

Kristien Bosmans
Master Wijsbegeerte

Masterscriptie
De problematiek van de toeschouwer en het orgaanloos lichaam in de
schilderkunstesthetica van Gilles Deleuze

Prof. dr. Bart Vandenabeele (promotor)
Wim Chritiaens (commisaris)
Sjoerd Van Tuinen (commisaris)
Ugent 2008

Inleiding. De problematiek van de toeschouwer en de representatie binnen de theorie van het orgaanloos lichaam in de schilderkunsthistorica van Gilles Deleuze

Algemene doelstelling van deze scriptie

Ik wil hier eerst en vooral een overzicht geven van de specifieke draagwijdte van het denken van Gilles Deleuze met betrekking tot de schilderkunst. Onder het geven van een overzicht versta ik het interpreterend verbinden van verschillende uitspraken (gesitueerd binnen de ruimere kaders van verschillende filosofische werken) over één bepaald thema aan elkaar en het blootleggen van hun onderlinge samenhang. Focus ligt hierbij op drie werken: *Francis Bacon: Logique de la Sensation*, *Le Pli. Leibniz et le baroque* en *Mille Plateaux*. De “Deleuze” die ik zal behandelen, is dus deze van de periode waarin de samenwerking met Félix Guattari reeds een aanvang had genomen. Ondanks het feit dat twee van de drie genoemde boeken éénauteurswerken zijn, is het significant dat ik de aandacht vestig op dit punt omdat de schilderkunsthistorica van deze “latere” periode er één is van het orgaanloos lichaam, waarin kleur wordt beschouwd als de locus van een sensatie die de differentie belichaamt, terwijl de aandacht van die van de “vroegere” periode (die van *Différence et Répétition*) uitging naar de idee van het schilderij als een simulacrum dat de eeuwige wederkeer zichtbaar maakt.

De filosofie van Gilles Deleuze is er één van transversale verbanden, waarin praktisch elke term gedefinieerd kan worden door aan te tonen hoe hij met andere termen samenhangt. Deze eigenschap is vaak charmant, omdat Deleuzes teksten een structuur hebben waarbij het lijkt alsof er zich, terwijl men zich op een verkennende manier doorheen het begrippenapparaat werkt, conform met Deleuzes eigen idee van een *disjunctieve* synthese *boven de begrippen uit* een eenheid lijkt te manifesteren¹, en soms uitputtend. Ronald Bogue merkt terecht op dat zijn werk “vaak leest als één uitgerokken definitie van termen”.² Het is waarschijnlijk om deze reden dat er zoiets als een *Deleuze Dictionary* is geschreven, een boek

¹ “De eenheid van het œuvre van Deleuze is de transversale eenheid van een reis waarvan het meest globale standpunt dat we er op kunnen innemen geen ander is dan dat van de heen-en-weerbeweging van één raam naar het andere, van het ene boek naar het andere, waarbij we minder datgene gewaarworden waardoor deze communiceren dan het verschil dat zich bevestigt doorheen dit transversale perspectief.”

José Luis Pardo, *De quatre formules poétiques qui pourraient résumer la philosophie deleuzienne*, in: Pierre Verstraeten; Isabelle Stengers, *Gilles Deleuze* (Paris : VRIN, 1998), p. 154

² Ronald Bogue, *Deleuze on Music, Painting and the Arts* (New York & London : Routledge, 2003), p. 7

dat poogt de meest “centrale” termen bondig en in heldere bewoordingen uiteen te zetten en aan te duiden welke de meest “nabije” begrippen van de besproken term zijn door onderaan elke bespreking een lijstje met “connectives” toe te voegen, termen die men eveneens kan raadplegen.³ Deleuzes filosofie doet denken aan een web, en zelfs in zulk een sterke mate dat we geneigd zijn te geloven dat, wanneer we voor elk draadje ervan hebben ontraadseld hoe het zich verhoudt tot de andere draden, er geen duistere, te interpreteren inhoud meer van zal overblijven. Ik zal in het korte bestek van deze thesis echter niet pogen dit vermoeden aan de praktijk te toetsen.

Ik wil dit overzicht toespitsen op de problematiek van de toeschouwer en van de representatie binnen de theorie van het orgaanloos lichaam, omdat deze problematiek naar mijn mening het zwaartepunt vormt van Deleuzes latere denken over schilderkunst. Anders gezegd manifesteert het flexibele, “polyvalente” ontologische web dat Deleuze, met de genoemde werken als pijlers, in de lucht heeft opgehangen zich in mijn visie als een specifiek denken over schilderkunst van zodra het begint te spreken over deze problematiek.

De problematiek van de toeschouwer en de representatie binnen de theorie van het orgaanloos lichaam

De bijzonder idiosyncratisch aandoende filosofische interpretatie van de schilderijen van Francis Bacon in *Francis Bacon: Logique de la Sensation* beroept zich niet slechts op beelden, maar is deels geïnspireerd op de verzameling interviews die David Sylvester van de schilder afnam en bundelde. Tegelijkertijd moeten we *Logique de la Sensation* beschouwen als simpelweg nog een geïntegreerde baksteen in de uitbouw van een grootse deleuziaanse ontologie. De in praktisch elk Baconschilderij centraal afgebeelde “Figuur” wordt er gelijkgesteld met het orgaanloos lichaam. Het orgaanloos lichaam heet op haar beurt niet behept te zijn met een georganiseerd netwerk van organen, maar met provisionele organen. Elk dergelijk orgaan is, naast de plek waar een kracht met een trillende, intensieve golf in contact treedt, de plaats van een sensatie die een “constitutief niveau van verschil in zich draagt” (FB 29), een worden dat zich qua intensiteit van het ene niveau naar het andere verplaatst. Een vervorming is wat resulteert uit de ontmoeting van een kracht met de golf die doorheen het lichaam loopt en er niveaus in optrekt, en inderdaad zijn de Figuren in Bacons schilderijen steeds drager van vervormde ledematen. Deze Figuren, echter, waarover Deleuze het aldoo heeft, lijken ons nog steeds *slechts afbeeldingen*. Vertelt hun voorstelling niet

³ Adrian Parr (ed.), *The Deleuze Dictionary* (New York : Columbia University Press, 2005)

eenvoudigweg het sensationele verhaal van een ontmoeting met onpersoonlijke krachten, zonder dat de persoon voor wie dit verhaal wordt opgevoerd (de “toeschouwer”) daarbij op enigerlei wijze het gevaar loopt zelf met deze krachten te botsen? De vraag die ik me dus aldoor stelde tijdens de lectuur van *Francis Bacon* was deze: “In hoeverre wordt de *toeschouwer*, aan de hand van de voorstelling van Bacons Figuren, nu deelgenoot aan de ervaring van een dergelijk orgaanloos lichaam?”

Deleuzes spreken over schilderkunst profileert zich noch als een esthetica van de creatie, noch als een esthetica van de toeschouwer. In *Le Pli* wordt met de term *objectile* een moderne notie van het object geïntroduceerd. Wanneer we het denken als een artistiek product, dan is het *objectile* het soort van kunstwerk dat is vervaardigd door modulatie, een creatieproces waarbij er aan de hand van een “diagram” onpersoonlijke krachten in de drager worden geïnjecteerd. Tijdens de waarneming of de constructie van een dergelijk *objectile* spreidt het oog zich als het ware uit en lost het op in de materiële structuur. Aan de hand van deze éénmaking van oog en materie wordt het objectieve feit voelbaar. Wanneer Deleuze dus stelt dat de “hysterie”, de materiële aanwezigheid, niet aan de schilder of aan het model, maar aan *de schilderkunst* eigen is (FB 52), dan duidt dit op het feit dat er slechts sensatie overgedragen wordt wanneer het oog van de toeschouwer of de schilder (die uiteraard tegelijkertijd ook een toeschouwer van zijn eigen werk tracht te zijn), de gebruikte media (verf, canvas) én het poserende of afgebeelde model convergeren in de materie. Bij deze formule is het onbelangrijk of zij wordt toegepast op de situatie van de persoon die het schilderij vervaardigt of op die van de persoon die er, wanneer het vervaardigd is en tentoongesteld wordt, naar kijkt.

