Genealogías de la carne: de la revelación barroca a la disolución actual

Artículo de reflexión

Sergio Blandón Quintero
Docente Ocasional tiempo completo, del departamento de Artes Plásticas de la Universidad de Caldas
serg.arte@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0009-0007-1977-0231

EXPRESIONES EMERGENTES

Recibido: 13 de noviembre de 2025
Aceptado: 15 de marzo de 2026

Como citar: Blandón Quintero, S. (2026). Genealogías de la carne: de la revelación barroca a la disolución contemporánea. Calle 14 revista de investigación en el campo del arte, 21(40), pp. 213-226.
DOI: https://doi.org/10.14483/21450706.24379

Resumen
En este artículo se propone un análisis sobre la persistencia simbólica de la carne como territorio pictórico entre el Barroco y la contemporaneidad, a partir del estudio de las obras de Diego Velázquez, José de Ribera, Francis Bacon, Nicola Samorì y Adrian Ghenie. La investigación examina cómo la representación del cuerpo ha transitado desde la revelación sagrada hasta la disolución existencial, revelando la pintura como un espacio de tensión entre materia, forma y afecto. Desde una perspectiva hermenéutica y fenomenológica, se plantea que la pintura deja de ser un medio de representación para convertirse en un acontecimiento corporal, donde la materia encarna la experiencia del límite, el dolor y la vulnerabilidad. La comparación entre estos artistas permite comprender la pintura como un dispositivo que produce pensamiento visual, en el que el cuerpo, al fragmentarse, se transforma en signo de una verdad perceptiva que vibra en la superficie.

Palabras clave
Pintura; cuerpo; disolución; carne; alteridad

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es

Genealogies of the Flesh: From Baroque Revelation to Contemporary Dissolution

Abstract
This article proposes an analysis of the symbolic persistence of the flesh as a pictorial territory between the Baroque and contemporary times, based on the study of the works of Diego Velázquez, José de Ribera, Francis Bacon, Nicola Samorì and Adrian Ghenie. The research examines how the representation of the body has transitioned from sacred revelation to existential dissolution, revealing painting as a space of tension between matter, form and affect. From a hermeneutical and phenomenological perspective, it is proposed that painting ceases to be a means of representation to become a bodily event, where matter embodies the experience of limit, pain and vulnerability. The comparison between these artists allows us to understand painting as a device that produces visual thought, in which the body, when fragmented, is transformed into a sign of a perceptual truth that vibrates on the surface.

Keywords
painting; body; dissolution; meat; otherness

Généalogies de la chair : de la révélation baroque à la dissolution contemporaine

Résumé
Cet article propose une analyse de la persistance symbolique de la chair comme territoire pictural entre le Baroque et l'époque contemporaine, basée sur l'étude des œuvres de Diego Velázquez, José de Ribera, Francis Bacon, Nicola Samorì et Adrian Ghenie. La recherche examine comment la représentation du corps est passée de la révélation sacrée à la dissolution existentielle, révélant la peinture comme un espace de tension entre la matière, la forme et l'affect. D'un point de vue herméneutique et phénoménologique, il est proposé que la peinture cesse d'être un moyen de représentation pour devenir un événement corporel, où la matière incarne l'expérience de la limite, de la douleur et de la vulnérabilité. La comparaison entre ces artistes nous permet de comprendre la peinture comme un procédé qui produit la pensée visuelle, dans laquelle le corps, lorsqu'il est fragmenté, se transforme en un signe d'une vérité perceptuelle qui vibre à la surface.

Mots-clés
peinture ; corps ; dissolution ; viande ; altérité

Genealogias da Carne: Da Revelação Barroca à Dissolução Contemporânea

Resumo
Este artigo propõe uma análise da persistência simbólica da carne como território pictórico entre o Barroco e os tempos contemporâneos, baseada no estudo das obras de Diego Velázquez, José de Ribera, Francis Bacon, Nicola Samorì e Adrian Ghenie. A pesquisa examina como a representação do corpo transitou da revelação sagrada para a dissolução existencial, revelando a pintura como um espaço de tensão entre matéria, forma e afeto. De uma perspectiva hermenêutica e fenomenológica, propõe-se que a pintura deixa de ser um meio de representação para se tornar um evento corporal, onde a matéria incorpora a experiência do limite, da dor e da vulnerabilidade. A comparação entre esses artistas nos permite entender a pintura como um dispositivo que produz pensamento visual, no qual o corpo, quando fragmentado, é transformado em um sinal de uma verdade perceptiva que vibra na superfície.

Palavras-chave
pintura; corpo; dissolução; carne; alteridade

Agradecimientos

A mi asesor, Carlos Fierro Quintero, docente de la Universidad de Caldas, por su acompañamiento, orientación y valiosas observaciones que enriquecieron el desarrollo de este artículo.

Introducción

Este artículo propone una lectura de la carne como umbral pictórico, donde pintura, cuerpo y materia se entrelazan en una búsqueda de trascendencia. A través de cinco artistas —de Velázquez a Ghenie— se observa la evolución del cuerpo desde la revelación barroca hasta su disolución contemporánea.

Velázquez expone la fragilidad del poder; Bacon transforma esa imagen en un grito existencial; Ribera convierte el martirio en conocimiento espiritual; Samorì hiere la pintura hasta hacerla ruina viva; y Ghenie la reduce a memoria y residuo del cuerpo.

En conjunto, la pintura aparece como un espacio de encarnación simbólica: un cuerpo que piensa, sufre y persiste en la materia, donde la carne revela la verdad más profunda de la imagen.

