El retrato y la imagen cinematográfica en el desarrollo del concepto de sujeto: fenomenología y bergsonismo

The portrait and cinematographic image in the development course of the concept subject: phenomenology and bergsonism

Samuel Souroujon Dorantes
Universidad La Salle
México
ORCID: 0000-0002-9778-8492

Resumen

Este texto se forma en torno de dos modos de plantear la cuestión del concepto *sujeto*: por una parte, tenemos la fenomenología de Bachelard-Sloterdijk y, por el otro, al bergsonismo con que Deleuze trata sus análisis de cine. Basándose en ello, puede asentarse en el terreno del arte este debate que, en última instancia, tiene implicaciones con respecto de las intuiciones espaciales y temporales. Se verá que, de la subjetividad abierta por el espacio esférico y la pérdida del sujeto o su clausura por el flujo de la duración, se abre una línea de análisis para que ambas intuiciones (de espacio y de tiempo) se contrapongan en la interioridad humana.

Abstract

Two separate ways of conceptualizing the matter of *subject* is what built this text: on the one hand, Bachelard-Sloterdijk's phenomenology, and on the other, the bergsonism in which Deleuze incurs while analyzing cinema. Based on this, the common ground of art will settle the debate, which ultimately has implications regarding spatial and temporal intuitions. From one angle it could be appreciated the fundamental opening of the subject through spatial inners, but the perspective regarding the flux of duration closes the encounter finalizing with the contraposition of both intuitions in the depths of human interiority.

Palabras Clave

Teoría del sujeto, arte, retrato, cine, espacio, duración.

Key words

Theory of the subject, art, portrait, cinema, space, duration.

Introducción

El objetivo del presente ensayo será explicitar el debate acaecido entre la fenomenología y el bergsonismo que presenta Deleuze en sus análisis de la imagen-cine. De esta forma se mostrará de qué manera el diferente uso y la preeminencia de las intuiciones de espacio o de tiempo (insertas en sistemas de arte) moldean y dan problemas radicalmente diferentes en torno del concepto de *sujeto*. Además, se pretende poner énfasis en la importancia de las artes para afianzarse con la interioridad humana completa. Klee (2007) denomina a esto *lo que brota de las profundidades*[1] de nuestro mundo y le da al artista la materia para su praxis.

Las preguntas rectoras que se plantean en el presente trabajo son las siguientes: ¿es acaso la consistencia del concepto *sujeto* lo suficientemente fuerte como para permanecer invariable dentro de dos artes separadas por dos intuiciones distintas (una que responde a la temporalidad y la otra a la espacialidad)?; ¿qué diferencia habrá entre asentar una filosofía de las artes sobre la preeminencia de las esferas o sobre el tiempo hinchado de la duración? y ¿ambas filosofías son irreconciliables, si no en principios, en sus consecuencias?

Esto se realizará a partir de la lectura de Sloterdijk (2017), específicamente el capítulo segundo de su obra *Esferas*, y se complementará con el proyecto poético de Bachelard (2016). Además, se aludirá a Bergson (2016), específicamente en el capítulo primero de *Materia y memoria*, ligado a los análisis de cine de Deleuze (2009 y 2011) de la imagen-movimiento. Cabe agregar que, para la primera parte del escrito, se utilizará una lectura específica de la fenomenología propuesta por Deleuze en sus análisis de cine.

Finalmente, el punto al que se proyecta llegar es a preguntarse por la importancia filosófica del análisis del arte. Esto implica que las artes gozan de una importancia privilegiada para la visualización de movimientos conceptuales a través de la imagen propia de cada disciplina. En este caso, el retrato goza de una importancia fundamental para enlazarse con el espacio, mientras que el cine está articulado con el tiempo. Así, se entrevé una suerte de "historia" del concepto de *sujeto* que corre desde la aparición en el espacio de la subjetividad (en el Renacimiento) y el posterior cierre del concepto *sujeto* por medio del tiempo.

[1] En palabras de Paul Klee, para quien el artista se dispone no a reproducir el mundo, sino a "recoger lo que brota de las profundidades y transmitirlo más lejos" (2007, p. 19).

Dos soluciones al problema de la conciencia

A finales del siglo XIX tuvo lugar una crisis de la psicología clásica por medio de un problema que perfilaba dos soluciones: tanto la fenomenología como el bergsonismo. Tal problema es el de la conciencia, la imagen y el movimiento. Mientras la psicología clásica veía, por una parte, la conciencia formadora de representaciones o imágenes cualitativas, y por la otra, el movimiento en el espacio, el cine puso en entredicho [2] este sistema. Así, Deleuze (2009) arguye que el problema de la psicología clásica

> no fue el asociacionismo, entonces, sino las relaciones entre la imagen y el movimiento. Pero ¿por qué? Porque finalmente toda esta psicología tendía hacia una distribución del mundo en dos partes y dos partes tan heterogéneas que establecer una soldadura se volvía imposible (p. 129).

La conciencia se encontraba ante un terrible problema: cómo conciliar la cantidad de movimiento del exterior con una imagen cualitativa, mientras que el cine está atrapado a medio camino entre una y la otra (ya que la imagen solo podía pertenecer a la conciencia). El cine, entonces, fue el punto en el cual la distinción entre movimiento e imagen interna no podía sostenerse más. Había, en aquel entonces, que solucionar el problema.

Tal solución llegó casi en paralelo, aunque se hablará primero de la fenomenología. En la lectura de Deleuze, la posición fenomenológica no radicará más en afirmar la distinción entre movimiento externo e imagen interna cualitativa. Más bien, la fenomenología intentó traer la percepción al mundo, hacer que la conciencia salga de sí. Ello con el fin de que se produzca la soldadura entre las dos partes. "¿Cuál fue la fórmula de la fenomenología para salir de la crisis? [...] Toda conciencia es conciencia de algo [...] la conciencia está dirigida a salir hacia algo fuera de ella, no contiene imágenes en ella" (Deleuze, 2009, p. 131). Esto es ya muy similar a la manera de Bergson; sin embargo, cambia en un punto decisivo para Deleuze. Esta diferencia es la palabra *de*, la conciencia es conciencia *de* mundo. Y bien, con respecto de la crisis de la psicología clásica, podría traducirse como toda imagen es imagen *de* movimiento. Así, la dificultad para conciliar la conciencia y el mundo desaparece, pues la imagen "interna" de la conciencia se dirige hacia el movimiento del mundo. La conciencia, entonces, goza de una solidaridad con respecto de lo "externo".

---

[2] Deleuze afirma que el cine pudo haber sido un aspecto de la crisis; sin embargo, lo maneja como algo inconsciente o que ciegamente pudo haberse colado en el ámbito teórico. Ello no quita que tuviera un efecto detonante en las teorías de la conciencia de aquella época.

Es un gran paso, pues ya la imagen no está en la conciencia, sino que apunta hacia algo del mundo, remite en lugar de contener. La imagen es imagen de movimiento. Repítase y se notará que la distancia con el cine es aún grande. La imagen aún no termina por ser movimiento, sino que solo lo apunta. De este modo, la imagen cualitativa aún no se integra al mundo, no está en la pantalla del teatro, sino que es producto de nuestra percepción "subjetiva". El cine —y esta es la gran intuición de Deleuze— aún no llega a la fenomenología. Esto significa que la pantalla de cine no ha producido una imagen-movimiento, sino un movimiento cuantitativo que la mente reconstruye; esta cantidad es lo que podríamos llamar *instantes* que, al juntarse, nos dan la impresión de una imagen-movimiento. De esta forma, comienza a entreverse por qué la fenomenología no termina por analizar correctamente el cine desde sus inicios.