De afbeelding moet met andere woorden een *objectile* worden, d.w.z. een *gebeurtenis*, opdat zij het figuratieve en verhalende van het beeld van zich af kan schudden. Zij verandert op deze manier van een “afbeelding” in een “feit”, in iets wat de persoon die de afbeelding bekijkt of vervaardigt als een objectief gegeven beschouwt. Dit objectieve gegeven is verder *betekenisloos*, in die zin dat het niet langer “ergens anders over gaat” of naar iets anders verwijst.

Sensatie, een begrip dat Deleuze ontleende aan de Duitse psycholoog Erwin Straus, “heeft één gezicht naar het subject (het zenuwstelsel, vitale beweging, “instinct”, “temperament” – een heel vocabulaire dat zowel op het naturalisme als op Cézanne van toepassing is) en één gezicht naar het object (het “feit”, de plaats, de gebeurtenis) gekeerd. Of eerder nog heeft het helemaal geen gezichten, is het de twee dingen tegelijkertijd, is het in In-de-Wereld-Zijn, zoals de fenomenologen zeggen: op één en hetzelfde moment *word* ik de

sensatie en *gebeurt* er iets doorheen de sensatie, het één doorheen het ander, het één in het ander. En op de grens is het hetzelfde lichaam dat, aangezien het tegelijkertijd subject en object is, de sensatie geeft en ontvangt. Als toeschouwer word ik de sensatie slechts gewaar door het schilderij te betreden, door de eenheid van het voelen en het gevoelde te bereiken” (FB 34-35). Het objectiele kunstwerk slaagt er in een dergelijke sensatie bij de toeschouwer op te wekken (waarbij de toeschouwer, wanneer de zone van ononderscheidbaarheid van subject en object in het orgaanloos lichaam is bereikt, in feite niet langer een toeschouwer genoemd kan worden, aangezien deze term een bepaalde idee van *afstandelijkheid* in ere houdt).

Bacon worstelde zelf met de spanning tussen de sensationele afbeelding en het beeld dat sensatie bewerkstelligt. “Bacon formuleert zelf het probleem, dat te maken heeft met het onvermijdelijke behoud van een praktische figuratie op het exacte moment waarop de Figuur de intentie bevestigt zich los te rukken van het figuratieve. [...] Bacon heeft in elk geval altijd getracht het “sensationele” te vermijden, d.w.z. de primaire figuratie van dat wat een gewelddadige sensatie uitlokt. Dit is wat de uitspraak “Ik wilde meer de schreeuw dan de gruwel schilderen” betekent. Wanneer hij de schreeuwende paus schildert, is er niets dat gruwel zou kunnen veroorzaken, en het gordijn vóór de paus is niet enkel een manier om deze af te zonderen, om hem aan het zicht te onttrekken; het is eerder de manier waarop de paus zelf niets ziet, en *voor het onzichtbare* schreeuwt. Wanneer zij op deze manier geneutraliseerd is, is de gruwel vermenigvuldigd aangezien zij afgeleid is van de schreeuw en niet omgekeerd” (FB 38). De schreeuw is de gruwel met andere woorden te snel af. De sensationele *betekenis* van de schreeuwende paus wordt slechts overgedragen nadat het beeld eerst haar onmiddellijke, betekenisloze impact op het zenuwstelsel heeft gemaakt. “[Z]elfs wanneer we op praktische wijze observeren, zoals Bacon dat zelf doet, dat iets niettemin afgebeeld is (een schreeuwende paus, bijvoorbeeld), dan hangt deze secundaire figuratie af van de neutralisatie van alle primaire figuratie” (FB 38).

Een andere manier om de problematiek van de toeschouwer binnen de theorie van het orgaanloos lichaam te benaderen is via de omweg van Deleuzes interpretatie van Leibniz. Er vallen opmerkelijke analogieën te trekken tussen de conceptualisatie van de Figuur in *Francis Bacon* en deze van de monade in *Le Pli* (echter, hoe overduidelijk ze ook zijn, het betreffen steeds niet méér dan analogieën, en de vraag blijft dus wel wat voor verklarende waarde ze uiteindelijk hebben). De monade is, net als de Figuur tijdens het moment van systole, volledig opgesloten in haar eigen omhulsel. Ten gevolge van deze conditie van insluiting is er, net als

tussen Figuren onderling, tussen monaden geen werkelijk contact met andere monaden mogelijk, evenmin als dat er een bestendige relatie tussen Figuur of monade en een object in de buitenwereld kan bestaan. De door de fenomenologie gedachte intentionele verhouding tussen subject en object is hier met andere woorden onmogelijk. De ruimte die volkomen verzadigd is met unieke, eenzame punten van bewustzijn, lijkt elke werkelijke verhouding tussen toeschouwer en object (in de kunsten) en tussen onderzoeker en object (in de wetenschap) op voorhand uit te sluiten.

In *Francis Bacon* stelt Deleuze dat er zich in elk Baconschilderij een Figuur of een ding bevindt dat de functie van “attendant” vervult. Een attendant is “een constante of een referentiepunt in relatie waarmee er een variatie wordt bekrachtigd” (FB 13), en “voor elke variatie-Figuur moet er een attendant-Figuur bestaan” (FB 71). Enkel de attendant is ontvankelijk voor de gebeurtenis van een singuliere waarneming, en bijgevolg is enkel zij in staat het objectieve “feit” van wat waargenomen is te ervaren. Bacon wil echter al het sensationele uit het beeld bannen, en een attendant die *als toeschouwer* [*spectateur*] naar een Figuur kijkt, verleent aan deze Figuur al snel het statuut van een spektakel. Bacons oplossing voor dit probleem bestaat er nu in de attendant zo veel mogelijk *als een onderdeel van de Figuur zelf* af te beelden, een ingreep waardoor hij van zijn afstandelijke toeschouwerpositie wordt ontdaan. Het “referentiepunt in relatie waarmee een variatie wordt bekrachtigd” wordt, wanneer we de chronologische ontwikkeling van Bacons werk beschouwen, dus in stijgende mate identiek met de Figuur. We kunnen bijgevolg stellen dat de afgebeelde Figuur, althans in deze gevallen waarin zij ononderscheiden is van de attendant, zelf in staat is tot *waarneming*, d.w.z., tot het bekrachtigen van een perspectief. Zij is dus ook in deze zin analoog aan de monade van Leibniz, de binnenzijde van de geplooid materie.

Het transcendentiaal-empiristische thema van het brein als een scherm waarachter zich niets “objectiefs” bevindt en van de waarneming als louter een hallucinatie, ontwikkeld in *Le Pli* en onderhuids alomtegenwoordig in *Francis Bacon*, is eveneens relevant voor de aangehaalde problematiek.