El rostro como abismo: Velázquez y la fragilidad del poder

El "Retrato de Inocencio X" (1650) de Diego Velázquez constituye uno de los puntos de inflexión más profundos en la historia de la pintura occidental. Más allá de su condición como retrato papal, la obra se erige como una meditación sobre la vulnerabilidad del poder y la naturaleza ambigua de la representación. Velázquez, en pleno Barroco, logra condensar en la figura de Inocencio X no sólo el peso simbólico de la autoridad eclesiástica, sino también su inminente fractura. La imagen se vuelve, entonces, un espejo inquietante donde el poder, en lugar de afirmarse, se ve amenazado por su propio reflejo.

El Papa mira desde el trono, envuelto en la solemnidad de sus vestiduras rojas y blancas, pero su gesto revela algo que trasciende la majestuosidad del cargo: una conciencia de sí mismo, casi dolorosa, que roza la vulnerabilidad. Esa mirada cargada de tensión transforma el retrato en un espacio de crisis. El pontífice no posa; parece enfrentarse a su propia imagen, atrapado entre la dignidad y el abismo (imagen1). En este sentido, Velázquez logra un doble movimiento: afirma la figura de poder y, al mismo tiempo, la desestabiliza desde dentro. Tal como señala Fernando Marías (2016), el pintor "introduce en el retrato papal no sólo la majestad del cargo, sino una inquietud que subvierte la rigidez ceremonial" (p. 212). La pincelada, lejos de reforzar la monumentalidad del sujeto, deja entrever su humanidad trémula, su carácter efímero, su fragilidad ante la mirada.

El color desempeña aquí un papel fundamental. El rojo del manto papal, símbolo de autoridad, pasión y sacrificio, arde con una intensidad que roza lo corporal. Jonathan Brown (1986) subraya que "el color en Velázquez no decora, sino que actúa: el rojo pontificio adquiere un valor físico, encarnado, que compromete al cuerpo en el drama del poder" (p. 189). La pintura vibra entre lo espiritual y lo carnal, entre la investidura y el cuerpo. En ese cruce, el color deja de ser signo jerárquico para convertirse en una presencia pulsante, una manifestación pictórica de la tensión interior que sostiene la imagen.

Esta fisura interna —entre la forma y su derrumbe— define lo que aquí denominamos el rostro como abismo. La mirada del Papa, cargada de ambigüedad, funciona como un umbral simbólico en el que se enfrentan la representación y su propia imposibilidad. El rostro, que tradicionalmente en el retrato buscaba afirmar la identidad del sujeto, se convierte en un campo de duda. No es ya el espejo del alma, sino el testimonio de su desintegración. Svetlana Alpers (2016) advierte que "Velázquez desafía la imagen estable; no busca representar al Papa como institución, sino abrir una grieta en la superficie misma del poder, haciendo visible su vulnerabilidad" (p. 145).



Imagen 1. Diego Velázquez. Retrato del Papa Inocencio X, c. 1650. Óleo sobre lienzo, 140 x 120 cm. Gallería Doria Pamphilj, Roma.

La pintura de Velázquez no se limita a reproducir una figura ilustre; propone una reflexión ontológica sobre la mirada misma. La suya no es una representación del Papa, sino una representación de lo que implica ser visto, de la conciencia de estar expuesto ante la mirada del otro. En este punto, el retrato se convierte en una meditación sobre la condición humana y sobre el acto pictórico en sí. Velázquez, como sugiere Michel Foucault en "Las palabras y las cosas" (1966), inaugura una forma moderna de la representación, en la que el sujeto y la imagen se enfrentan en un juego de reflejos inestables (pp. 15–30). La mirada del Papa es, así, un espejo que devuelve al espectador su propia inquietud, su propio temblor frente al poder y la imagen.

El "Retrato de Inocencio X" marca, además, una ruptura en la función simbólica de la pintura. Si durante siglos el retrato había servido como instrumento de legitimación del poder, Velázquez lo transforma en un acto de revelación crítica. En lugar de glorificar al pontífice, lo muestra en su humanidad, despojado del aura intocable de la autoridad. El gesto contenido, la boca entreabierta, las sombras que insinúan el paso del tiempo, todo contribuye a despojar al retrato de su carácter monumental para transformarlo en un espejo de la finitud. En ese sentido, el artista no sólo pinta al Papa, sino la distancia que separa al hombre de su símbolo.

El fondo neutro y oscuro refuerza esta sensación de aislamiento. No hay arquitectura, ni atributos de poder, ni emblemas papales: sólo un cuerpo suspendido en el espacio. El vacío que rodea al pontífice acentúa la soledad de la figura, creando una atmósfera de introspección que se acerca al dramatismo existencial. La imagen se convierte así en un espacio de meditación visual donde la materia pictórica encarna la tensión entre la forma y su disolución.

Desde una lectura hermenéutica, el retrato de Velázquez puede entenderse como un acontecimiento de revelación: la pintura no comunica un mensaje, sino que expone una experiencia. Gadamer (1991) sugiere que en la obra de arte se produce una verdad que no depende del discurso, sino de la aparición (p. 144). En "Inocencio X", esa verdad se manifiesta como la exposición de la fragilidad humana bajo el peso de lo simbólico. La pintura no representa al poder: lo interroga, lo somete a la experiencia de su propio temblor.

Esta vulnerabilidad, lejos de ser una falla, constituye el núcleo mismo del sentido. La grieta que se abre en el rostro del Papa es la metáfora del abismo que habita toda imagen: ese lugar donde lo visible roza lo invisible, donde el orden simbólico se enfrenta a su límite. Velázquez pinta la frontera entre lo humano y lo sagrado, entre la carne y la investidura, entre el gesto y su desaparición. Y en esa frontera, la pintura se vuelve pensamiento, un modo de conocer a través de la materia.

