La raíz, como el árbol, supone la totalidad, la unidad, un Objeto y un Sujeto. Nada vale que la “raíz principal” haya sido destruida o abortada, dando lugar a un “sistema-raicilla” que, por este falso movimiento, cree introducir la multiplicidad, pues en última instancia la «*unidad sigue subsistiendo como pasado o futuro, como posible*». 5 De lo que se trata es de *hacer* lo múltiple, de *hacer* multiplicidades. 6 A las multiplicidades del rizoma Deleuze y Guattari opondrán, pero no en un juego dialéctico, las pseudomultiplicidades de la raíz y la raicilla. ¿Pero qué es lo múltiple? Por lo pronto, lo múltiple no deviene de lo Uno. No es lo múltiple una multiplicidad sustentada en lo Uno. 7 Eso múltiple no es lo múltiple del rizoma. «*El rizoma no se deja reducir ni a lo Uno ni a lo Múltiple*». 8 La multiplicidad del rizoma es aquella de la que se sustrae lo Uno (n-1). Ni lo Uno de la raíz o el árbol, ni lo Uno que deviene dos, tres, cuatro o cinco, de la raicilla. La multiplicidad del rizoma no tiene (una) *genealogía*. 9 Tampoco «*tiene ni principio ni fin, siempre tiene un medio por el que crece y desborda*». 10 A esto aludían Deleuze y Guattari cuando afirmaban, a mitad de la *Introducción*, que un rizoma tiene «*siempre múltiples entradas*». Rizoma-mapa. ¿No se ve aquí, de manera sugerente, la *pintura* de Pollock? ¿Acaso no se entra y se sale de ella sin empezar ni acabar nunca? 11 ¿Dónde está el Objeto de esa obra que parece anunciar, asimismo, la inconsistencia de un Sujeto que no encuentra sino conexiones, nunca *posiciones* o *puntos*? 12 La *pintura* de Pollock está relacionada con el inconsciente no porque sea el inconsciente un Operador que mueve a Pollock a pintar, cuanto por el hecho de que, al ser rizomática, es la *pintura* la que produce inconsciente. «*Tanto para los enunciados como para los deseos, lo fundamental no es producir el inconsciente, ni interpretarlo o hacerlo significar un árbol. Lo fundamental es producir inconsciente, y, con él, nuevos enunciados, otros deseos: el rizoma es precisamente esa producción de inconsciente*». 13 Pero entonces las obras de Pollock son, por excelencia, obra de la *seducción*. 14 Hay que aclarar, sin embargo, que no se habla aquí de un inconsciente que *rompe* el rizoma, el inconsciente-raíz del psicoanálisis. 15 Este inconsciente no soportaría la violencia de la *seducción*. 16 Sólo

así es posible arriesgar que el “método” con el que Deleuze y Guattari declaran haber escrito *Mil mesetas* sea el mismo que atraviesa la obra del pintor: «*Nosotros hemos escrito este libro como un rizoma. Lo hemos compuesto de mesetas. Si le hemos dado una forma circular, sólo era en broma. Al levantarnos cada mañana, cada uno de nosotros se preguntaba que mesetas iba a coger, y escribía cinco líneas aquí, diez líneas más allá (...). Hemos tenido experiencias alucinatorias, hemos visto líneas, como columnas de hormiguitas, abandonar una meseta para dirigirse a otra*» . 17

Deleuze y Guattari quieren denunciar una imagen del pensamiento que ha negado el nomadismo, el afuera. La obra de Jackson Pollock ha liquidado la legitimidad de una pintura que testificaba la preeminencia del «*logos, el filósofo-rey, la trascendencia de la Idea, la interioridad del concepto, la república de los espíritus, el tribunal de la razón, los funcionarios del pensamiento, el hombre legislador y sujeto*» . 18 Pollock pinta a “*n, n- 1*” , pinta con *slogans* . 19 No son los futuristas los poetas de la velocidad; es Pollock. 20