Zoals reeds gezegd is het eenzame lot van de monade vergelijkbaar met dat van de systolische Figuur zoals zij op een Baconschilderij is afgebeeld: beide bevinden zich in een soort van cocon die hen van de buitenwereld afsluit. Beide ondervinden bijgevolg de onmogelijkheid om een gegrond objectief zintuiglijk contact te maken met de buitenwereld. De monade ziet “de buitenwereld” slechts voor zover deze een naar binnen geplooid buiten

betreft, wat maakt dat elke waarneming van de monade, aangezien zij steeds een waarneming *in* de monade is, nooit méér dan een hallucinatie kan zijn.

In *Francis Bacon* leren we dat het orgaanloos lichaam (de Figuur) niet gebonden is aan een transcendentiaal subject. Integendeel: het doet, wanneer het in contact komt met het georganiseerde lichaam van een toeschouwer, het onderscheid tussen subject en object wegvallen. Er bestaat op het punt waar subject en object verenigd zijn nog slechts één wereld: een *Mitwelt*, in de woorden van Erwin Straus. Nu kan het orgaanloos lichaam opgevat worden als het zenuwstelsel (de hersenen en de ermee verbonden neuronenbanen) van een georganiseerd menselijk lichaam. Het systeem van zenuwbanen en hersenen in ons lichaam is namelijk evenzeer een circuit dat ervaringen genereert door de samenwerking tussen “vlees en zenuw” (FB 45). En tijdens de werking van dit circuit worden de verschillende delen en organen van het lichaam van een subject evenmin allemaal tegelijkertijd “weergegeven” in het bewustzijn. Het affect, d.w.z. de specifieke, momentane ervaring van het eigen lichaam, is altijd tijdsruimtelijk bepaald: het trekt als het ware *aan het subject voorbij* en heeft een tijdsverloop met een aanduidbaar begin en einde. Dat een orgaan “provisioneel” is, wil dus niets anders zeggen dan dat het zich slechts voor een welbepaalde duur in de bewuste ervaring manifesteert.

Aangezien nu “de Figuur” op haar beurt slechts een ander woord is voor het orgaanloos lichaam, kunnen we ook de Figuur gelijk stellen aan de hersenen. Wanneer de toeschouwer aan de hand van een objectiel kunstwerk één wordt met het orgaanloos lichaam (en dus met de Figuur) en een *Mitwelt* van sensatie betreedt, bevindt hij of zij zich louter nog in een cerebrale ruimte. Dit is waar de theorie van het orgaanloos lichaam met betrekking tot de schilderkunst op uitgaat: de uitvlakking van het organisme van de toeschouwer op het visuele projectiescherm van diens eigen hersenen.

Het moment waarop de toeschouwer, die voorheen nog een georganiseerd lichaam had, versmelt met de Figuur, welke op haar beurt uit elkaar valt en oplost in de materiële structuur, noemt Deleuze, met een term ontleend aan de fenomenoloog Maldiney, de “diastole”. Het is de beweging die gaat van de Figuur naar de structuur en het kleurveld, die de in de systole ontwikkelde vormen als in een explosie uit elkaar trekt en die een pathische communicatie bewerkstelligt tussen alle componenten van het schilderij.

Aangezien de Figuur tijdens de diastole versmelt met het kleurveld, verplaatst zij zich op dat moment volledig naar het cerebrale domein. Kleur is namelijk de component in de schilderkunst onmiddellijk toegang heeft tot het zenuwstelsel. Doorheen Bacons haptische kleurgebruik komen de structurerende elementen van het schilderij, Structuur, Figuur en

Contour, “[samen] in de richting van kleur, in kleur” (FB 93). Kleur is met andere woorden het middel aan de hand waarvan er een totale versmelting tussen de toeschouwer en de materie van het schilderij bewerkstelligd wordt.

Door de synthese van toeschouwer en kunstobject in de esthetische ervaring te denken, slaat Deleuze geen revolutionair kunstfilosofisch pad in. Het lijkt me dat hij heeft getracht dit denkspoor, dat expliciet en uitgebreid in verband met schilderkunst is ontwikkeld door Merleau-Ponty in de jaren vijftig en zestig van de twintigste eeuw, aan het begin van de jaren tachtig, met zijn werk over Bacon, op één lijn te brengen met (zijn eigen interpretaties van) de (kunst)filosofie van Nietzsche. Ik zal in wat volgt onderzoeken waarin zijn schilderkunstfilosofie afwijkt van die van Merleau-Ponty en op welke manier Deleuze zich in het algemeen moet distantiëren van de vooronderstellingen van de fenomenologie, wil hij zijn eigen ontologie blijven handhaven.

Een punt van kritiek

De interpretatieve methode die op Bacons werk wordt toegepast in *Francis Bacon: Logique de la Sensation* is op zijn minst gezegd coherent. Ik blijf echter worstelen met het gegeven dat Deleuze Bacons schilderijen *slechts als metaforische vehikels* lijkt te gebruiken om een – overigens bijzonder fascinerende en, opnieuw, coherente – theorie van de waarneming uiteen te zetten. Hiermee bedoel ik dat het project van *Logique de la Sensation* absoluut bewijst dat Bacons schilderijen zich in bijzonder hoge mate lenen tot het aanschouwelijk maken van deze theorie, maar dat zij er niet volledig mee samenvallen, en dit is nu net wat Deleuze, in zijn “onto-esthetische” praktijk, wél wil doen uitschijnen. In mijn ogen betreffen het, in het gebruik dat Deleuze er in dit project van maakt, net het soort beelden dat door zowel Bacon als Deleuze het meest verafschuwd wordt: sensationele beelden, die via het begrip een betekenis – in dit geval de theorie van de waarneming – willen overdragen.

In de pagina's die volgen, spits ik, terwijl ik me oriënteer doorheen het veld van Deleuzes schilderkunstesthetica, mijn aandacht toe op het onderzoek naar de vraag of deze kritiek gegrond is.

Dankwoord

Ik zou mijn promotor en de twee commissarissen willen bedanken voor de interesse die ze stellen in dit project, en voorts, voor de conceptuele ondersteuning doorheen het jaar, Paul Rigaumont en nogmaals Sjoerd Van Tuinen, en ten slotte mijn familie, mijn huisgenoten en Jan voor alle andere soorten van steun en aanmoediging.

Hoofdstuk 1

Gezicht en Deterritorialisatie. De politiek in Deleuzes esthetica

Ik ga in dit hoofdstuk kort in op het begrip “deterritorialisatie” om vervolgens uiteen te zetten wat “*visagéité*” inhoudt en op welke manier deze twee verschijnselen met elkaar samenwerken en elkaar uitdagen in de praxis van de schilderkunst. Het oogpunt van dit hoofdstuk bestaat erin te laten zien dat de “geofilosofie” die Deleuze en Guattari samen hebben ontworpen, uitmondt in een model waarin elk beeld, elk teken, of het nu artistiek is of van een andere aard, zowel wat de vorm als wat de inhoud ervan betreft, niet los beschouwd mag worden van de context waarin het tot stand is gekomen, en dat deze context altijd in zekere zin *politiek* moet genoemd worden. De noodzaak van het in werking stellen van een orgaanloos lichaam vloeit voort uit deze omstandigheid.

Maar eerst nog dit. De deleuziaanse en deleuze-guattariaanse terminologie is er één die men zich eigen moet maken. Het lijkt me het beste de lezer er onmiddellijk in onder te dompelen en – waar mogelijk – uitleg te verschaffen die het functioneren van de gebruikte termen ietwat kan verhelderen. De beste en snelste manier om deze taal te “verstaan” is namelijk deze waarbij men zich er van bij aanvang middenin werpt en, terwijl men zich erin begeeft, tracht te achterhalen hoe de verschillende termen die haar uitmaken functioneel samenhangen.