Analicemos esto con más detenimiento, ya que la percepción que la fenomenología describe es una percepción natural, es una percepción que tiene varios conceptos: "De un lado, el concepto de 'anclaje'. Estamos anclados a alguna parte. Es una versión de lo que los fenomenólogos llaman ser en el mundo.[...] Del otro lado, aunque los dos van juntos, la 'buena forma'" (Deleuze, 2009, p. 135). Finalmente, esa "buena forma" está tomada de la teoría Gestalt (Deleuze, 2009). Lo que sucede es que el "anclaje" se da en nuestro propio cuerpo, el cual se encuentra "anclado" en el mundo, está en un lugar en el espacio. Por ejemplo Merleau-Ponty (1994) menciona lo siguiente: "Mi ojo es para mí un cierto poder de llegar a las cosas y no una pantalla en la que ellas se proyectan" (p. 294). Con ello vemos que la imagen no se da ya hecha al ojo, sino que hay una solidaridad entre nuestra percepción y el mundo. La percepción del ojo sale de sí misma, desde una cierta posición física y a esto se le denomina el anclaje.

Ahora, con respecto de la "buena forma", ella se da por un procedimiento complejo. Primero, encontramos un punto de referencia "inmóvil" (el cual se compagina con nuestro movimiento anclado en el mundo); por ejemplo, puede ser un cielo de fondo que acompaña serenamente nuestro lugar en un jardín. Por otro lado, tenemos la forma en movimiento, que es la "buena forma" y se destaca perceptivamente del fondo (imagínese un campanario moviéndose frente al cielo). Así explicado hay que decir que el campanario solo se encuentra en movimiento cuando tenemos el cielo en visión marginal, cuando el fondo está supuesto, no es actual, y sobre él se recorta continuamente el objeto. Como decíamos antes, la percepción apunta al movimiento solamente. Este es un apuntar constante que va separando la forma con respecto de lo marginal. Esto se hace a través de nuestra propia mirada (por nuestro anclaje) que separa lo que se mueve de lo que está en reposo. Esta separación no se realiza de una vez completamente, sino que la mirada apunta una y otra vez a ese objeto en movimiento, separándolo del cielo (en reposo). Por ello, puede concluir Deleuze

(2009) que se trabaja con coordenadas y formas. Es decir, bajo las coordenadas de los diferentes recortes de la forma en movimiento. En esencia la fenomenología trabaja sobre el movimiento con el efecto estroboscópico, lo que resultaría ser un *antes* del cine (Deleuze, 2009).

Así, el análisis del movimiento por parte de la fenomenología resultaría en un movimiento precinematográfico. Esto significa que reconstruyen "el movimiento no a partir de instantáneas, sino a partir de instantes privilegiados, es decir, de formas encarnándose [...] se continúa reconstituyendo el movimiento a la manera antigua, con coordenadas y formas" (Deleuze, 2009, p. 137). Con más detenimiento, esto quiere decir que en el análisis del movimiento hecho por la fenomenología existen momentos privilegiados (por ejemplo el campanario en su parte más alta y en su parte más baja). Estos dos momentos privilegiados reconstruirían el movimiento completo. Mejor dicho, el anclaje y la buena forma, al estar resonando uno en el otro, no aseguran la continuidad del movimiento en el tiempo. Más bien, separan momentos de privilegio que incumben a mi posición corporal (espacial) y a partir de ellos reconstruyen un movimiento continuo.

En consecuencia, se tiene dentro de la fenomenología el equivalente de forma y materia (Deleuze, 2009). La forma sería la "buena forma" y es medida en relación con el anclaje, que sería la coordenada. Finalmente, con ello resultaría una detención, en formas espaciales, del tiempo. Es la reconstrucción a partir de cortes espaciales precisos: aún no puede romperse con esta ilusión (Figura 1).[3] Por ello, el problema de la temporalidad interior (como duración o como cine) se vuelve un problema realmente difícil.

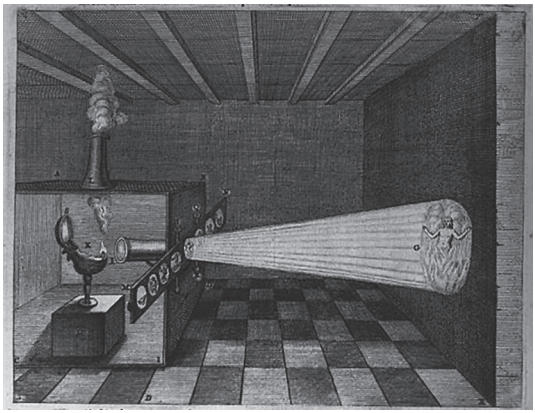

Figura 1. Athanasius Kircher. Linterna mágica, 1671.

[3] En la Figura 1 pueden apreciarse las linternas chinas. Esto fue en su momento una ilusión para reproducir el movimiento. Dirá Deleuze (2009) que es la reconstrucción a partir de formas estabilizadas y cuantificables, es decir, a la antigua. Lo que ocurre ahí lo podemos hacer equivalente a lo que dice con respecto de la fenomenología, en la que se tienen formas recortadas a partir de instantes de privilegio. La ilusión resulta ser el ocultamiento de la duración, tal como es denunciado con Bergson. Esto puede encontrarse en Bergson (2007).

Pese a esto, aún quedó una salida más del problema de la psicología clásica: el bergsonismo. Se argumentará, en este sentido, que el sujeto tiene una conformación distinta, puesto que la conciencia no apunta al mundo, sino que *es* también mundo. Al igual que la fenomenología, la percepción sale de sí y se ubica en el mundo para percibir. El cambio es que, mientras se dice "toda conciencia es conciencia de algo", Bergson dirá "toda conciencia es algo". De esta forma, "toda imagen es movimiento" y se tiene, así, un pensamiento cinematográfico, según Deleuze (2009). Esto se analizará con mayor claridad en apartados siguientes, y queda aún a deber el problema de la espacialidad.

Explicado esto, se dirá que la filosofía de Sloterdijk es continuadora de la tradición de la fenomenología debido a que en su serie de *Esferas* la percepción (y, por lo tanto, la conformación de un *interior* o de una conciencia) se sigue haciendo en estos dos trámites: tanto en el del anclaje como del recorte de la "buena forma". Así, a propósito de un grabado que involucra a un soplador de burbujas y a una pompa de jabón, Sloterdijk reconstruye una teoría de la percepción esférica que abre interiores. Dice en este sentido:

> Entre la pompa de jabón y su insuflador reina una solidaridad tal que excluye al resto del mundo [...] el pequeño artista va liberándose una vez y otra de su cuerpo en el balcón para estar completamente al lado de los objetos que ha dado existencia. (Sloterdijk, 2017, p. 28).