En suma, las obras de Pollock no son *creaciones* . De la misma manera que el espacio y la visión privilegiada exhiben su fragilidad ante esta pintura, la experiencia de *crear* renuncia, derrotada, a su poder de estratificación. La noción de *estrato* es ajena, al menos en primera instancia, a la “obra” de Pollock. No hay nada parecido a una “unidad de composición”. 21 Desterritorialización absoluta, a esta pintura le son extraños los códigos y las territorialidades. En cambio, “Máquina abstracta”, “partículas locas o transitorias”, “plan de consistencia”, “Cuerpo sin órganos”, “intensidades libres”, “flujos en todos los sentidos”, “rizoma”, “singularidades nómadas”, son expresiones que se acercarían a una *descripción* no conceptual. En todo caso no es la de Pollock una *pintura correcta* . ¿Puro azar? Aquí parece haber una diferencia fundamental entre la pareja Deleuze-Guattari y Clément Rosset. El plan de consistencia, este cuerpo sin órganos «*atravesado por materias inestables no formadas*» , 22 y por lo tanto anterior a la estratificación como tal, «*conserva los suficientes estratos para extraer de ellos las variables que se manifiestan en él como sus propias funciones*» . 23 Plan de consistencia desestratificado y estratos, multiplicidad y efectos arborescentes, no forman una dualidad dialéctica, pues del mismo modo que «*en los rizomas hay nudos de arborescencia, y en las raíces brotes rizomáticos*» , 24 así «*los propios estratos están animados y son definidos por velocidades*

de desterritorialización relativa; es más, la desterritorialización absoluta está presente en ellos desde el principio, y los estratos son secundarios, espesamientos de un plan de consistencia omnipresente, siempre primero, siempre inmanente». 25 Y este es precisamente el problema: el plan de consistencia no se corresponde palmo a palmo con el azar de Rosset. El primero nada tiene que ver con «*un caso de materias no formadas cualesquiera*». Ya lo veíamos: es ante todo *un plan* (o *plano*) que conserva suficientes estratos para *construir* “continuums de intensidad”, para *efectuar* “conjunciones de flujos de desterritorialización”. «*La máquina abstracta no es cualquier máquina*». 26 El azar de Rosset pone en entredicho las nociones mismas de *construcción* y *creación*. De cualquier manera la creación artística es una paradoja, o mejor dicho, una imposibilidad. Estética de lo peor, estética del azar. Toda obra de arte, si es obra de arte, es trágica. Modificar, nunca construir... agregar azar al azar. 27 Azar es, aquí, imposibilidad de sistema, límite de toda expresión: silencio. 28 Ocasionalmente había que añadir que ante el azar *nada se puede*. Toda voluntad de expresión, de verdad, de totalidad, es, al fin de cuentas, nada. Al azar no se lo puede ordenar; tampoco se le puede pensar. 29 Trabar el azar, permitir que el azar “se trabé”, es el deseo jamás cumplido de toda ciencia o filosofía. 30 Por eso la obra de arte es una “creación imposible”. Más aún: el artista, si es trágico, *no crea nada*. 31 En esto, Rosset se aproxima a Deleuze y a Guattari. Más que forjar seres, en cuyo caso la obra negaría el azar, alineándose así a la intolerante generalidad de las *Ideas* platónicas, el arte consiste «*en la infinita posibilidad de combinaciones de formas visuales, sonoras o verbales, en fijar ciertos momentos de detención*». Aproximación ilusoria: para Deleuze y Guattari hay combinaciones, pero nunca detención, fijación de momentos. Asimismo, el azar de Rosset es incuestionable. Nada cabe preguntarle porque nada responde. Un azar siempre lejano. Deleuze y Guattari instalan la “planificación”, la “diagramación”, ahí donde la desterritorialización se supone absoluta. El plan de consistencia, origen previo a toda estratificación, «*no es en modo alguno un conjunto indiferenciado de materias no formadas*». 32 En todo caso, el cuerpo sin órganos tiene sus “reglas”. Ahí donde Rosset ve una infinita posibilidad de combinaciones, Deleuze y Guattari postulan que «*las continuidades, las emisiones y combinaciones, las conjugaciones no se realizan de cualquier manera*». Si la obra de arte reniega del sistema, entonces participa de la “naturaleza” del azar. Obra *versus* creación; encuentro (azar) *versus* acto (obra). La obra de