El "Retrato de Inocencio X" anuncia así un cambio en la función del arte: de la afirmación de la autoridad a la exploración de la fragilidad. Velázquez desvela, con una sutileza que anticipa la modernidad, que toda imagen de poder lleva consigo su sombra. Esa sombra, que emerge silenciosamente desde los pliegues del rostro, será la que siglos después inspire a Francis

Bacon a convertir el retrato en grito. Allí donde Velázquez insinúa la grieta, Bacon la desgarra. Pero ambos comparten la misma intuición: que el rostro es un abismo, y que en su fondo late la verdad más incómoda del ser.

El Papa de Velázquez ya no es sólo un pontífice. Es un hombre frente a su propia imagen, un cuerpo expuesto ante la mirada, un símbolo que tiembla bajo el peso de su representación. En ese instante suspendido entre la dignidad y la caída, entre la forma y su ruina, la pintura alcanza su máxima lucidez. Velázquez, al mostrar la fragilidad del poder, abre también el espacio para pensar la pintura como un acto de revelación ontológica, donde el rostro, al ser mirado, nos devuelve la experiencia del límite y la posibilidad de la verdad que vibra en la superficie.

Del retrato al grito: Bacon y la carne desbordada

Tres siglos después de Velázquez, en un contexto marcado por las guerras, el nihilismo y la crisis de la representación, Francis Bacon reinterpreta el "Retrato de Inocencio X" sin ver el original. En su célebre serie "Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X" (1953), el cuerpo deja de representar el poder y se convierte en materia del grito. Bacon retoma la figura del pontífice, pero la despoja de toda solemnidad barroca: lo encierra en una jaula de líneas verticales, lo sumerge en un fondo oscuro, lo distorsiona hasta que su humanidad estalla en pura sensación. El Papa ya no preside el mundo; grita desde un vacío que lo devora. Allí donde Velázquez insinuaba la grieta, Bacon la abre con violencia.

La imagen del pontífice se transforma en un icono de ansiedad moderna. Su rostro se desfigura hasta volverse inidentificable, y sin embargo conserva una potencia emocional devastadora (imagen 2). Martin Hammer (2012) afirma que "Bacon transforma la imagen institucional del Papa en un icono de angustia moderna; las formas se deshacen, atrapadas en un grito mudo, revelando el colapso interior del símbolo de autoridad" (p. 75). En ese sentido, el retrato deja de ser un testimonio del poder para convertirse en una alegoría de su ruina. El grito silencioso que emana del rostro no pertenece a un sujeto histórico, sino a una condición existencial: el ser humano enfrentado al vacío de su propia representación.

El gesto pictórico de Bacon es radicalmente corporal. El óleo se convierte en carne viva, en sustancia vibrante que se retuerce, se licúa, se desborda. Su pincel no busca la semejanza, sino la intensidad. Como el propio artista confesó en diálogo con David Sylvester (1987), "pinto a las personas como carne vulnerable, atrapada en el acto de ser destruida por la existencia misma" (p. 51). Esta afirmación resume la ética de su pintura: la carne no es un motivo iconográfico, sino una categoría ontológica. Bacon pinta la tensión interna del cuerpo, el temblor que lo habita, el instante en que la forma se resiste a desaparecer, pero no puede sostenerse.

En su trabajo, la desfiguración no destruye la figura: la libera de su máscara simbólica. El rostro papal grita sin voz, suspendido entre lo humano y lo inhumano. Las líneas verticales que encierran al pontífice actúan como barrotes pictóricos, un dispositivo de contención que refuerza la sensación de claustrofobia existencial. En ese espacio cerrado, el grito no puede salir; se repliega sobre sí mismo, reverberando en la materia pictórica. La figura no comunica, sino que vibra. El cuadro, así, deja de narrar para actuar: se vuelve acontecimiento sensorial, una aparición de la intensidad.

La filosofía de Gilles Deleuze ayuda a comprender esta operación. En "Lógica de la sensación" (2005), Deleuze señala que Bacon no representa cuerpos, sino "fuerzas invisibles que deforman la carne" (p. 33). La pintura se convierte en un campo de batalla donde se enfrentan la forma y la sensación, lo visible y lo invisible. La deformación, en este marco, no es un accidente formal, sino una necesidad vital: la consecuencia de la presión interna de la existencia. Bacon captura el instante en que la figura humana, incapaz de contener el exceso de vida, estalla. El grito se convierte en el signo de esa sobrecarga ontológica: una vibración que no puede ser domesticada por la representación.

Este tránsito —del retrato al grito— constituye un cambio de paradigma en la historia del arte. Si Velázquez había mostrado la fisura del



Imagen 2. Francis Bacon. Estudio del retrato del Papa Inocencio X (Study after Velázquez 's Portrait of Pope Innocent X), 1953. Óleo sobre lienzo, 153 x 118 cm.

poder, Bacon encarna la disolución del sujeto moderno. La pintura ya no revela la autoridad ni el espíritu; revela la precariedad de la carne, el desamparo del cuerpo ante el tiempo. En este sentido, la obra de Bacon dialoga directamente con la filosofía existencialista y con la experiencia del trauma del siglo XX. Sus figuras, solitarias y deformadas, son el reflejo de una humanidad que ha perdido la fe en la estabilidad de la forma y en la redención simbólica.