Deterritorialisatie

De Aarde, het grootst denkbare “consistentieplan” [*plan de consistance*], is een Orgaanloos Lichaam. Als zodanig is zij bevolkt met ongevormde, onstabiele krachten: “stromen in alle richtingen, vrije intensiteiten of nomadische singulariteiten, razende of veranderlijke deeltjes” (MP 45). Tegelijkertijd is er op de aarde een mechanisme werkzaam dat Deleuze en Guattari stratificatie noemen. Het zorgt ervoor dat stoffen vorm krijgen, intensiteiten opgesloten worden en singulariteiten worden gevat in systemen van resonantie [*resonance*] en overtolligheid [*redundance*]. Strata zijn “handelingen van insluiting, ze zijn als “zwarte gaten” of hekken die ernaar streven alles te grijpen wat in hun bereik komt”, waarbij ze werken met een dubbel mechanisme van codering en territorialisatie. Stratificatie is als “het hele systeem van het oordeel van God”, maar de Aarde, van haar kant, weet constant

aan dit oordeel te ontsnappen: ze “vlucht” en wordt gedestratificeerd, gedecodeerd, gedeterritorialiseerd (MP 45).

Het mechanisme van stratificatie kent een “dubbele articulatie” die bepaald is door verschillende axiomatische relaties, met één arm die een “plan van inhoud” instelt en een andere die een “plan van expressie” construeert. Onder *inhoud* wordt algemeen “gevormde materie” verstaan, en, meer specifiek, “substantie” of “territorium” voorzover deze materie “uitgekozen” is (chemische wetten van binding sturen de vorming van moleculen; in het geval van schilderkunst betreffen de verf en het canvas de uitgekozen substantie) en “vorm” of “code” voorzover deze is uitgekozen in een bepaalde orde (moleculen polymeriseren in macromoleculen; de verf en het canvas worden samengebracht tot *dit* schilderij). We onderscheiden dus *een substantie en een vorm van inhoud*. De term *expressie* duidt daarentegen *functionele* structuren aan, welke zich eveneens in twee stadia ontwikkelen: eerst als organisatie van de eigen specifieke vorm of code (dit schilderij is op *deze* specifieke manier vormgegeven) en vervolgens als substantie of territorium, dat wil zeggen, voor zover er samenstellingen tussen de verschillende vormelijke expressies worden gevormd (*dit* schilderij valt onder te brengen in het ruimere kader van een bepaalde stroming of een bepaald genre). Hier onderscheiden we dus een *vorm en een substantie van expressie*.

Op het consistentieplan, waar de abstracte machine zich bevindt, zijn vorm van expressie en vorm van inhoud nog niet van elkaar gescheiden. De abstracte machine functioneert namelijk *diagrammatisch*: zij is geen infrastructuur die in laatste instantie alles vormgeeft, noch een transcendente idee die in eerste instantie de verschijningsvorm van de dingen bepaalt. Zij functioneert niet om iets te *representeren*, maar construeert een werkelijkheid die op komst is, *een nieuw soort van realiteit*. Als zodanig staat zij buiten de geschiedenis. “Het diagram kent enkel trekken [*traits*] en snijdende hoeken die nog steeds elementen zijn van inhoud voor zover ze materieel zijn en van expressie voor zover ze functioneel zijn, maar die elkaar met zich mee trekken, relais vormen, en in een gedeelde deterritorialisatie samensmelten: elementaire tekens” (MP 157). De dingen en hun betekenis worden pas gescheiden op het stratum en daar verder ontwikkeld door de elkaar wederzijds bepalende voorwaarden van inhoud en expressie van het bepaalde stratum waar ze zich op bevinden. Een stratum bezit altijd dit soort van dimensie van wat uitgedrukt kan worden als de basis voor een relatieve invariantie. “Zich uitdrukken is altijd de glorie van God bezingen. Elk stratum is een oordeel van God: niet enkel planten en dieren, orchideeën en wespen zingen en drukken zich uit, maar ook stenen en zelfs rivieren doen dit, elk gestratificeerd ding op aarde” (MP 49).

Strata hangen voor hun actualisatie af van “machinale assemblages”. Deze werken in twee richtingen: hun ene kant is naar de Aarde, het orgaanloos lichaam, gericht, en wendt “abstracte machines” aan om uit dit consistentieplan een “materie-functie” te onttrekken, terwijl de strata aan de andere kant van de machinale assemblage deze materie-functie in “concrete assemblages” formaliseren. Uit de strata resulteren dus de actuele dingen en betekenissen van deze wereld. “Eén zijde van een machinale assemblage is naar de strata gericht, welke haar ongetwijfeld tot een soort van organisme maken, of tot een betekende totaliteit, of tot een vaststelling die aan een subject valt toe te schrijven; zij heeft ook een zijde die naar een *orgaanloos lichaam* is gekeerd, dat continu het organisme ontmantelt, waardoor er niet-betekenende deeltjes of pure intensiteiten over gaan lopen of circuleren, en waarbij het aan zichzelf subjecten toeschrijft aan wie het niets meer geeft dan een naam als het spoor van een intensiteit” (MP 4). De Aarde of het orgaanloos lichaam is in feite niets anders dan het consistentieplan dat compact wordt en verhardt ter hoogte van de strata.

De strata produceren tekens die zich kenmerken door het feit dat hun expressie, de “vorm” waarin zij verschijnen, zich steeds op een ander niveau bevindt dan hun inhoud. De “abstracte machine”, daarentegen, welke zich aan de andere zijde van de machinale assemblage bevindt, produceert tekens waarbij dit niet het geval is: de tekens die er uit voortkomen, verschijnen als particuliere assemblages van materiële krachten die zijn samengesteld in relaties van inhoud en expressie. Wanneer we het teken in deze laatste, “elementaire” zin begrijpen, gaan we ons met *ontologie* bezighouden en niet langer met “semiologie”, omdat we het hier in verband brengen met haar oorspronkelijke, materiële voedingsbodem, het consistentieplan. Deze ontologische of “geofilosofische” tekenleer, met de Aarde als het ultieme beginsel van alle Zijn, wordt door Deleuze en Guattari “semiotiek” genoemd.

Omdat zij zich niet op een stratum bevindt en dus geen uitverkoren substantie, inhoud of territorium heeft, is de abstracte machine “absoluut gedeterritorialiseerd”. De strata onderwerpen de materie-functie aan een voortdurende, ten opzichte van de axiomatische begrenzingen van de strata *relatieve* re- en deterritorialisatie. “Deterritorialisatie moet beschouwd worden als een uiterst positieve kracht die gradaties en drempelwaarden kent (epistrata), die altijd relatief is en reterritorialisatie als haar keerzijde heeft. Een organisme dat gedeterritorialiseerd is ten opzichte van haar externe milieu, reterritorialiseert noodzakelijk opnieuw in haar interne milieu. Een bepaald deel van een embryo is gedeterritorialiseerd wanneer het een drempel of een gradatie overschrijdt, maar krijgt een nieuwe rol toegekend door haar nieuwe omgeving” (MP 60). De abstracte machine, daarentegen, poogt voortdurend

deze materie-functie absoluut te deterritorialiseren of te “destratificeren”. De abstracte machine manifesteert haar deterritorialiserende activiteit dus op twee manieren: enerzijds is zij in de strata aanwezig, waarbij de strata haar activiteit kanaliseren in een relatieve deterritorialisatie; anderzijds kunnen de strata zelf absoluut gedeterritorialiseerd worden. In deze laatste beweging, welke verloopt via “vluchtlijnen” [*des lignes de fuite*], wordt er “een nieuw soort realiteit” gecreëerd (MP 177).