arte (trágica) es *obra de nada*. Si la obra participa de las *líneas de fuga* de la desterritorialización, entonces podría evolucionar en *humus*, en estratos, sedimentaciones, plegamientos, cuya ley es el rizoma.

En definitiva, la creación imposible tendría un origen propiamente rizomático. Si bien el azar en cuanto tal no aceptaría siquiera el *sistema* de los rizomas, todo pensamiento que considere un azar constituyente, un azar primero, tendrá la velocidad y osadía del rizoma. Evidentemente, la pintura de Pollock no es una pintura del azar. Mucho menos una imagen, o un retrato. Pero se mueve en corrientes de desterritorialización en los que el “acto” de pintar experimenta el límite. Sin embargo, la cuestión no es tan sencilla. Pensar la pintura de Pollock es *no pensar* su pintura. Y en efecto, romper el silencio implica hacer rizomas, olvidar la síntesis. Como el azar, esas pinturas no dicen. Pero *parece* que dicen. La lección, entonces, no se antoja nada complaciente: la pintura de Jackson Pollock constituye la mejor evidencia de que, finalmente, toda pintura está siempre de más. Pintura de nada, pintura trágica. Eso, señores, es velocidad pura.

Notas

1 «*No hay nada que ver, son las cosas las que le ven a usted, no huyen ante usted, se colocan delante de usted, con esta luz que les llega de otro lado, y esta sombra que surge un efecto y, sin embargo, no le proporciona nunca una verdadera tercera dimensión. Pues ésta, la de la perspectiva, es siempre la de la mala conciencia del signo hacia la realidad, y por esta mala conciencia está podrida toda la pintura desde el Renacimiento*». Cf. Jean Baudrillard, *De la seducción*, Planeta-Agostini, Barcelona, 1993, p. 64.

2 Para lo que sigue, vid. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas*, Pre-textos, Valencia, 1994, específicamente la introducción del libro, “Rizoma”, pp. 9-29.

3 Cf. *Mil mesetas*, *op. cit.*, p. 21.

4 Un libro que retoma este problema desde la perspectiva del pensamiento trágico es el de Clément Rosset, *Lógica de lo peor, Elementos para una filosofía trágica*, Barral, Barcelona, 1976. En las primeras líneas del capítulo primero se lee: «*La historia de la filosofía occidental se abre con un acta de duelo: la desaparición de las nociones de azar, desorden y casos. Prueba de ello las palabras de Anaxágoras: “Al principio era el caos, luego vino la inteligencia y lo ordenó todo”*».

5 *Mil mesetas*, p. 11.

6 *Ídem*, p. 12, p. 28.

7 Acaso lo contrario, que lo Uno deviene de lo múltiple, sea la expresión “justa”. En otro lugar Deleuze escribe: «*La necesidad se afirma en el azar, en el sentido exacto en que el ser se afirma en el devenir y lo uno en lo múltiple*». Cf. *Nietzsche y la filosofía*, Anagrama, Barcelona, 1971, p. 41. Por su parte, Clément Rosset dirá: «*El caos al que se llama azar no es un mundo desordenado, sino una x anterior a toda idea de orden o de desorden*», *Lógica de lo peor*, op. cit., p. 89.

8 *Mil mesetas*, p. 25. En la página 12: «*Sustraer lo único de la multiplicidad a constituir: escribir a n- 1. A este tipo de sistema podría denominarse rizoma*».

9 *Ídem*, p. 17.

10 *Ídem*, p. 25.