El uso del espacio en Bacon refuerza esta idea. El fondo vacío y oscuro, apenas contenido por líneas geométricas, no funciona como escenario, sino como jaula. Es un espacio sin exterior, donde la figura queda atrapada en su propio grito. Este aislamiento no es una metáfora psicológica, sino una experiencia fenomenológica: la pintura como lugar donde el cuerpo se enfrenta al límite de su propia existencia. Tal experiencia se relaciona con la noción de "carne del mundo" de Maurice Merleau-Ponty (1964), quien entiende la materia como una continuidad sensible entre el cuerpo y lo visible (p. 149). En Bacon, esa continuidad se transforma en colisión: el cuerpo y la materia se confunden en un mismo temblor.

Desde una lectura hermenéutica, el grito silencioso de Bacon puede entenderse como una revelación trágica. El sentido no está en lo que se representa, sino en lo que se manifiesta: la pintura encarna la tensión entre la presencia y su descomposición. Gadamer (1991) sostiene que el arte no comunica un concepto, sino que "presenta una verdad que sólo puede ser experimentada" (p. 147). En este caso, la verdad es la experiencia misma de la vulnerabilidad. Bacon expone la condición del cuerpo como campo de fuerzas, como superficie afectada por lo invisible.

Así, el "Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X" no es una parodia ni una cita, sino un exorcismo. Bacon revisita el retrato barroco para revelar su reverso: el rostro que antes representaba la majestad de la fe se convierte en una máscara desgarrada por el miedo. El Papa ya no mira: grita. Ese grito no busca ser oído, sino encarnado. Es el sonido interno de la materia cuando pierde su forma, el eco del cuerpo cuando ya no puede sostener su imagen.

En el universo pictórico de Bacon, la carne no es metáfora, es presencia. Cada trazo, cada empaste, cada borradura opera como inscripción del tiempo y del trauma. La pintura, entonces, no representa la violencia: la ejecuta. En ella, el cuerpo no muere, sino que se transforma continuamente, revelando el proceso mismo de su disolución. De ahí que su obra sea, en última instancia, una fenomenología de la existencia: una pintura que piensa desde la carne, que hace visible lo que duele, que convierte el sufrimiento en forma.

El grito de Bacon no pertenece al Papa, ni siquiera a la historia del arte. Es un grito sin sujeto, una energía pura que atraviesa el lienzo y alcanza al espectador. En esa transferencia afectiva, la pintura recupera su dimensión sagrada, no desde la teología, sino desde lo humano. Como en Velázquez, lo sagrado se confunde con lo vulnerable. Pero en pleno siglo XX, esa vulnerabilidad ya no buscaba redención: sólo vibraba y persistía en la materia.

De este modo, Bacon redefine la pintura como un lugar donde la imagen se descompone para revelar la vida en su estado más crudo. La forma no desaparece: se abre, se tensa, se desborda. En ese gesto, el retrato se convierte en grito, y la carne en pensamiento. La pintura, finalmente, no habla: respira, tiembla y sufre, revelando que la verdad del cuerpo —como la de la imagen— sólo puede ser experimentada en el límite de su destrucción.

El martirio como forma: Ribera y la carne como testimonio

José de Ribera, maestro del naturalismo barroco y heredero directo del dramatismo caravaggista, convierte el sufrimiento en una manifestación pictórica de la verdad. En su célebre "Martirio de San Bartolomé" 1644 (imagen 3), el cuerpo humano no es sólo un instrumento narrativo, sino el lugar mismo donde se revela lo trascendente. La carne, abierta y tensada, se vuelve superficie de revelación: una topografía del dolor donde la materia pictórica adquiere una dimensión espiritual. Como señala Alfonso E. Pérez Sánchez (1992), "Ribera transforma la crudeza en fuerza ética" (p. 105). En esta afirmación se condensa la esencia de su poética: el dolor no es un espectáculo, sino una vía hacia el conocimiento. La pintura deja de ser ilustración religiosa y se convierte en un acto de encarnación, en una forma de hacer visible lo invisible a través de la materia.

El Barroco español, marcado por el fervor místico y la conciencia de la muerte, encuentra en Ribera su expresión más descarnada. Su pintura rompe con la idealización renacentista para situar al cuerpo en el centro del drama existencial. En el "Martirio de San Bartolomé", el cuerpo del santo, atado y sometido a la inminente tortura del desollamiento, aparece suspendido en un espacio sombrío, rodeado de figuras que actúan con una serenidad inquietante. No hay teatralidad ni artificio; hay presencia. La luz, densa y lateral, recorre la piel del mártir con precisión anatómica, acentuando la tensión entre la vida y la muerte, entre la materia y el espíritu. Ribera convierte ese instante límite —cuando el cuerpo está a punto de ser



Imagen 3. José de Rivera. *Martirio de San Bartolomé*, c. 1644. Óleo sobre tela, 202 x 153 cm. MNAC, Barcelona, España.

despojado de su piel— en una revelación de la condición humana.

La pintura no busca provocar horror, sino una especie de contemplación grave. Ribera trasciende la violencia del acto para alcanzar una verdad interior. En este sentido, su obra se inscribe en una tradición que concibe el sufrimiento como vía de conocimiento y purificación. El dolor no es únicamente físico, sino metafísico: es el lugar donde el cuerpo y el alma se encuentran. El artista no representa el martirio como castigo, sino como tránsito, como un umbral en el que la carne se convierte en símbolo. La materia pictórica —espesa, terrosa, luminosa en los pliegues del cuerpo— se vuelve testigo del acontecimiento espiritual.

Este enfoque sitúa a Ribera en el corazón de una estética de la encarnación. Frente a la distancia intelectual del ideal clásico, su pintura afirma la inmediatez de lo sensible. La verdad no se

alcanza a través de la idea, sino a través de la materia. En esto, su obra anticipa una lectura hermenéutica de la imagen, en la que el sentido no se deduce, sino que se revela en la experiencia. Gadamer (1991) planteaba que la verdad del arte reside en su capacidad de "presentar" y no de "representar" (p. 148). Ribera encarna esta premisa: su pintura no explica el martirio, lo hace presente.