Taal als één van de strata van de kosmos

Taal wordt door Deleuze en Guattari beschouwd als één van de strata van de kosmos. Aan de hand van deze invalshoek ten overstaan van taal kunnen we nu begrijpen waarom Deleuze en Guattari het gezicht in *Mille Plateaux* in verband brengen met de schilderkunst. In hun bespreking van de verschillende “tekenregimes” citeren zij André Leroi-Gourhans speculaties over de ontwikkeling van de menselijke taal als onlosmakelijk verbonden met de evolutie van het lichaam. In Leroi-Gourhans analyse bestaat er een complementaire relatie tussen het gebruik van gereedschap en dat van taal en tussen de anatomische ontwikkeling van hand en gezicht, waarbij de configuratie van het gezicht onlosmakelijk verbonden is met het ontstaan van een stem die woorden kan produceren. Deleuze en Guattari gebruiken de oppositie van hand-gereedschap en gezicht-taal om een taaltheorie te ontwikkelen die de verwevenheid van discursieve en niet-discursieve elementen bij de formatie van taalsystemen benadrukt (MP 67). Algemeen wordt er in deze theorie gesteld dat hand en gezicht respectievelijk corresponderen met de polen van technologie en taal, met de manipulatie van dingen tegenover de manipulatie van woorden. De polen werken nauw samen, maar niet volgens het door de Saussure ingegeven structuralistische model met haar strikte scheiding tussen representerend woord of *image acoustique* (betekenaar) en gerepresenteerd ding of mentaal concept (betekende). De gebruikelijke volgorde, waarin handelen als ondergeschikt wordt beschouwd aan taal, moet omgekeerd worden: taal moet begrepen worden binnen een ruimer veld van actie. In het “pragmatisme” dat zij voorstaan, wordt taal, zoals in de *speech act theory* van Austin, Searle en Grice, gedacht als bepaald door een complexe handelingsstructuur, een patroon van gebruiken binnen een sociale werkelijkheid. In dit pragmatisme kan geen sprake zijn van “syntactische, semantische, of logisch definieerbare proposities die transcendent zijn aan uitspraken of er boven hangen” (MP 163). Wanneer we taal op de laatste manier conceptualiseren, blijven we op het niveau van de taal zelf en brengen we de materiële realiteit, de realiteit van een machinale assemblage die aan de uiterste basis van het uiterlijk en het functioneren van de taal ligt, niet in rekening.

Boven zagen we reeds dat het mechanisme van stratificatie zich op twee manieren uitdrukt: met haar twee “armen” stelt de machinale assemblage enerzijds een plan van inhoud en anderzijds een plan van expressie in werking. Corresponderend met dit schema treft men in een bepaald sociaal veld treft twee soorten formalisering aan, twee manieren om de wereld vorm te geven, één van inhoud en één van expressie of uitspraak, welke, hoewel ze functioneel onafhankelijk zijn van elkaar, met elkaar interageren. “Inhoud is namelijk niet tegenovergesteld aan vorm, zij heeft haar eigen formalisering: de hand-gereedschappool, of de implicatie van de *dingen*. Zij is echter wél tegengesteld aan de uitspraak, die haar eigen formalisering kent: de gezicht-taalpool, of de implicatie van de *tekens*” (MP 109, mijn cursivering). We moeten deze functionele onafhankelijkheid in rekening brengen wanneer we het over taal en tekens willen hebben. Zij impliceert dat er achter een uitspraak méér schuil gaat dan wat iemand ermee wil zeggen of wil aanduiden. “Net omwille van het feit dat de inhoud, net zoals de uitspraak, haar eigen vorm kent, kan men aan de expressievorm nooit de simpele functie toeschrijven van de representatie, beschrijving of uiteenzetting van een eraan corresponderende inhoud: er is [tussen inhoud en uitspraak] noch correspondentie, noch gelijkvormigheid” (MP 109).

Het is een maatschappelijke handelingsstructuur die een “collectieve assemblage van uitspraken” of “tekenregime” vormgeeft, een semantisch veld dat de transformatie van lichamen door toedoen van woorden bepaalt. Aan de andere kant worden de door woorden getransformeerde “lichamen” of “dingen” zelf mogelijk gemaakt, gevormd en gerangschikt door een patroon van sociale gebruiken en behoren ze dus tot een “machinale assemblage van lichamen” of “sociaal-technologische machine”. Collectieve assemblages van uitspraken en machinale assemblages van lichamen vormen, hoewel ze door de machinale assemblage onafhankelijk van elkaar zijn vormgegeven, voor het functioneren in de taal een wederzijdse voorwaarde voor elkaar. Tekens *komen eerder tussen in dingen* dan dat ze deze dingen slechts voorstellen: ze “werken in op de dingen zelf, net zoals de dingen zich tot in de tekens uitstrekken en zich er in ontwikkelen” (MP 110).

Tekenregimes en *Visagéité*

Zoals ik hierboven reeds stelde, hebben Deleuze en Guattari een naam bedacht voor de studie van tekens in de ruimst mogelijke pragmatische of “geofilosofische” context: semiotiek. Deze semiotiek behoeft, in tegenstelling tot de semiologie, geen hogere unie, geen metataal of “gegroefde ruimte” (zie onder) om haar stellingen in te gronden. Zij veronderstelt “geen maateenheden, enkel multipliciteiten of variëteiten van meting. De notie van eenheid

verschijnt pas wanneer er in de multipliciteit een machtsovername wordt doorgevoerd door de betekenaar of een corresponderende subjectificatie: dit is het geval bij een gecentraliseerde eenheid die de basis vormt voor een serie bi-univocale relaties tussen objectieve elementen of punten, of voor het Ene dat zich deelt volgens de wet van een binaire logica van differentiatie in het subject” (MP 9).⁴ Bijgevolg komt het bij de semiotische visie op taal “op hetzelfde neer te zeggen dat het teken tot in het oneindige naar andere tekens refereert als dat de oneindige reeks van alle tekens naar de opperste betekenaar verwijst. In elk geval zou deze zuiver formele overtolligheid van de betekenaar zelfs niet geconceptualiseerd kunnen worden indien zij niet haar eigen substantie van expressie had, waarvoor wij een naam moeten bedenken: *visag  t  *” (MP 127).

De notie *visag  t  * moet begrepen worden binnen de pragmatische en op het uiterste punt zelfs ontologische dimensie in Deleuze-Guattari’s behandeling van taal. Deze wijze van benaderen noopt de auteurs namelijk te benadrukken dat machtsrelaties inherent zijn aan tekensystemen en dat de functie van taal er eerder één van het opleggen van macht dan van communicatie is. Aangezien de taal een codificatie aan de wereld oplegt waarbij zij, aan de hand van orthodoxe categorieën en classificaties, met verschillende *speech acts* het denken en het gedrag vormgeeft, stuurt en binnen de perken houdt, kan men stellen dat het door de taal in werking gestelde reguliere patroon van sociaal bepaalde gebruiken een *regime* van tekens construeert, een machtsstructuur die individuele subjecten vormgeeft en deze ten opzichte van elkaar in een bepaalde sociale en politieke verhouding stelt. Volgens Manola Antonioli herbergt het gezicht binnen deze structuur “een illusie van individualiteit en uniciteit; eerder dan dat ze een innerlijkheid tentoonspreiden, sluiten de gezichten zich aan in een micropolitiek veld dat de betekenissen van een taal stuurt, dat elkeen in een op voorhand bepaald sociaal-economisch territorium plaatst en dat bovenal een “genormeerde normaliteit” installeert, waartegenover elke deviatie een afwijking en een bron van ongerustheid en uitsluiting vormt”.⁵

In wat volgt, zet ik uiteen hoe gezichten precies functioneren binnen bepaalde “tekenregimes”. In Plateau 5 van *Mille Plateaux* onderscheiden Deleuze en Guattari vier algemene categorieën van tekenregimes: een presignificerend primitief regime, een significerend despotisch regime, een postsignificerend passioneel regime en een

⁴ In de meest brede zin van de term staat Deleuzes “multipliciteit” voor een complexe structuur die voor haar consistentie niet refereert naar een “hogere”, aan deze structuur voorafgaande eenheid.