Con esta pequeña cita puede apreciarse el tema del recorte perceptual, ya que una y otra vez el soplador de la burbuja se está lanzando hacia el espacio esférico, está haciendo el recorte en cada instante de la forma esférica y lo que es más significativo, su subjetividad se está constituyendo en cada tramo al lado de su esfera. La esfera, por lo tanto, resume el corte de la duración, subsume todo el tiempo a solo un instante. Y lo que es más grave, lo hace naturalmente: tomando un principio espacial para luego reconstruir el movimiento y, por lo tanto, el tiempo.[4]

Ahora bien, tendremos que mostrar que este análisis de la percepción esférica no solo se queda dentro de una introducción, sino que es el arte el que deja entrever esta abertura de un espacio esférico (propicia para el desarrollo del concepto de sujeto). Que la fenomenología al trabajar con un preciso tipo de percepción tiene el germen del espacio interior. Y finalmente, que el arte proporciona la eventual clausura del concepto *sujeto* por los problemas que resaltamos anteriormente con respecto del cine y de la ilusión estroboscópica.

---

[4] Esto se verá más adelante, pero puede preverse que un análisis de movimiento es importante para la conceptualización del tiempo, puesto que el movimiento es la variable dependiente del tiempo. Así, cualquier tematización de la temporalidad, en Bergson (por ejemplo), debe pasar por la variable del movimiento, aunque la temporalidad sea independiente a él.

El espacio esférico de conformación

La abertura espacial para el concepto de *sujeto* (de parte aún de la fenomenología) se da justamente en la modernidad, e inclusive un poco antes, en el Renacimiento, en el que surge el rostro en una esfera propia, en una esfera íntima conformadora de la singularidad. Así, esta representación del rostro se da por una separación entre una estética de iconos o cristiano-platónica y las nuevas ideas italianas. Ahora, el fundamento de tal estética previa trae consigo la posición platónica, mediante la que el rostro bello tiene su correlato con la belleza en sí. Dice Sloterdijk que, por "haber hecho depender lo bello en general de una fuente trascendente de luz, el impulso que dio Platón al culto filosófico de la belleza del rostro humano [...] tendría que supeditar completamente el rostro individual a un rostro impersonal ideal" (Sloterdijk, 2017, p. 139). De esta forma, el rostro dependió de un doble ideal o universal; de un hombre general al cual remite. Esta figura, más tarde con el desarrollo religioso, se concibió en Cristo.

Veamos algunos ejemplos de este imaginario cristiano, pues los diferentes iconos y retablos son siempre muy parecidos entre sí. Este rasgo puede observarse entre la figura del Cristo pantocrátor y las demás imágenes: tanto la posición del cuerpo como los gestos de las manos y el rostro son muy parecidos, si no es que son idénticos entre sí. La idea aquí es remitir al santo a una figura ideal. Por lo tanto, Cristo es todopoderoso sobre todas las demás imágenes (Figuras 2 y 3). Hay, pues, un vínculo fundamental entre nuestro rostro y el de todos, a través de la *protofigura* o figura modélica y universal (dicho en la terminología de Sloterdijk).

Figura 2.
Anónimo. Cristo pantocrátor, siglo XIII.

Figura 3.
Anónimo. *Santa Teodosia*, siglo XIII.

Paralelamente, entre los renacentistas italianos surgió un nuevo empuje que figura fuera del platonismo. Este fenómeno lo sitúa Sloterdijk (2017) en Giotto —pintor de inicios del siglo XIV a quien le fueron encargados los frescos de la capilla de los Scrovegni en Padua— debido a la naciente concepción del rostro en este pintor, distanciado de los iconos ortodoxos. Ahora bien, la individualización del rostro comenzó aquí con el surgimiento de la esfera interfacial, de un espacio entre rostros, vueltos unos contra otros ante las miradas públicas. Así, en la obra de Giotto, *Joaquín y Ana se encuentran ante la puerta dorada* (Figura 4), de 1305, se muestra un ejemplo de esta comunión entre dos rostros en tensión. Al respecto de la obra se menciona que: "Sus dos cabezas están rodeadas por una doble aureola, colocada en torno a la pareja elegida como una precisa explicación pictórica de comunión esférica" (Sloterdijk, 2017, p. 142). Es este reconocimiento el que da paso a la individualidad; es un empuje a reconocer en el otro su singularidad, pero esto se da solamente en la *esfera-entre-rostros*. Es importante mencionar que este reconocimiento del individuo se hace dentro de las miradas de los otros. Por lo tanto, puede decir Sloterdijk (2017) que se forma una esfera nueva con respecto de las demás; ya no se está en la completa soledad. Más bien, existe una percepción entre rostros que están en entera comunión espacial. Nuestro propio rostro no solo se encuentra en tensión con un rostro ideal, sino que se le reconoce en su plena individualidad.

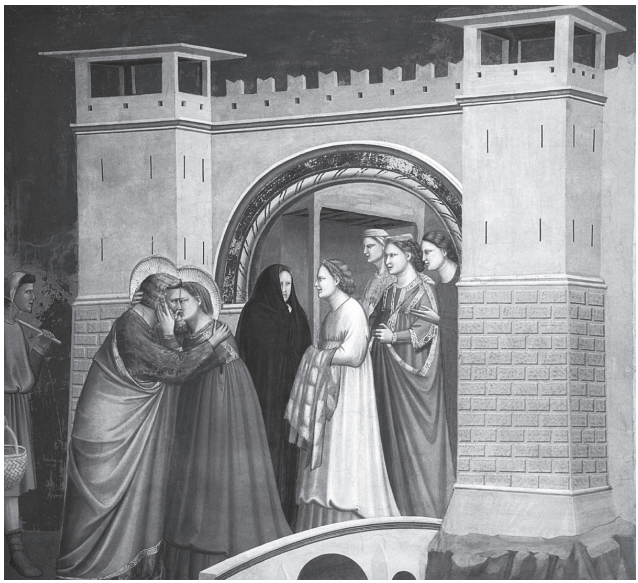

Figura 4. Giotto di Bondone. *Escenas de la vida de Joaquín: encuentro ante laPuerta Dorada, ca.* 1304-1306.

Todo ello merma las relaciones que establece el platonismo entre la imagen universal del hombre y nuestros propios rostros. Entonces, "la pintura del renacimiento se funda filosóficamente en un cambio radical de modelo de verdad; en un acto de trascendencia histórico-universal de sensibilización y dramatización de la relación veritativa, el occidente europeo cambió de protoimágenes a protoescenas" (Sloterdijk, 2017, p. 149). Veamos más de cerca este cambio: de un lado hay protoimágenes y del otro protoescenas, el cambio radica en que en el Renacimiento se utiliza la diversidad de rostros sensibles, todo es susceptible de ser pintado, de ser llevado a la dramatización. Desde ese momento en adelante cualquier modelo puede ser pintado; el profano puede decir a través de su singularidad, "*¡Ecce Homo!*", pero ya no como identificación con el cristograma sino como un texto mundano. Es este el paso del icono al retrato.

Por este cambio radical, el retrato llegó a configurarse como un género independiente y que alumbra sobre la diversidad, no solo de rostros, también de las variaciones de una singularidad. De este modo, se tensa al sujeto constituido en relación con el resto del mundo, se pone en relación con la acción y los sucesos (Figura 5). El sujeto permanece. Esto es, se aísla de la situación, haciéndose único en relación con la escena donde se encuentra. Por ende, el género del retrato tiene la capacidad para alumbrar sobre cualquier individuo profano. Echa su luz en la violencia dramática de todo rostro, saca sus rasgos y lo visibiliza en el espacio público: se le reconoce. Por ello menciona Sloterdijk (2017) que: "el rostro profano pudo entrar en el espacio de las cosas dignas de representación; los rostros se convierten en altos dignatarios visuales a consecuencia de su ascenso al mundo artísticamente" (p. 156).

Figura 5. Jan van Eyck. *El matrimonio Arnolfini*, 1434.