11 *Ídem*, p. 29.

12 *Ídem*, p. 14. Una lectura posterior del *Bacon* de Deleuze me reveló una notable indicación al respecto: «*En efecto, el descubrimiento incomparable de esta pintura es el de la línea (y de una mancha-color) que no hace contorno, que no delimita nada, ni interior ni exterior, ni cóncavo ni convexo: la línea de Pollock, la mancha de Morris Louis. Es la mancha septentrional, es la “línea gótica”; la línea no va de un punto a otro, sino que pasa entre puntos, no cesa de cambiar de dirección, y alcanza una potencia superior a 1,*

tornándose adecuada a toda la superficie»; cf. Francis Bacon, *Lógica de la sensación*, Arena Libros, Madrid, 2002, pp. 106-107.

13 *Ídem*, pp. 22-23; los autores subrayan.

14 Empleo este término en el modo que Jean Baudrillard lo hace en *De la seducción*, op. cit. Ahí Baudrillard afirma: «en la seducción es de alguna manera lo manifiesto, el discurso en lo que tiene de más “superficial”, lo que se vuelve contra el imperativo profundo (conciente o inconsciente) para anularlo y sustituirlo por el encanto y la trampa de las apariencias. Apariencias en absoluto frívolas, sino lugar de un juego y un estar en juego, de una pasión de desviar —seducir los mismos signos es más importante que la emergencia de cualquier verdad— que la interpretación desdeña y destruye con su búsqueda de un sentido oculto», p. 55. Lo que Baudrillard llama aquí *pasión de desviar*, Deleuze y Guattari lo denominarán *rizoma*.

15 *Mil mesetas*, p. 19.

16 Para una revisión más específica de este punto, véase Jean Baudrillard, *De la seducción*, o. c., pp. 55-60.

17 *Mil mesetas*, p. 26. En la misma página, los autores apuntan: «Nosotros llamamos “meseta” a toda multiplicidad conectable con otras por tallos subterráneos superficiales, a fin de formar y extender un rizoma». Y en la página 15: «Es imposible acabar con las hormigas, puesto que forman un rizoma animal que aunque se destruya en su mayor parte, no cesa de reconstituirse».

18 *Ídem*, p. 28.

19 «¡Haced rizoma y no raíz, no plantéis nunca! ¡No sembréis, horadad! ¡No seáis ni uno ni múltiple, sed multiplicidades! ¡Haced la línea, no el punto!», *Ídem*.

20 «La velocidad transforma el punto en línea. ¡Sed rápidos, incluso sin moveros!» . *Ídem*, pp. 28-29.

21 Cf. “La geología de la moral (¿Por quién se toma la tierra?)”, en *Mil mesetas*.

22 *Ídem* , p. 47.

23 *Ídem* , pp. 74-75.

24 *Ídem* , p. 25.

25 *Ídem* , p. 74.

26 *Ídem* , p. 75.

27 Vid. *Lógica de lo peor* , op. cit. , p. 213.

28 «*Es trágico lo que deja mudo todo discurso, lo que se escapa a toda tentativa de interpretación: en particular, la interpretación racional (orden de las causas y de los fines), religiosa o moral (orden de las justificaciones de cualquier naturaleza). Lo trágico es, pues, el silencio*» . *Lógica de lo peor*, pp. 69-70.

29 «*la ‘filosofía del azar’ sería así una contradicción en los términos, pues designa el pensamiento de lo que no se piensa*» . *Ídem* , p. 146.

30 *Ídem* , p. 65.

31 *Ídem* , p. 208. «*Si el artista es incapaz, como deplora Platón, de dar cuenta del proceso de su creación, no se debe a que crea en estado de “delirio”, sino a que no crea. Pedirle cuentas de su “creación” es pedirle cuentas de nada; es injuriarle porque, en cierto sentido, se le tributa demasiado honor*» . Rosset subraya.

32 *Mil mesetas* , p. 75.