⁵ Manola Antonioli, *Géophilosophie de Deleuze et Guattari* (Paris : L’Harmattan, 2003), p. 185

contrasignificerend nomadisch regime. Het gezicht speelt een specifieke rol in elk regime (al wordt er niet gespecificeerd welke rol het speelt in het nomadische regime, dat slechts vluchtig aangehaald wordt) en is de basiscomponent van het despotische en passionele regime. De opdracht van de schilderkunst zal er in bestaan beelden te produceren die “het gezicht deterritorialiseren” en die weerstaan aan interpretatie door de voorspelbare en alomtegenwoordige logica’s van het despotische en het passionele regime. Om te begrijpen wat voor een schilderkunst hier nu precies mee bedoeld wordt, is het nuttig na te gaan hoe de het despotische en het passionele regime precies functioneren.

Het significerende, despotische regime

Volgens Deleuze en Guattari beschrijft de reguliere linguïstiek slechts één verschijningsvorm van de taal, namelijk die van het despotische regime, dat geassocieerd wordt met de vorm van de staat als sociale organisatie. In hun visie hebben primitieve gemeenschappen zonder staatsvorm ook geen gecentraliseerde organisatie van de dingen: dieren, planten, plaatsen, lichamen, hemellichamen, stambomen en goden hebben er betekenis, maar de manier waarop verschillende betekenissen met elkaar zijn verbonden is lokaal bepaald, specifiek en heterogeen. “Het betreft een semiotiek van deeltjes, één die meergelaagd en meerdimensionaal is en die op voorhand reeds elke betekenende circulariteit van de hand wijst” (MP 147). Deze semiotiek wordt meerdimensionaal genoemd omdat zij in de eerste plaats *het lichaam* laat spreken; Deleuze-Guattari schrijft dit primitieve “lichaam-hoofdsysteem” zelfs de mogelijkheid toe “zielen te worden en te ontvangen, en deze te ontvangen als vrienden en vijandige zielen af te stoten. ‘Primitieven’ [...] hebben geen gezicht en hebben er ook geen nodig” (MP 195). In het despotische regime, daarentegen, is de frontale, afgevlakte aanblik van de despoot, wiens lichaam de symbolische functie van het lichaam van de staat bekleedt, de unificerende bron van alle betekenis. De despoot zendt tekens uit die vervolgens eindeloos worden geïnterpreteerd, eerst door de innerlijke cirkel van hovelingen en priesters en vervolgens door de concentrische cirkels van provinciale administratoren, regionale officieren en lokale functionarissen. Tegengesteld aan dit regime van universele betekenis is de anonieme zondebok, wiens verbanning uit de staat de vluchtlijn [*ligne de fuite*] van het regime negatief codeert. Het despotisch regime kan als een *spiraal* opgevat worden: de Meester Betekenaar, de despoot-god wiens stem overal galmt en wiens gezicht de codes van de staatsautoriteit uitstraalt, bevindt zich in het midden; rond de despoot verwijden zich cirkels van interpretatie; op de grens van het regime verandert de spiraal in een

rechte die geblokkeerd wordt door de stadsmuren, waarachter de uitgestoten zondebok veroordeeld is tot zwerven.

Het postsignificerende, passionele regime

Het passionele regime vangt aan achter de stadsmuren, op de plaats waar het despotische regime ophoudt. Het pad van dit regime loopt via de vluchtlijn, welke erdoor wordt bewoond, getemd en gecodeerd. Het passionele regime is eerder een autoritair dan een despotisch regime. De vluchtlijn stelt een proces van “subjectificatie” voor, waarbij een subject geconstrueerd wordt in relatie tot een dominante realiteit. Haar afzonderlijke segmenten stellen elk één moment voor in dit proces. De tekens zijn niet georganiseerd rond een centrale kracht, zoals in het despotische regime, maar in relatie tot een obsessioneel “punt van subjectificatie”: een object van fixatie dat het subject in tweeën doet splijten, zodat er een subject van de handeling van het uitspreken (*sujet d'énonciation*: de persoon die de uitspraak doet) ontstaat en een subject van wat uitgesproken is (*sujet d'énoncé*: de persoon waar de uitspraak over gaat). Het subject van wat uitgesproken is staat in voor het ten uitvoer brengen van de uitspraken van het subject van de uitspraak. Beide subjecten staan ten opzichte van elkaar in een zogenaamde “biunivocale relatie”, een machtsverhouding waarin een mentale realiteit zich volledig plooit naar een dominante realiteit. “Er wordt altijd aanspraak gemaakt op een dominante realiteit die van binnenuit functioneert [...]. Er is zelfs geen nood meer aan een transcendentaal machtcentrum; macht is in plaats hiervan immanent en versmelt met de “werkelijkheid”, waarbij zij aan de hand van “normalisatie” functioneert. Een vreemde uitvinding: alsof het verdubbelde subject in één hoedanigheid de *oorzaak* was van de uitspraken welke, in de andere hoedanigheid van het subject, op haarzelf betrekking hebben. Dit is de paradox van het wetgever-subject dat de significerende despoot vervangt: hoe meer je de uitdrukkingen van de dominante realiteit gehoorzaamt, des te meer sta je onder bevel als subject van uitspraak in de mentale realiteit, want uiteindelijk gehoorzaam je enkel jezelf!” (MP 143). In dit regime worden tekens georganiseerd in afzonderlijke ontmoetingen, waarbij elke ontmoeting een lokale orde instelt en tegelijkertijd reeds een meanderende beweging inzet naar een volgende ontmoeting. Wat de beweging van het ene punt van orde naar het volgende in gang zet, is een moment van verraad door het subject van wat uitgesproken is aan de wet die door het subject van de uitspraak werd gedictéerd.

In “zogenaamd moderne, of Christelijke, filosofie” (MP 141), waarmee wordt bedoeld op de verschuiving die Descartes ten opzichte van de antieken heeft gemaakt, is het Cogito, het “ik denk”, het subject van de uitspraak, en wordt de vluchtlijn van relatieve

deterritorialisatie ingezet door de methodische twijfel. Het subject van wat uitgesproken is, is hier de unie van lichaam en ziel, een unie die door het Cogito wordt geaffirmeerd (“Ik denk, dus ik ben”) en die de bestendigheid van het denken opnieuw territorialiseert. Het Cogito is echter steeds opnieuw onderhevig aan aanvallen van twijfel, het is “een verloop dat steeds opnieuw moet worden begonnen, dat bedreigd wordt door de mogelijkheid van verraad, een bedriegende God, en een kwaadaardig Genie” (MP 142).