Con lo dicho anteriormente, se sostiene que la imagen fue un primer paso de conformación del concepto de *sujeto*, algo así como un lugar privilegiado mediante el cual el rostro se hizo

con una visibilidad. Y no solo se hizo con una visibilidad sino con un espacio propio, una propia esfera de conformación. Así pues, la fenomenología de Sloterdijk afirma que existe una imagen artística que privilegia la aparición del sujeto. Esta es la imagen del retrato que tiene en sí un drama, que tiene al hombre profano inmerso en su mundo, pero a la vez resaltado con respecto de las cosas. La fenomenología logra estabilizar al sujeto por primera vez (histórica y culturalmente) con el retrato. Finalmente, debe recordarse esto: la pintura es la que apunta al sujeto, esta imagen en detención da estabilidad y da una espacialidad esférica al rostro. La espacialidad íntima, entonces, fungiría como un espacio cualitativo de reconocimiento al rostro, es decir, a un sujeto en medio de su "novela mundana".

Vamos un poco más lejos, pues, si bien el retrato resultó ser la primera instancia de visualización para el espacio interior, Bachelard muestra que esto no es exclusivo de la pintura: la espacialidad interior, más específicamente esférica (y tal vez esto sea su particularidad), se alcanza también en el ámbito de la poesía. En el terreno poético, tanto la propia existencia como el mundo que la rodea han devenido redondos, como dos instancias recíprocas en las que se mueve la vida (Bachelard, 2016). Dirá también Bachelard (2016) que en una fenomenología de lo redondo: "No se trata en efecto de contemplar, sino de vivir la existencia en su calidad inmediata. La contemplación se desdoblaría en ser contemplante y ser contemplado" (p. 273). Y de esta forma es como Sloterdijk queda como deudor del pensamiento bachelardiano,[5] pues únicamente cuando se entra en el espacio del arte es cuando se revela la esfera conformadora de subjetividad. Además, el pensamiento de Sloterdijk debe recurrir a esta intuición que relaciona la conciencia con el mundo en una unidad perceptiva que se afianza con la imagen de la redondez. Se vería en el niño que exhala burbujas este doble aspecto (íntimamente unido): su "ser contemplante y ser contemplado", en palabras de Sloterdijk: una solidaridad entre la burbuja y su soplador tal que en cada palmo se constituye él al lado de la esfera. Asimismo, la cita anterior de Bachelard permite acercarse a la consistencia del tiempo en el espacio esférico, el cual se da a manera de inmediatez. Se vive la existencia

[5] Además, Sloterdijk explica en su texto "El sol y la muerte" algo que precisa esta cuestión. Menciona con respecto de Bachelard: "Su libro homónimo [La poética del espacio], una obra inagotablemente rica, sobremanera atractiva, muy inteligente e ingenua a la vez, contiene un breve capítulo que lleva el título de 'La fenomenología de lo redondo': en él he encontrado dos tesis, muy fecundas como posibles orientaciones. De ellas la primera rezaría así: 'El mundo es redondo alrededor de la existencia redonda'; de aquí partiría toda la microsferología que se halla en Esferas I; y junto a ella interviene una segunda tesis, a saber: 'La esfera de la geometría es la esfera vacía, esencialmente vacía. Ésta no nos puede servir como un buen símbolo para nuestros estudios fenomenológicos en torno a la redondez total'" (Sloterdijk y Heinrichs, 2001, p. 70).

en su “calidad inmediata”, pues el recorte perceptual opera en cada tramo, da instantes privilegiados que detienen el tiempo fluyente en torno de un sujeto contemplante y contemplado.

Por ello, Bachelard pudo, en su momento, tener una afirmación así: “Las imágenes de redondez absoluta no ayudan a recogernos sobre nosotros mismos, a darnos una primera constitución, a afirmar nuestro ser íntimamente, por dentro. Porque vivida desde dentro sin exterioridad, la existencia es redonda” (Bachelard, 2016, p. 273). Con ello se pretende ver que no toda imagen de redondez confiere una espacialidad íntima y redondeada; no es la imagen absoluta, sino solo la imagen poética, la que se vive íntimamente al ponerse uno en comunión con la esfericidad y el tiempo del instante (Bachelard, 2016). De este modo, el arte hace surgir un espacio primero de conformación subjetiva, que fue visualizado con el Renacimiento europeo.

Con estas dos cuestiones se cree dar grandes pasos a la argumentación acerca de la creación del espacio de subjetividad por medio de las artes. Este espacio solamente puede llegar a conformarse, dígase, por un retrato o por un documento de poesía. Las artes, debido al corte de la percepción sobre dos instancias (el cuerpo y la esfera), confieren un lugar espacial a la conciencia, le confieren una aparición natural a la subjetividad. La percepción, dicho de manera sucinta, sería un punto central, en el cual hace aparición la conciencia para actuar sobre el mundo. Además, el arte, al estar en contacto con la creación y la recepción de una percepción, sería un punto de privilegio para tratar el tema. Queda ver con más detalle que el espacio esférico solo puede abrir el tiempo como instante. El tiempo no corre, sino que el espacio lo aprisiona en el presente de la imagen vivida esféricamente. La gran interrogante radicará en saber ¿por qué se da esta detención que hace nacer al sujeto? Y tal vez la segunda solución al problema de la conciencia pueda despejar dudas.

Lo que se sostendrá es que la imagen del retrato, vista desde un corte fenomenológico, resultaría en una imagen estabilizada, en un instante privilegiado que no deja durar. El retrato sería, por decirlo de una forma, la condensación del drama acontecido en la vida del sujeto. A la vez, Sloterdijk lo vería como un instante privilegiado no solo con respecto de la historia humana, sino como un instante privilegiado de la imagen de la pintura.

Esta imagen quedaría entonces recortada por todos lados. Así, la detención y la estabilización son lo suficientemente fuertes para dar a luz este concepto de subjetividad. La diferencia con lo que se verá es que el corte es supuestamente natural, no hay reintegro en instantáneas, pues las formas van creando sistemas cerrados que fluyen entre ellos. Esta es la creación de espacios en detención que pasan por alto la duración o la acción diferenciada del tiempo continuo. Así, la temporalidad resulta una ilusión debido a que es traducida en formas espaciales.

La percepción pura de Bergson

Comencemos por decir que el primer capítulo de *Materia y memoria* inicia con la proposición evidente de que nos encontramos en presencia de imágenes, de imágenes que llegan inadvertidamente cuando se abren los sentidos (Bergson, 2016). Además, dice Bergson que: "Todas esas imágenes obran y reaccionan unas sobre otras en todas sus partes elementales según leyes constantes [...] el porvenir de las imágenes debe de estar contenido en su presente y no añadirle nada nuevo" (2016, p. 33). Es decir, que existe un mundo con un movimiento específico que parte del presente. El mundo, además, ha devenido imagen para la filosofía de Bergson; como se había visto anteriormente, la imagen es imagen de mundo directamente.