La crudeza de sus escenas es, por tanto, un gesto ético. El pintor no idealiza el cuerpo santo; lo muestra vulnerable, sudoroso, sometido al tiempo. La iluminación que recorre el torso del mártir no glorifica, sino que desnuda. La carne se convierte en escritura, en un lenguaje que habla de la fragilidad y la resistencia. En esta mirada no hay distancia entre lo humano y lo divino: la revelación ocurre precisamente en la herida. Como sugiere Jonathan Brown (1998), "Ribera dramatiza la carne no como ornamento visual, sino como vehículo de verdad: el cuerpo ya no representa, sino que encarna la intensidad del acto espiritual" (p. 160).

La potencia del "Martirio de San Bartolomé" radica en esta transformación del dolor en forma. La composición, organizada en diagonales tensas, orienta la mirada hacia la carne extendida, donde la materia pictórica se espesa y vibra. Cada pincelada parece una incisión. La piel, a punto de desgarrarse, adquiere la consistencia del óleo: espeso, húmedo, casi táctil. En esta unión entre técnica y tema, Ribera funda una poética de la carne como testimonio. La pintura no se limita a narrar un hecho religioso; lo reencarna en el soporte.

Desde una lectura fenomenológica, puede afirmarse que el cuerpo de Bartolomé no es un objeto representado, sino un acontecimiento perceptivo. La carne, en su inminente desollamiento, nos recuerda que la pintura misma es también una piel: una superficie vulnerable que puede ser herida, rasgada, tocada por la luz. En este paralelismo entre cuerpo y lienzo, Ribera inaugura una genealogía que siglos después retomarán artistas como Francis Bacon y Nicola Samorì, quienes harán del cuerpo un campo de tensión entre forma y destrucción.

En Ribera, sin embargo, la herida no es aún la ruina de la imagen, sino su modo de revelación. La pintura, en su dramatismo, sostiene todavía una esperanza de trascendencia. El cuerpo martirizado conserva una dignidad serena, una belleza terrible que proviene de su entrega total. En ese sentido, el artista eleva la representación del sufrimiento a una categoría moral y estética: el dolor como experiencia que une al ser humano con su dimensión espiritual.

Este tránsito entre lo físico y lo sagrado, entre la materia y el sentido, constituye el núcleo del aporte de Ribera a la historia de la pintura. Su obra muestra que la verdad del cuerpo no reside en su integridad, sino en su exposición. La carne se vuelve testigo no sólo del martirio, sino de la posibilidad de que la pintura misma encarne lo invisible. En la densidad del pigmento, en la textura del músculo, en la tensión del gesto, Ribera nos recuerda que la pintura no representa la fe: la encarna.

Por ello, el "Martirio de San Bartolomé" puede leerse como una declaración sobre la naturaleza misma del arte. Allí donde la forma parece ceder ante el horror, emerge la verdad de la imagen: la capacidad de sostener la experiencia del límite sin disolverla en la retórica. En esta síntesis entre crudeza y revelación, Ribera inaugura una tradición pictórica que concibe la carne como lugar del pensamiento y el dolor como forma de conocimiento.

En su pintura, el cuerpo no se ofrece como espectáculo de sufrimiento, sino como testimonio de la existencia. La herida no destruye la imagen: la legitima. Es el punto donde la materia se vuelve palabra, donde la superficie se convierte en memoria. Ribera, al pintar el martirio, no sólo da forma al dolor; le otorga sentido. Su obra nos recuerda que la pintura, como la carne, puede sufrir, resistir y revelar. Que la verdad —como la fe— no se halla en la perfección de la forma, sino en la intensidad de lo que tiembla.

Pintar sobre la herida: Samorì y la ruina de la imagen

Nicola Samorì retoma el legado barroco y lo lleva a una dimensión radicalmente performativa. En su obra, la pintura ya no representa el cuerpo: lo encarna. Cada lienzo es sometido a un proceso de agresión, intervención y deterioro controlado, en el que la materia pictórica se convierte en carne y el soporte en piel (imagen 4). En piezas como "Mártir" (2013), el artista italiano corta, raspa y descascara la superficie del óleo hasta hacerla sangrar, transformando el acto pictórico en una operación quirúrgica. Como observa Marta Smolińska (2016), "Samorì trabaja sobre la herida pictórica como si fuera carne: la pintura no es sólo representación de sufrimiento, sino su encarnación. En sus obras, el óleo sangra" (p. 189).

El gesto de Samorì no es meramente formal, sino ontológico. Su práctica se fundamenta en la convicción de que la pintura, para seguir viva, debe ser herida. Esa herida, más que un signo de destrucción es una forma de revelación. Allí donde la superficie se rompe, la imagen se abre. En ese pliegue o desgarramiento se produce el tránsito entre lo visible y lo oculto, entre la historia y el presente. El artista introduce una temporalidad fracturada: el pasado pictórico —con su perfección barroca, su luz carnal, su teatralidad controlada— se enfrenta a la violencia contemporánea del gesto. El resultado es una pintura que respira entre la ruina y la resurrección.

Samorì hereda de José de Ribera la densidad de la carne y su carácter testimonial, pero transforma ese legado en una acción pictórica que ya no representa el martirio, sino que lo realiza sobre el propio cuerpo del cuadro. Su estudio es, en ese sentido, un laboratorio de heridas. Las figuras que emergen de sus lienzos —vírgenes, santos, retratos— parecen suspendidas en el instante posterior a su deterioro, como si el tiempo hubiese intervenido directamente sobre ellas. Las capas de óleo levantadas, raspadas o arrancadas dejan ver lo que la pintura suele ocultar: su propia materialidad, su vulnerabilidad, su memoria.