Deleuze en Guattari gebruiken ook het voorbeeld van de figuur van Mozes om de werking van het postsignificerende regime te illustreren. Mozes is geen tempelpriester die, zoals in een despotisch regime het geval zou zijn, oude en nieuwe uitspraken van de despoot interpreteert, maar een profeet die overdonderd en gegrepen is door God en die op elk stadium van de reis van zijn volk een pad naar de toekomst zoekt. God is in dit voorbeeld het punt van subjectificatie, Mozes het subject van de handeling van het uitspreken en de Israëlieten het subject van wat uitgesproken is. Vanuit God ontspruit de mentale realiteit die Mozes’ positie als subject bepaalt, en uit zijn interactie met God komt de dominante werkelijkheid van het volk tevoorschijn. Mozes maakt tegelijkertijd natuurlijk deel uit van dit volk en staat dan ook symbool voor de verdubbeling van het subject, “een verzoek van het ene subject op het andere, het subject van de handeling van de uitspraak op het subject van wat uitgesproken is” (MP 162).

Het gezicht in profiel vervangt in het passionele regime de frontale aanblik van de despoot. God wendt zijn gezicht af en overhandigt als blijk van zijn autoriteit de stenen tafelen, de formele, na te leven wet, terwijl Mozes’ afgewende gezicht tegelijkertijd diens band met God en het verraad van diens volk aangeeft.

Politiek en geometrie: gladde en gegroefde ruimte

Het is niet toevallig dat het voorbeeld van Mozes, wiens volk werd veroordeeld tot rondzwerven in de woestijn, hier gebruikt wordt. In *Le Lisse et le Strié*, een tekst in *Mille Plateaux* waarin er aan twee soorten geometrische oppervlakken, het gladde en het gegroefde, naast een fysisch ook een politiek functioneel paradigma wordt verleend (“De geometrie bevindt zich op het punt waar een fysisch probleem en een zaak van de Staat elkaar ontmoeten” (MP 610)), stellen Deleuze en Guattari dat “[d]e groeving [*striation*] van de aarde als haar voorwaarde deze dubbele behandeling van het gladde [*le lisse*] [impliceert], het gladde dat aan de ene kant tot haar absolute staat is gebracht of gereduceerd, die van een omsluitende horizon, en aan de andere kant is verbannen uit wat relatief omsloten is. De grote imperiale religies hebben de gladde ruimte dus nodig (de woestijn, bijvoorbeeld), maar om er

een wet aan toe te kennen die op elk gebied tegenovergesteld is aan de *nomos*, en die het absolute omzet” (MP 546).

Het functioneren van een bepaald soort religie verklaren aan de hand van een geometrisch model lijkt op het eerste zicht vreemd. Zoals uit het bovenstaande al is gebleken, maken Deleuze en Guattari in *Mille Plateaux* extensief gebruik van geografische of ruimtelijke beelden om een spectrum te beschrijven dat begint op een metafysisch, d.w.z. virtueel niveau en dat zich uitstrekt tot in de politieke actualiteit. Om het hoe en het waarom van deze “geofilosofische” praktijk te verduidelijken, haalt Manola Antonioli een tekst van Foucault aan waarin deze wijsgeer stelt dat een “ruimtelijk” taalgebruik, in tegenstelling tot een “temporeel” taalgebruik, het “extensieve” karakter van het begrip [*sens*] aan de oppervlakte brengt.⁶ In de analyse van de verbanden tussen kennis en macht waar Foucault zich, net zoals Deleuze en Guattari, mee bezighoudt, zou het gebruik van een zuiver temporele woordenschat het gevaar lopen “de politiek van de kennis”, de machtsverhoudingen die doorheen de kennis spelen en die het uiterlijk ervan bepalen, te interpreteren als de natuurlijke stadia van een continue ontplooiing van één groot collectief bewustzijn. Een ruimtelijke beeldtaal leent zich daarentegen tot het spreken in termen van spanningen en krachtlijnen, van “wordingen” die het functioneren van de aan een individueel of collectief bewustzijn interne transformaties overstijgen. Zij omzeilt het gevaar machtsverhoudingen te beschrijven alsof deze ultieme zijnstoestanden betroffen. Net zoals door Foucault wordt het subject door Deleuze en Guattari bovendien beschouwd als een continu aan verandering onderhevige assemblage, bepaald door het komen en gaan van de uitwendige krachten die het vormgeven, en “[h]et is alsof de ruimtelijke woordenschat zich opdrong van zodra men heeft besloten deze ononderbroken “heterogenese” van het subject in het centrum van zijn filosofische beschouwing te plaatsen. Het denken installeert zich op deze wijze buiten het bewustzijn, in een wereld van samentrekkingen en ontmoetingen die elke keer singulier en onvoorzien waren, en het buiten installeert zich in het denken doorheen de uitwendigheid van de ruimtes en de plaatsen.”⁷ In het derde hoofdstuk zullen we zien op welke manier Deleuze gebruik maakt van het – opnieuw ruimtelijke – beeld van de plooï om deze uitwendige genese van de subjectiviteit te beschrijven. Hieronder bekijken we hoe de beelden van gladde en gegroefde ruimte een ontologische, fundamentele krachtverhouding overbrengen die zich op verschillende lagen van de werkelijkheid laat voelen.

⁶ Michel Foucault, *Questions à Michel Foucault sur la Géographie*, in: Michel Foucault, *Dits et Écrits* (Paris : Éd. Gallimard, 1994), t. 3, p. 28-40, geciteerd in Manola Antonioli, *Géophilosophie de Deleuze et Guattari* (Paris : L’Harmattan, 2003), p. 15-16

⁷ Manola Antonioli, *Géophilosophie de Deleuze et Guattari* (Paris : L’Harmattan, 2003), p. 16

In de gegroefde ruimte wordt er een oppervlak afgesloten en verdeeld volgens vaststaande intervallen, terwijl men zich in de gladde ruimte *zelf* op nomadische wijze “verdeelt” volgens een intensief en intuïtief credo, “volgens frequenties en het verloop van de kruisingen die men maakt” (MP 530). De gegroefde ruimte wordt algemeen gelijk gesteld aan een ruimte van politieke onderdrukking,⁸ terwijl de gladde ruimte een sfeer is waarin men zich vrij kan bewegen. De *logos*, de gestructureerde en “goede” distributie van elementen, schrijft de wet voor van de gegroefde ruimte, terwijl de *nomos*, een manier om elementen te rangschikken die niet op voorhand vastgelegd is, de ethologie van de gladde ruimte is. De gladde ruimte doet haar intrede wanneer een ruimte tot op het uiterste gegroefd is en de grenswaarde van de homogeniteit bereikt (zo begint de Euclidische meetkunde fractalen te genereren wanneer zij de oneindigheid in rekening brengt).

De gladde en de gegroefde ruimte zijn dus niet simpelweg aan elkaar tegengesteld, ze vormen grenswaarden én bestaansvoorwaarden voor elkaar. Zo bevindt de gladde ruimte zich steeds tussen twee gegroefde ruimten. De gegroefde ruimte, op haar beurt, is slechts gegroefd in relatie tot een gladde ondergrond – het betreft altijd een *relatieve* groeving. Terwijl de nomadische functionaliteit van de *nomos* namelijk steeds een *uiterst gelokaliseerde* absolute instelt – de ruimte waar zij in functioneert, is niet begrensd – kent het gegroefde vlak een globale maar relatieve homogeniteit. Het absolute van de gladde ruimte bevindt zich op het achterplan, als de horizon of de achtergrond, als “het Omvattende Element zonder hetwelk er niets globaal of omsloten [*englobé*] zou zijn” (MP 545). Tegen deze achtergrond verschijnt de relatieve omlijning of vorm van de *logos*: “Het absolute [de absolute macht van de despoot, bijvoorbeeld] kan zelf verschijnen in Wat Omsloten Is [*l’Englobé*], maar enkel op een geprivilegieerde plaats, die duidelijk omlijnd is als centrum, en die vanuit dat punt de functie bekleedt alles wat de globale integratie zou gaan bedreigen buiten de grenzen te duwen” (MP 545-546). Het gegroefde heeft dus steeds een gladde horizon nodig om de macht van haar eigen elementen tegen af te zetten en op deze manier te bevestigen (de “positieve” macht van de despoot heeft nood aan de “negatieve” macht van de naar de gladde woestijn verstoten zondebok).