No obstante, existe una imagen especial que no solo se conoce desde afuera por sus percepciones, sino, además, por su afección, es decir, desde dentro: por cómo se absorben las imágenes del mundo en uno. Esta imagen es lo que se denomina como *cuerpo* y tiene la capacidad de producir acciones nuevas. Ahora bien, al revisar las afecciones corporales algunas esperan y otras realizan la acción. Esta es una diferencia radical con cualquier otro organismo: la elección o voluntad (Bergson, 2016). Así, cualquier otro organismo (biológicamente más simple que el hombre) realiza acciones reaccionando inmediatamente a la situación. Sin embargo, el hombre tiene una ventaja, el intervalo entre la acción sufrida y la acción realizada (Bergson, 2016). Para este gran avance evolutivo, que es el tener enfrente varios caminos virtuales, hace falta algo más que solo la pura afección. Pues la afección solo recae en lo absorbido por los sentidos y que luego devolverá el cuerpo en forma de acción. En otras palabras, la afección no llega a explicar completamente la voluntad: hace falta un cerebro y una percepción.

El cerebro es el centro de la decisión, pero él mismo es también una imagen, inclusive los nervios y todo el aparato nervioso son también una imagen. Si todo ello es así, ¿cuál es la diferencia entre estas imágenes con respecto a las otras? Su función es la de esperar, la de llevar por medio de las imágenes nerviosas la conmoción hasta el centro, que es el cerebro, y finalmente mandarlas de regreso para producir la acción. Lo que se gana con este rodeo es voluntad. Con respecto de este punto, Bergson (2016) menciona que:

> El cerebro no debe, pues, ser otra cosa, en nuestra visión, que una especie de cabina telefónica central: su papel es el de "dar la comunicación", o el de hacerla esperar. No añade nada a lo que recibe; pero como todos los órganos perceptivos envían allí sus últimas prolongaciones [...] constituye realmente un centro en el que la relación periférica se pone en relación con tal o cual mecanismo motor elegido (p. 45).

Lo que se deja entrever con esta cita de *Materia y memoria* es la posición hacia el concepto de sujeto: en lugar de formar una especie de conciencia interior donde residirían las imágenes, lo único que se tiene es el intervalo mediante el que la acción se hace esperar y se redirige hacia un mecanismo motor para ejecutarla, nada más y nada menos. La representación de la acción nunca está ahí. Pero, si nunca está interiormente la percepción ¿en dónde *reside*? Para atajar la pregunta hay que concebir que la percepción está hecha para la acción. Lo que el percibir identifica son caras de la imagen sobre las cuales actuará. Estos recortes, o esta identificación de las caras que le interesan, reaccionan hasta el cerebro y ahí se da la indeterminación o la espera antes de actuar (Bergson, 2016).

Sobre esta concepción se planteará que la percepción se vuelca sobre el mundo en lugar de ser un contenedor. Ello se debe a que, en principio, la percepción solo sitúa objetos sobre los cuales va a actuar la imagen privilegiada (cuerpo). Es decir, es la relación entre las imágenes y su acción posible sobre ellas. En segundo lugar, se debe a que, la percepción no es más que el recorte de tales imágenes hacia las caras que le interesa. En consecuencia, percibir se ubica justo en las imágenes y lo que va a realizar es un recorte o una degradación de la imagen hacia un marco artificial.[6] Así, Bergson (2016) plantea una analogía muy interesante:

> si se considera un lugar cualquiera del universo, se puede decir que la acción entera de la materia pasa allí sin resistencia y sin desperdicio, y que la fotografía es allí del todo traslucida: falta, tras la placa, una pantalla negra sobre la cual se recortaría la imagen (p. 53).

Esta analogía que se ofrece es reveladora, pues da una consecuencia al concepto de subjetividad. Ello recae en que el sujeto es una substracción del flujo, pero es una substracción artificial. El movimiento pasa a través de la materia, la atraviesa como un hilo conductor y el trabajo de la percepción, en concordancia con el cerebro y demás imágenes nerviosas, es producir un cierto tipo de artificialidad con el fin de encontrar la acción que se necesita. Esto es que, como una pantalla negra, la conciencia solo se forma recortando la imagen y substrayéndose del hilo de la duración para actuar, como un intervalo entre imágenes. Así, la percepción y, por lo tanto, la conciencia, están volcadas fuera del interior, se ubican en el mundo. Y así, la conciencia no se posiciona en el flujo de manera natural, como un objeto material que dejaría pasar todas las

[6] Por ello apunta Bergson (2016) que la representación es imposible. Esto se debe a que la representación implicaría la percepción del mundo, más la imagen de la conciencia. A esta idea, Bergson (2016) sustituye la imagen interna por una imagen del mundo que se degrada o se recorta del mundo (para hacerse percepción humana y por lo tanto "representación").

acciones sobre sí, sino que se sitúa de manera semiartificial, como una substracción que recorta y crea un sistema propio, con el fin de producir la acción. Es un intervalo del movimiento que luego tendrá que reintegrarse otra vez al movimiento a partir de la producción de una acción.

Todo ello queda de manera más explícita en una cita de Deleuze acerca de este capítulo de *Materia y memoria*. Dice Deleuze (2011):

> En ese momento se vuelve obvio que no tienen ningún derecho de decir *yo*. No hay *yo* ahí dentro [en el sistema de acción y reacción de todas las imágenes]. ¿Por qué? Porque *yo* implica un centro privilegiado, implica una imagen privilegiada. Decir *yo* quiere decir: soy aunque solo lo fuera para mí, una imagen privilegiada por la relación a la cual se reparten las demás imágenes (p. 61).

De esta forma, el yo termina por ser una imagen privilegiada de un movimiento mayor, el cual toma artificialmente una parte del movimiento para producir más movimiento (a través de un intervalo). El yo solo funciona como una palabra ornamental en todo ese entramado de imágenes. De este modo, no puede hablarse de un sujeto, pues el concepto queda descentrado inmediatamente al plantearse. Es en este terreno donde Bergson (2016) agrega el recuerdo, que es lo que compone la parte espiritual de un yo. Sin embargo, esto nos deja parados en el mismo lugar, pues el espíritu es definido por lo "virtual", es decir, lo que no puede ser actual y por lo tanto no es ni imagen ni movimiento (Deleuze, 2009). Esto quiere decir, a diferencia de la fenomenología, que el sujeto nunca puede estar en una imagen de percepción. Es en este terreno donde nace el cine.

El no-sujeto del cine

Sin embargo, habrá que poner atención a lo que afirma Bergson después, pues lo que se comprendió anteriormente "sería la teoría de la percepción pura. Si se la tuviera por definitiva, el rol de nuestra conciencia en la percepción se limitaría a unir a través del hilo continuo de la memoria una serie de visiones instantáneas" (Bergson, 2016, p. 78). De esta manera, anuncia Bergson que su teoría de la percepción pura es parte de una visión más amplia. Lo que se creía que era el sistema artificial que recortaba las imágenes-movimiento puede ser integrado por una serie de instantáneas a la duración o al tiempo continuo de la vida. Esto es específicamente un uso cinematográfico de la percepción pura. Esta es la segunda intuición que se rescata de Deleuze.