Este acto de destrucción controlada convierte el proceso creativo en una performance del tiempo.



Imagen 4. Nicola Samorì. *Mártir* (Marter), 2013. 100 x 70 cm. Colección Privada.

La pintura deja de ser un objeto estable para convertirse en un acontecimiento. En palabras de Chiara Bertola (2017), "la superficie pictórica en Samorì ya no es una ventana al mundo, sino una piel abierta al tiempo, a la historia y a la herida" (p. 22). En esa piel abierta se inscribe la fragilidad de la imagen y, con ella, la de toda representación. La obra se sitúa así en un territorio liminal: entre la pintura y su disolución, entre la presencia y el desvanecimiento.

El vínculo entre cuerpo y soporte en la obra de Samorì es inseparable. Su método —a la vez pictórico y quirúrgico— revela una concepción encarnada de la pintura: el lienzo sufre, envejece, cicatriza. Cada raspadura equivale a una incisión simbólica que desvela las capas ocultas de la imagen, como si el artista realizara una autopsia sobre la historia del arte. Este

procedimiento recuerda la noción de "topografía de la ruina", en la que el acto de pintar es también un acto de exponer la vulnerabilidad de la materia. En ese sentido, Samorì convierte el deterioro en lenguaje, y la destrucción en posibilidad de conocimiento.

La ruina, en su obra, no es una metáfora del fin, sino una forma de persistencia. La pintura se mantiene viva precisamente porque no se conserva intacta. Lo que se desgarra se transforma. Esta lógica de la herida como revelación resuena con el pensamiento de Georges Didi-Huberman (2013), quien sostiene que "toda imagen del cuerpo es una forma de herida; ver es también exponerse a ser tocado por la materia del sufrimiento" (p. 45). En Samorì, esa afirmación adquiere una dimensión literal: ver sus pinturas implica asistir a la exposición del dolor, no representado sino acontecido.

La materia pictórica, al ser violentada, se vuelve testimonio. El espectador no contempla una imagen cerrada, sino un proceso abierto, un campo donde la forma y la disolución coexisten. El artista asume la pintura como un organismo vivo, un cuerpo que puede ser dañado, pero también regenerado. Este gesto introduce una reflexión profunda sobre la temporalidad: cada capa levantada deja ver un tiempo anterior, una huella de lo que fue. El cuadro se convierte en palimpsesto, en archivo de su propio deterioro.

En esta operación, Samorì dialoga con el Barroco desde la contemporaneidad. Si Ribera exploraba la carne como territorio de la fe y el sufrimiento, Samorì la explora como territorio de la materia y la memoria. El acto de "pintar sobre la herida" es, por tanto, una metáfora del pensamiento pictórico actual: una práctica que no busca la perfección formal, sino la revelación de lo inacabado, lo fragmentario y lo vulnerable. La belleza, en este contexto, ya no reside en la armonía, sino en la fisura.

Desde una lectura hermenéutica, podría decirse que Samorì actualiza la pintura como lenguaje del acontecimiento. La obra no significa, sino que sucede. En la agresión al soporte se produce un diálogo entre pasado y presente, entre el gesto de destrucción y la contemplación estética. Gadamer (1991) plantea que la experiencia del arte es siempre una forma de comprensión que ocurre en el tiempo de la obra. En este caso, la comprensión emerge del choque entre lo que la pintura fue —la tradición barroca, el cuerpo sagrado, la materia perfecta— y lo que se convierte en el acto contemporáneo: superficie herida, imagen que resiste y se descompone.

La violencia en Samorì es una forma de conocimiento visual. Al romper la imagen, el artista revela su verdad estructural: la pintura no es un espejo del mundo, sino una piel sensible que registra los rastros del tiempo. Esta noción, cercana a la fenomenología de Merleau-Ponty, sugiere que la materia no es algo pasivo, sino un modo de presencia. La pintura, al ser herida, no muere; se transforma en cuerpo vibrante que respira en el límite entre lo visible y lo táctil.

En ese límite, Samorì ofrece una respuesta contemporánea a la pregunta barroca sobre la representación. El artista no pinta el martirio: lo ejecuta. No imita la carne: la produce. No representa el dolor: lo inscribe en la materia. En esa inversión del gesto pictórico reside la potencia de su propuesta. La pintura se vuelve un territorio afectivo, una ruina activa que obliga al espectador a enfrentarse con la experiencia del tiempo, del cuerpo y de la pérdida.

De este modo, Samorì convierte el acto de pintar en una reflexión sobre la vulnerabilidad de la imagen. La herida no destruye la pintura, la hace respirar. El daño se transforma en apertura, y la ruina, en forma de persistencia. Así, la pintura contemporánea encuentra en su fragilidad no su fin, sino su sentido. La obra, al desgarrarse, se libera de su clausura representacional y se convierte en presencia pura: un cuerpo en tensión, una materia que recuerda que todo arte verdadero —como toda carne— está hecho de tiempo, dolor y memoria.

La carne como residuo: Ghenie y la memoria del cuerpo

Adrian Ghenie prolonga este linaje barroco-moderno al transformar la pintura en un archivo descompuesto, un territorio donde el cuerpo y la historia se funden en la ruina. En obras como "Self-Portrait in New York" (2013) o "The Fake

Rothko" (2010), las figuras humanas se disuelven entre capas, manchas y veladuras, como si la memoria misma se estuviera desmoronando. Su pintura se articula desde la fragmentación: la figura no aparece como una presencia estable, sino como un resto vibrante, un eco de lo que fue. Como señala Marco Robecchi (2009), "en Ghenie, la pintura se convierte en un archivo en ruinas; el gesto pictórico encarna la imposibilidad de fijar el tiempo" (p. 42).