Así visto, el sujeto tiene que integrarse al flujo, está llamado a continuar el hilo de la duración que lo atraviesa. Se afirma solamente de pasada que el tiempo explicado por Bergson sería un "devenir que dura", es decir, una experiencia del cambio cualitativo dado de manera "interna" y sin divisiones (De-

leuze, 1987). Además, es una experiencia del cambio externo sin simultaneidad (Deleuze, 1987). El tiempo, entonces, es una experiencia tanto interna como externa (íntimamente mezcladas, como se vio), continua (es decir, sin divisiones) y esencialmente uno, sin repetición (es decir, sin simultaneidad). Se aprecia cómo esto tendría dos conceptos relacionados: tanto la continuidad como la heterogeneidad (Deleuze, 1987). Esto no significa que la heterogeneidad dé pasos cuantitativos de un movimiento a otro, sino pasos entre cualidades, solamente con la condición de ser cualidades indivisas y en constante correlación.[7] Así, el tiempo sería una experiencia mezclada entre lo interno y lo externo (como se veía a propósito de la percepción y la afección) y que cambia por medio de un empuje indiviso hacia el porvenir. Si el movimiento se encuentra separado, es solamente por comodidad del análisis de Bergson (pues en última instancia, el movimiento depende del tiempo continuo). Nótese que, aunque el sujeto se hiciera como un recorte artificial, el hilo de la duración insiste en él. No es un sistema completamente cerrado, más bien —si se reconstruye el movimiento por las instantáneas[8] de este sistema, que va desde la percepción hasta la acción— se verá que sigue estando atravesado por un movimiento mayor que es la temporalidad cualitativamente indivisible. Justamente esta es la comprensión del cine que rescata Deleuze y que se tiene que separar de la fenomenología.

Entonces, la reconstrucción del movimiento tiene que pasar por una percepción pura, por una percepción llamada a integrarse en instantes a una duración completa. Por ello, la importancia del análisis del movimiento es la de reconstruir la temporalidad, de la que depende el movimiento para tener existencia. Con todo, ¿qué tiene que ver el cine en este respecto? Esto es lo que menciona Deleuze a propósito de una reproducción antigua y una reproducción moderna del movimiento. En una, como ya se sabe, tenemos formas y coordenadas, mientras que en la otra tenemos instantes cualesquiera. Así, "la ciencia moderna nació en el momento en que decía: 'el movimiento debe ser definido en función de un instante cualquiera. En otros términos, no hay privilegio de un instante sobre otro'" (Deleuze, 2009, p. 32). Dicho de otra manera, el tiempo surge como variable independiente: de él depende el movimiento y

---

[7] Bergson (2016) invita a pensar este tema poniendo como analogía el espectro visible de colores. Dice que entre cada color hay una infinidad de colores intermedios. Cada color debe ser pensado como una cualidad, además. Dividir ese espectro en el espacio nunca se detendría, tendría que proseguir infinitamente, pues en cada tramo el color va variando (aunque sea ligeramente). Con ello damos cuenta que dividir la cualidad es un mero artificio; que detenerse es una arbitrariedad y que cada cualidad es solidaria con la siguiente cualidad.

[8] Instantáneas que serían cualitativas (y no cuantitativas o espaciales) y que pretenden unificar los diferentes presentes. Además, la palabra *instantáneas*, dice Bergson (2016), se da por una comodidad en el lenguaje, pues finalmente, todo el sistema del movimiento es reintegrado en un continuo indiviso (como también lo trata en "La evolución creadora").

no al revés, como se pretendía en la antigüedad. El problema es que el tiempo en la antigüedad dependía de formas espaciales, es decir, del movimiento. Por ejemplo, del paso de un lugar privilegiado "A" hacia otro lugar privilegiado "B" que está en reposo (Bergson, 2007). De este modo, el tiempo se cuantificaba, pues se igualaba a la cantidad de movimiento en el espacio. Al final de cuentas, denuncia Bergson, el tiempo era una ilusión.

Por ello, una reproducción del movimiento solo pudo surgir con la ciencia nueva y, además, cuando surgió tecnológicamente este análisis del movimiento. La ciencia moderna, entonces, pretendió liberarse de dos prejuicios: por un lado, dejar al concepto de *tiempo* ser independiente respecto del movimiento y, por el otro, liberar los puntos privilegiados del análisis de movimiento. Esta última idea significa que cualquier parte de una recta puede ser analizable, pues el movimiento ya ha trazado un trayecto analizable en cualquiera de sus detenciones y no solo en los puntos de privilegio "A" o "B". Este análisis del movimiento no pretende pasar por el concepto de *tiempo*, sino servir como base útil y práctica para "acercarse", por decirlo de un modo, a la duración. Finalmente, la cinematografía tuvo sus inicios cuando pudo hacerse este análisis del movimiento, el cual responde a tomas equidistantes y no privilegiadas, de manera técnica (Figura 6).[9] Esto significa que las tomas equidistantes no son espaciales y cuantitativas, sino partes de un movimiento cualitativo; ligadas íntimamente entre sí por intermedio del tiempo. De esta forma, al haber este análisis novedoso del movimiento, pudo verse con claridad una nueva forma de arte. Así, hay una reproducción de movimiento en la imagen y, por lo tanto, cinematografía (Deleuze, 2009).

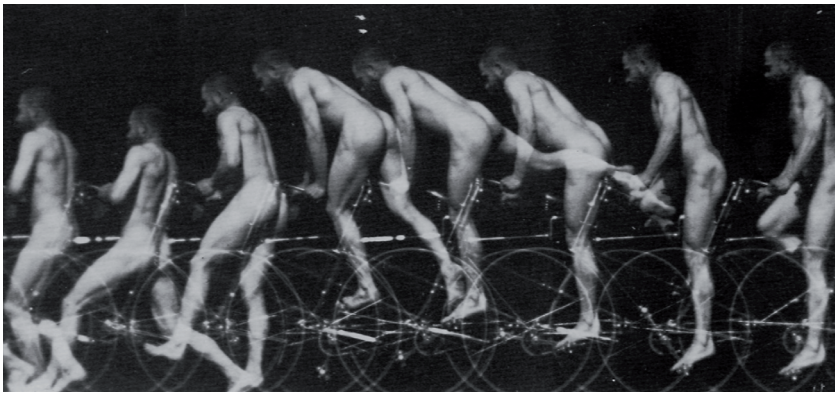

Figura 6. Étienne-Jules Marey. *Bajando de la bicicleta, ca.* 1904.

[9] En la Figura 6 se aprecia, gráficamente, la reconstrucción del movimiento a partir de instantáneas cualesquiera. Este análisis del movimiento se aleja de las diferentes ilusiones hechas a lo largo de la historia. Propiamente esto puede ser uno de los inicios del cine.

Precisamente eso es lo que ocurre con el sujeto en la percepción pura. Es decir, el instante que se recortó artificialmente, a final de cuentas, depende del hilo de duración: está llamado a integrarse; depende de la variable de la temporalidad. Así, el sujeto, al ser un sistema semicerrado depende en última instancia de la duración, que lo abarca y lo subsume. Por ello, Bergson puede decir que se crea un sistema artificial y que a la vez puede —a través de las instantáneas— reconstruirse en una continuidad. El tiempo sería la variable independiente, sobre la cual se analiza una trayectoria. Por último, el sujeto de la percepción pura o del cine es una concepción con tres movimientos: el primero, llamado a la substracción artificial de la temporalidad (un corte); el segundo colma con afectos este intervalo; y el tercero, llamado a reintegrarse a la duración o al flujo (aquí el sujeto desaparece pues las acciones se integran en movimiento otra vez *como si* no hubiera substracción)[10] (Deleuze, 2009). Esta última idea, de la duración, puede denominarse como el *todo del filme* o montaje de los diferentes movimientos.[11]

Si se relaciona esto con la imagen-movimiento de la cual se ha hablado, podrá decirse que la conciencia es la que unifica varios polos de la imagen de cine. Por una parte, están los objetos que se perciben ya recortados y, por la otra, las instantáneas unificadas por medio de ese hilo continuo que describía Bergson. No es que este tramo de información se trabaje como analogía, más bien esos polos constituyen tangiblemente las partes del cine. De esta forma, el objeto recortado sería la toma cerrada o la escena; en segundo lugar, la conciencia, que es intervalo, se refleja en la transición entre tomas y, finalmente, el hilo conductor es el montaje, cuyo fin es desplegar la totalidad del filme. Así, el sujeto de cine, y que hace espejo con el filme real, está llamado siempre a hacerla de trámite entre dos lugares de un flujo o de una duración que siempre corre (Deleuze, 2009).