En la obra de Ghenie, la carne es el residuo de la historia. Los cuerpos emergen a través del exceso de materia pictórica, entre veladuras que parecen borrar tanto como revelar. La imagen se constituye como un palimpsesto donde conviven pasado y presente, memoria y desaparición. Las huellas del óleo recuerdan las capas de la mente, los rastros del trauma y la persistencia de lo reprimido. En este sentido, la pintura se convierte en una arqueología del cuerpo: cada mancha, cada borradura, actúa como un estrato temporal (imagen 5). Lo que el artista muestra no es un cuerpo visible, sino un cuerpo recordado, erosionado por la historia y la experiencia.

La deformación en Ghenie no tiene el carácter brutal de Bacon ni el gesto físico de Samorì. Su violencia es interior, atmosférica, diluida en la textura. Mientras Bacon grita y Samorì hiere, Ghenie deja que la imagen se disuelva lentamente, como si el tiempo mismo la desgastara. Esta disolución se expresa a través de un cromatismo turbio y una materia pictórica espesa, que combina óleo y empastes de pigmento casi erosionados. La superficie se vuelve opaca, interrumpida, inestable. La figura, atrapada entre el ser y la desaparición, encarna la fragilidad de la memoria moderna.

Ghenie hereda de Bacon la intensidad psíquica, esa pulsación entre la identidad y su desfiguración; y de Samorì, la vulnerabilidad de la materia, la conciencia de que la pintura puede sangrar y deteriorarse. Pero su poética no se centra en el cuerpo como lugar de sufrimiento, sino como residuo de la experiencia histórica. La carne no es aquí un espacio de martirio o de revelación, sino una ruina donde la memoria ha sedimentado su pérdida. Como afirma Mark Godfrey (2015), "en Ghenie, la pintura no reconstruye la historia: la excava. Lo que queda son fragmentos, restos de un pasado que aún vibra en la superficie" (p. 118).

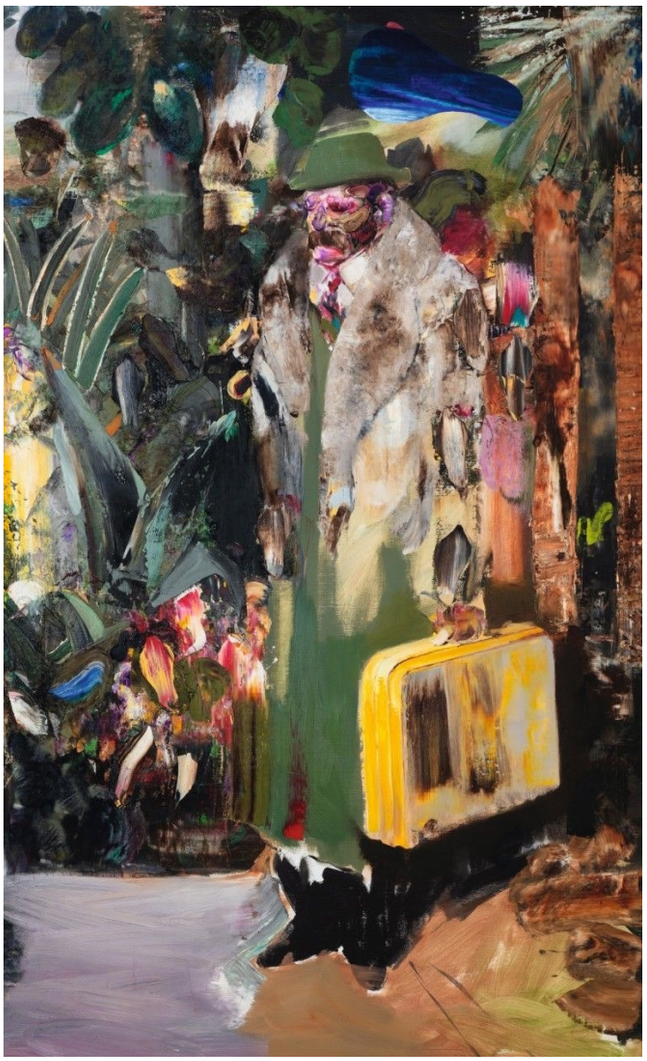


Imagen 5. Adrian Ghenie. *Self-Portrait in New York* (Autorretrato en Nueva York), 2013. Óleo sobre lienzo, 280 x 180 cm. Colección Privada.

Esta condición fragmentaria sitúa su obra en el límite entre la figuración y la abstracción. En sus autorretratos, el rostro del artista se descompone en manchas que parecen oscilar entre la materia y la ausencia. El sujeto no se presenta, se disgrega. La pintura actúa como un proceso de borradura identitaria, donde la carne deviene símbolo de la fragilidad de la memoria. La superficie pictórica —espesa, viscosa, llena de huellas— se comporta como una piel que acumula heridas invisibles. No hay en ella un relato lineal, sino una experiencia de disolución que remite al trauma colectivo del siglo XXI: la guerra, la violencia política, la pérdida del sentido.

Desde una perspectiva hermenéutica, Ghenie explora la pintura como acto de memoria encarnada. No busca representar el pasado, sino hacerlo presente a través de su ruina. La obra no es un testimonio histórico, sino un acontecimiento visual en el que el tiempo se espesa. Gadamer (1991) sostiene que "la obra de arte no pertenece al pasado, sino que se renueva en cada experiencia de comprensión". En Ghenie, esta idea se vuelve palpable: la pintura es el lugar donde la memoria se activa en el presente, donde lo que fue se reconfigura en el espesor del óleo.