Agregaremos que la estructura planteada por Bergson, que corre entre percepciones, afecciones y acciones, es una forma de analizar las diferentes imágenes del cine. Deleuze, con estas tres partes mecánicas correspondientes a las acciones corporales de un organismo vivo (percepción, afección y acción), arguye que el movimiento de la imagen cinematográfica toma esta misma estructura. Esto se debe a que tanto Bergson como la cinematografía realizan un

---

[10] Deleuze llama a este movimiento a integrar el Todo *montaje*. Este se distingue del sistema cerrado o escena y del movimiento que los conecta a ambos. Así dicho, el sujeto está llamado a ser solamente una escena de la película, una escena que, vista con el Todo, fluye de manera veloz. El rostro tiene que proseguir el movimiento a través de los polos de la imagen-movimiento.

[11] Esto significa que el movimiento en el interior del filme se reúne bajo la temporalidad. Es decir, que el movimiento depende del Todo (que es la variable independiente para reconstruir técnicamente).

análisis del movimiento, tomando en cuenta los medios corporales o técnicos para su realización (Deleuze, 2009). Dicho análisis los obliga a desmenuzar los actos realizados a la luz de una temporalidad escapista.

De este modo, podrían encontrarse imágenes-percepción, que vagan entre dos polos e indican este tránsito artificial entre el flujo del tiempo y la imagen privilegiada que recorta este flujo.[12] Así, por ejemplo, está el documental, ubicado en el plano objetivo de la imagen-percepción, en donde todo pasa como si no hubiese sujeto (Deleuze, 2009). Sin embargo, al avanzar entre estos tres tipos de imágenes, el sujeto se va haciendo patente en sus diferentes fases, sea una percepción subjetiva, un afecto (expresado por un rostro) o una acción ejecutada. Así, dentro de la estructura del cine hay una suerte de análisis que se compagina con la visión de Bergson.

Finalmente, parece ser que el sujeto trabajado por Sloterdijk y Bachelard no tomaría en cuenta que la naturalidad del sujeto es, más bien, un intervalo artificial conformado a partir de una duración que lo prolonga. Sin embargo, del otro lado de la argumentación es posible apuntar que el espacio no podría sufrir dislocaciones en forma de esfera interior si esta no fuese natural. Es decir, que sin el espacio subjetivo hecho primero fuera de la duración, la individualidad, la imagen del ser humano y su posterior entrada al lenguaje no podrían ser conformados. Esto sirve como referencia de los demás análisis que aparecen en el proyecto de Sloterdijk *Esferas*, en el que el punto central es la creación de un doble preindividual y prenatal que funge como filtro para todo lo que llega de parte del flujo del mundo (Sloterdijk, 2017).

Imagen-esfera e imagen-movimiento

A partir del análisis precedente hay una discontinuidad entre dos tipos de imagen, con conceptos de subjetividad distinta y que tienen bases absolutamente diferentes: la primera encuentra en el espacio invariablemente la acción creadora del hombre, al hombre del instante y que es capaz de formar esferas para conformar su subjetividad; mientras que la segunda parte de las imágenes en general y llega a articular a partir del hecho del flujo o del hilo de la duración un sujeto artificial. De esta forma, afianzándose mediante dos sistemas de arte, es decir, uno precinematográfico y el otro a partir del cine, la filosofía esboza la apertura y el cierre del concepto sujeto.

Por ello, es preciso indicar que la primacía de una intuición espacial o temporal reconstruye de una forma particular los problemas a tratar; se tienen

[12] Un polo objetivo y uno subjetivo, es decir, un polo más cercano al mundo en estado puro o sin percepción y un polo más cercano a la percepción subjetiva (Deleuze, 2009).

efectos diferentes sobre los sistemas de arte o sobre el uso de conceptos. Esto puede apreciarse, por ejemplo, en Paul Klee, quien encuentra la intuición temporal en la pintura, antes de la conformación de un espacio interior. Así, concluye que el "artista no concede a las apariencias de la naturaleza la misma importancia apremiante que sus detractores realistas. No se siente tan sometido a ella, las formas detenidas no representan a sus ojos la esencia del proceso creador en la naturaleza" (Paul Klee, 2007, pp. 28-29). De esta forma, el artista es libre en su creación, para construir y manejar las formas ¿según qué?, según "el sentido de una libertad que reclame únicamente el derecho de ser móvil, móvil como es la Gran Naturaleza misma" (Paul Klee, 2007, p. 31).

Ahora bien, esta información deja entrever que la pintura fundada desde la intuición de la duración o de la movilidad da al arte un lugar preeminente a la movilidad de las formas, es decir, a la construcción, como se vio. La construcción o modificación de las formas es la nueva pintura realista y qué más realismo que la deformación de los rostros, o su procedimiento cubista, etc., esto con el fin de dotarlo de su carácter móvil, revelándose que el sujeto solo es constructo desde que la duración alcanza su lugar preeminente. Es decir, la pintura realista de la época de Paul Klee no alcanzaba a describir la realidad del proceso creador del hombre a través de la duración temporal de la Gran Naturaleza misma.

Ahora, aunque desde la revolución científica de Einstein solo pueda hablarse de espacio-tiempo, y no como intuiciones separadas, tanto la fenomenología como el bergsonismo ponen la preeminencia en alguno de los dos, solo para deducir uno a partir del otro (Bachelard, 2014). Así, para Bergson el espacio íntimo se funda solo como un segundo artificial del recorte temporal, mientras que de parte de Bachelard-Sloterdijk, el instante de la esfera encuentra su temporalidad a través "de una yuxtaposición de resultados fugaces e incesantes, cada uno de los cuales tiene su base solidaria [en el instante] y cuya ligadura, que es solo un hábito, compone a un individuo" (Bachelard, 2014, p. 21). De esta forma, la reconstrucción del tiempo se hará de ahora en adelante gracias a dos datos: uno del espacio interior cualitativo y el otro del sujeto, alejando la duración hacia una yuxtaposición de esferas cuantitativamente y por un hábito "infundado". La reconstrucción, otra vez, está hecha a partir de la sola evidencia del instante presente, que es el tiempo en discontinuidad con todo el pasado y con todo el futuro. "El tiempo se presenta como el instante solitario" (Bachelard, 2014, p. 11), esto claramente en tensión contra la intuición de la duración continua e indivisible (al ser esencialmente cualitativa y que no pueden separarse elementos individualmente como presente, pasado o futuro).

Para finalizar, cabe agregar que existen, en consecuencia, dos sujetos muy diferentes, el uno que se estabiliza completamente, que graba permanente-

mente en pintura o en poesía su singularidad y, aún más, se conforma en su propia esfera cerrada; mientras que del otro lado resulta ser solamente una ilusión debido a un corte artificial que a final de cuentas está llamado a desaparecer en favor del Todo duradero. Cabe resaltar que todo ello resulta complemente visible por acción de una imagen artística vista desde espectros sumamente diferentes. La imagen de arte aquí es la integradora de la teoría del sujeto, mientras que la historia de la predominancia entre un sistema espacial y luego uno temporal es lo que termina por enfrentar a ambas posturas.