El gesto pictórico de Ghenie es una forma de resistencia ante la saturación de las imágenes digitales. En un tiempo dominado por la inmediatez visual, su pintura se ofrece como un cuerpo que se niega a desaparecer, que insiste desde la materia. Su manera de aplicar y remover la pintura recuerda a la operación de un arqueólogo que trabaja sobre ruinas inestables, revelando vestigios entre la destrucción. La superficie se convierte en un campo de batalla entre la aparición y la desaparición, entre lo que la memoria conserva y lo que inevitablemente olvida.

La relación entre cuerpo, imagen y tiempo en Ghenie puede entenderse a la luz de la teoría de Georges Didi-Huberman, quien plantea que toda imagen es "un resto, una supervivencia del tiempo que no pasa" (2002). Ghenie trabaja precisamente con esa noción de supervivencia: sus cuerpos no existen plenamente en el presente ni pertenecen del todo al pasado. Son presencias intermitentes, figuras que flotan en el umbral de la desaparición. En ellas, la carne se vuelve memoria material, residuo afectivo, signo de lo que persiste en su pérdida.

En el plano formal, esta poética del residuo se manifiesta en la tensión entre control y accidente. Ghenie manipula el óleo con espátula, lo deja correr, lo retira, lo ensucia. La imagen surge y se borra en el mismo gesto, como si la pintura estuviera en proceso de recordarse a sí misma. Este método refuerza la dimensión procesual de su obra: la pintura no se concibe como un producto acabado, sino como una superficie viva, en constante mutación. El residuo, entonces, no es un resto pasivo, sino una fuerza activa que mantiene la obra abierta.

En este contexto, la carne deja de ser símbolo religioso o metafísico para convertirse en un fenómeno histórico y sensorial. Es la huella de lo que el tiempo ha erosionado, el rastro que queda tras el colapso de la forma. Ghenie nos recuerda que toda pintura es también un ejercicio de pérdida: cada capa que se aplica cubre y borra otra, cada gesto pictórico implica una desaparición. Así, el cuadro se convierte en una metáfora del recuerdo y del olvido, del intento de preservar algo que siempre se escapa.

La pintura de Ghenie es, en última instancia, una reflexión sobre la imposibilidad de cerrar la herida del tiempo. La carne, convertida en residuo, no busca restaurar una imagen ideal, sino sostener la memoria de lo que ha sido desgarrado. Su obra continúa el legado de Velázquez, Ribera, Bacon y Samorì, pero lo lleva a un territorio donde la imagen ya no se resiste a su ruina, sino que la asume como condición de existencia. La pintura, entonces, no representa el cuerpo: lo recuerda. Y en esa memoria deshecha, en ese residuo de materia, persiste la vida de la imagen, vibrando en los márgenes del olvido.

Conclusiones

A lo largo de esta genealogía, la pintura se revela como un territorio de encarnación y disolución. Velázquez abre la grieta, Bacon la convierte en grito, Ribera en testimonio, Samorì en herida y Ghenie en ruina. En todos ellos, la carne es un lugar simbólico donde la imagen se expone a su propio colapso.

Este recorrido confirma que la pintura no sólo representa cuerpos, sino que los produce. Cada gesto pictórico encarna una forma de pensamiento material que permite al arte contemporáneo explorar la vulnerabilidad, el trauma y la memoria desde la superficie misma del lienzo. Así, la pintura contemporánea no se entiende como un medio obsoleto, sino como un campo de conocimiento sensible, donde la materia, la historia y el cuerpo se encuentran para revelar lo invisible: la verdad que vibra en la carne.

Referencias

Alpers, S. (2016). *El arte de describir: El arte holandés en el siglo XVII*. Madrid: Akal.

Bertola, C. (2017). *Nicola Samorì: Pietà*. Milano: Mazzotta.

Brown, J. (1986). *Velázquez: Pintor y cortesano*. Madrid: Alianza Editorial.

Brown, J. (1998). *La pintura en la España del Siglo de Oro*. Madrid: Nerea.

Deleuze, G. (2005). *Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros.

Didi-Huberman, G. (2002). *La imagen superviviente: Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores.

Didi-Huberman, G. (2013). *Lo que vemos, lo que nos mira* (4.ª ed.). Buenos Aires: Manantial.

Foucault, M. (1966). *Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI Editores.

Gadamer, H.-G. (1991). *Verdad y método I*. Salamanca: Ediciones Sígueme.

Godfrey, M. (2015). *Adrian Ghenie: Darwin's Room*. Venezia: La Biennale di Venezia.

Hammer, M. (2012). *Francis Bacon and the Remaking of the Head/Face*. Farnham: Ashgate.

Marías, F. (2016). *Velázquez: Pintor y cortesano*. Madrid: Cátedra.

Merleau-Ponty, M. (1945). *Fenomenología de la percepción*. Buenos Aires: Planeta-Agostini.

Merleau-Ponty, M. (1964). *El ojo y el espíritu*. Buenos Aires: Paidós.

Pérez Sánchez, A. E. (1992). *Ribera*. Madrid: Museo del Prado.

Pericolo, L., & Warwick, G. (Eds.). (2017). *Caravaggio and His Followers in Rome*. London: Routledge.

Robecchi, M. (2009). *Adrian Ghenie*. Milano: Charta.

Smolińska, M. (2016). *Nicola Samorì. The Anatomy of Painting*. Wrocław: Wroclaw Contemporary Museum.

Sylvester, D. (1987). *The Brutality of Fact: Interviews with Francis Bacon*. London: Thames and Hudson.