Conclusiones

En conclusión, como resultado de toda la investigación se descubre un dato interesante: la imagen de arte resulta ser un lugar privilegiado para encontrar la historia del concepto *sujeto*. Esto puede deberse a la estetización del pensamiento, a buscar tesis filosóficas en otros lugares o a una especie de proyección e introyección del hombre al ambiente artístico. Al contrario de ello, diremos que las artes pasaron de la preeminencia de un planteamiento espacial a uno temporal. Así, las artes que antes intentaban reconstruir el movimiento a partir del espacio podrían hallarse en serias dificultades filosóficas. Puede verse, en este sentido, que antes de las revoluciones vanguardistas —que bien coinciden con el surgimiento del cine y de la cámara fotográfica— cualquier obra realista, de retrato, escultura o grabado, tenía un problema con respecto del tiempo: o lo relaja y yuxtapone a manera de historietas lineales (Figura 7) o lo espesa a manera de un instante que recoge todo (Figura 8).

Figura 7. Jheronimus Bosch. *El jardín de las delicias*, 1502.

Figura 8. Peter Paul Rubens. *Los horrores de la guerra*, 1637.

Como resultado de la aparición de la cámara cinematográfica se redefinió todo; el arte ya no era tan sólido, se volcó hacia otras formas de representación que le dan un mayor peso a la construcción artística de la imagen. Por este tránsito, el retrato y la figura del hombre, cuando menos hablando desde la pintura y la escultura, tuvieron que cambiar; tuvieron que tomar trazos diferentes, abiertos cada vez más a la incertidumbre. Es el concepto de *tiempo* el que dinamitó todo el arte contemporáneo, o cuando menos así lo dejaría entrever una consecuencia del pensamiento de Deleuze. De tal manera, la otra consecuencia inmediata es que las concepciones temporales y espaciales que hay resultan en diferentes tipos de sujetos. Estas ideas (tanto temporales como espaciales) son trasladables al entorno artístico, ya que se presentan de manera mucho más directa sus intuiciones puras en la imagen. Así, el imaginario puede verse como un lugar plagado por conceptos espaciales y temporales en lucha; aún no se precisa su completa fusión (al menos en lo que va de este trabajo). Y este movimiento de ida y venida de uno como de otro graba constituciones distintas. Aquí la pregunta podría ser: ¿cómo es posible una doble visualización tanto del espacio como de la duración en el arte y en el sujeto?

Arriesguemos un poco más la tesis con el fin de sacar una última conclusión. Y es que encontramos durante todo este trabajo dos piezas de rompecabezas de una serie más larga, que puede extenderse hacia el arte parietal. Cabría aquí precisar, tal vez como parte de una investigación más larga, que la pintura rupestre trajo una concepción o una imagen diferente al hombre salva-

je que seguía vagabundo en el mundo. La imagen parietal trae consigo nuevas relaciones[13] que deberían ser tratadas en relación con el concepto de sujeto.

Por último, diremos que, frente al retrato nos encontramos con nuestra piel, con nuestro espacio frente a frente, con un animal parecido a nosotros que nos mira y que quiere mostrar su singularidad a través de las grandes capas de pintura. Mientras tanto, con el cine surge una imagen muchísimo menos estable, una imagen que, aunque quisiéramos apreciar por un largo tiempo, no podríamos: se escapa con el flujo. Y lo mismo puede decirse del hombre al surgir la cámara de cine. Se condenó a la velocidad del flujo, lo cual trajo inmensos cambios, no solo en el arte sino en toda la vida social y práctica. Todo ello nos deja pensando: ¿qué relaciones quedan aún por tratar desde la imagen de arte?, y de manera mucho más prominente ¿por qué el arte goza de una intuición tan pura en relación con muchos de los problemas filosóficos tratados aquí?

Referencias

Bergson, H. (2007). *La evolución creadora* (P. Ires, Trad.). Buenos Aires, Argentina: Cactus.

Bergson, H. (2016). *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu* (P. Ires, Trad.). Buenos Aires, Argentina: Cactus.

Bachelard, G. (2014). *La intuición del instante* (J. Ferreiro, Trad.). Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.

Bachelard, G. (2016). *La poética del espacio* (E. Champourcín, Trad.). Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.

Deleuze, G. (1987). *El bergsonismo* (L. Ferrero, Trad.). Madrid, España: Cátedra.

Deleuze, G. (2009). *Cine I: Bergson y las imágenes* (S. Puente y P. Ires, Trads.). Buenos Aires, Argentina: Cactus.

Deleuze, G. (2011). *Cine II: Los signos del movimiento y el tiempo* (S. Puente y P. Ires, Trads.). Buenos Aires, Argentina: Cactus.

Klee, P. (2007). *Teoría del arte moderno* (P. Ires, Trad.). Buenos aires, Argentina: Cactus.

Merleau-Ponty, M. (1994). *Fenomenología de la percepción* (Ediciones Península, Trad.). Barcelona, España: Editorial Planeta.

Sloterdijk, P. (2017). *Esferas I (microsferología)* (I. Reguera, Trad.). Madrid, España: Siruela.

Sloterdijk, P. y Heinrichs, H. J. (2001). *El sol y la muerte* (G. Cano, Trad.). Madrid, España: Siruela.

[13] Aunque sea desde el bastión demasiado nuevo de la fenomenología, Bachelard hace un análisis de lo que pudo haber sido la imagen cumbre del hombre primigenio: la imagen encerrada en una caverna interior, circular e inmóvil.

Créditos de imágenes

Figura 1. Athanasius Kircher (1671). Linterna mágica. Grabado de *Ars Lucis et Umbrae*. Recuperado de: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Optic_Projection_fig_404.jpg.

Figura 2. Anónimo (siglo XIII). Cristo pantocrátor. Detalle del mosaico *Deesis* en Santa Sofía, Estambul, Turquía. Recuperado de: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Christ_Pantocrator_Deesis_mosaic_Hagia_Sophia.jpg.

Figura 3. Anónimo (siglo XIII). *Santa Teodosia*. Pintura al temple y oro en el Monasterio de Santa Catarina, Sinaí, Egipto. Recuperado de: https://smarthistory.org/saint-catherines-monastery-sinai/.

Figura 4. Giotto di Bondone (*ca.* 1304-1306). *Escenas de la vida de Joaquín: encuentro ante la Puerta Dorada*. Pintura en la Capella Scrovegni, Padua, Italia. Recuperado de: https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/g/giotto/padova/1joachim/joachi6.html.

Figura 5. Jan van Eyck (1434). *El matrimonio Arnolfini*. Óleo en la National Gallery, Londres, Reino Unido. Recuperado de: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Van_Eyck_-_Arnolfini_Portrait.jpg.

Figura 6. Étienne-Jules Marey (*ca.* 1904). *Bajando de la bicicleta*. Cronofotografía. Recuperado de: http://www.zeno.org/nid/20001883909.

Figura 7. Jheronimus Bosch (1502). *El jardín de las delicias*. Óleo en el Museo del Prado, Madrid, España. Recuperado de: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jheronimus_Bosch_023.jpg.

Figura 8. Peter Paul Rubens (1637). *Los horrores de la guerra*. Óleo en el Palazzo Pitti, Florencia, Italia. *Recuperado de:* https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/r/rubens/30allego/06allego.html.