Mozes, die de globale orde bedreigde, is met zijn volk door de despoot, de farao van Egypte, buiten de grenzen van de “gegroefde” stad geduwd, en wat Mozes en zijn volk betrof

⁸ “Is het niet in functie van al deze kenmerken [de voor de gegroefde ruimte kenmerkende constitutie van de ruimte door horizontale en verticale elementen, waarvan de ene soort statisch en de andere mobiel is; het op zijn minst aan één zijde afgesloten of begrensd zijn] dat Plato het model van het weefsel [een instantie van gegroefde ruimte] als paradigma hanteert van de “koninklijke wetenschap”, dat wil zeggen van de kunst te heersen over mensen of het apparaat van de staat ten uitvoer te brengen?” (MP 594)

is het despotisch regime, met haar aan de onderdanen externe, in de ruimte centraal gelokaliseerde, lege absolute (“Er valt niet veel te zeggen over het centrum van betekenis, of de betekenaar in persoon, omdat het niet minder een pure abstractie betreft dan een puur principe; met andere woorden, het is niets” (MP 127)) door de internalisering van een wet in een autoritair regime getransformeerd.

Machinaal schrijven

“Wat [in het despotische regime] de plaats van het boek inneemt, heeft altijd een extern model, een referent, gezicht, familie, of territorium dat het orale karakter van het boek in stand houdt. In het passionele regime, daarentegen, lijkt het boek geïnternaliseerd, en lijkt het alles te internaliseren: het wordt het heilige geschreven Boek. Het neemt de plaats in van het gezicht en van God, die zijn gezicht verbergt en Mozes de ingekerfde stenen tafelen overhandigt” (MP 140). Tegen een geïnternaliseerde wet (die van het passionele regime) en een uitwendige, dictatoriale wet (die van het despotische regime) stellen Deleuze en Guattari de nomadische, flexibele en uiterst creatieve soort van wetteloosheid van het orgaanloos lichaam. Wie aan de hand van een “zoekhoofd” (zie onder) het orgaanloos lichaam in werking stelt, koppelt zich als het ware onmiddellijk aan de abstracte machine en gaat bijgevolg op diagrammatische wijze creëren, zonder tussenkomst van een “derde” element, een transformerende entiteit of wet van vertaling (bijvoorbeeld een heilig Boek, maar we zullen in onze lezing van *Logique de la Sensation* zien dat ook een optische lens of een wiskundige formule middelen zijn die men – geïnternaliseerd of van op een afstand – kan gebruiken om een bepaalde reguliere wijze voor het interpreteren en vertalen van de buitenwereld in te stellen). Het resultaat van een diagrammatisch creatieproces is steeds een werk waarin er geen duidelijke lijn valt te trekken tussen het vlak van inhoud en het vlak van expressie.

In zijn bespreking van het werk van Franz Kafka introduceerde de Duitse filosoof en criticus Walter Benjamin de aan het diagrammatische creatieproces bijzonder verwante notie van het “gebaar” [*gestus*].⁹ Ze verwijst naar de ruimte waarin het subject van de uitspraak en het subject van wat uitgesproken is niet van elkaar kunnen worden onderscheiden. Bij Kafka zou er geen sprake zijn van een “dialectische” of “structurele” correspondentie tussen twee soorten “vormen” – aan de ene kant vormen van inhoud en aan de andere kant voorgekauwde vormen van expressie. Kafka wordt, anders dan Mozes, niet heen en weer geslingerd tussen een uitwendige wet die een na te leven vorm oplegt en een intensieve inhoud die aan deze wet

⁹ Walter Benjamin, *Franz Kafka*, in: Harry Zohn (ed.); Hannah Arendt (trans.), *Illuminations* (New York : Schocken Books, 1969), p. 127

rebelleert. Er is in zijn literatuur slechts één “machine van expressie” aan het woord, een spreken dat in staat is haar eigen vormen van inhoud op zo’n manier te *ver-vormen* dat er een intens materiaal van expressie wordt vrijgemaakt.¹⁰ De zuivere *inhoud* van dit materiaal kan niet langer gescheiden worden van haar *expressievorm*. Volgens Reda Bensmaïa zou het een dergelijke verwevenheid van vorm en inhoud in één wijze van uitdrukken zijn die een auteur als Montaigne noopt te zeggen dat “mon livre et moi ne faisons qu’un”¹¹ (al lijkt de zeurende, navelstarende en neurotische schrijfstijl van Montaigne, met de constant hernomen pogingen zichzelf van op een afstand te beschouwen, waarbij de auteur reeds op voorhand uitgaat van een splijting in het subject – de weke, ontegensprekelijke en passieve kern aan de binnenkant en de “hoeder”, die de kern dient te beheren, aan de buitenkant –, ons nu net geen goed voorbeeld van een machinaal schrijven).¹² In het voorwoord bij Deleuze-Guattari’s *Kafka: Towards a Minor Literature* stelt Bensmaïa dat het orgaanloos lichaam de ruimte bekleedt waarin schrijver en lezer, kunstenaar en toeschouwer niet van elkaar gescheiden kunnen worden; de ruimte, met andere woorden, die resulteert uit een vorm van machinale expressie.

Redundantie en resonantie. Het witte muur-zwart gatsysteem

Schilders kunnen de abstracte machine van visagité in twee richtingen aanwenden: enerzijds in de richting van het orgaanloos lichaam, waarbij zij creatief te werk gaan en een nieuw soort realiteit scheppen, en anderzijds in de richting van de strata, waarbij zij normbevestigend werken en *gevisagéiseerde* beelden produceren.

Algemeen kan gesteld worden dat het gezicht een belangrijke structurele component van het despotisch-passionele regime uitmaakt, maar één die *niet reduceerbaar is tot taal*. Het

¹⁰ Het “realisme van de deformatie” wordt door Deleuze in het Baconboek algemeen tegenover het “idealisme van de transformatie” geplaatst (FB 59). In het volgende hoofdstuk wordt dit thema behandeld aan de hand van de voor de schilderkunst correlatieve tegenstelling tussen figurale en figuratieve beelden. Bacon wendt het domein van het figurale eveneens aan aan de hand van een bepaald soort van machinale expressie, namelijk door middel van het diagram, dat de uiterst reële, chaotische krachten van deformatie op het canvas uitspreidt.

¹¹ Gilles Deleuze; Felix Guattari; Dana Polan (trans.); Reda Bensmaïa (foreword), *Kafka: Towards a Minor Literature*, (Minneapolis & London : University of Minnesota Press, 1986), p. xiii

¹² “Ik werd eens getroffen door een voor mijn karakter hevig verdriet, hevig en niet in mindere mate gerechtvaardigd. Ik zou er misschien wel aan ten gronde zijn gegaan, als ik enkel op mijn eigen kracht vertrouwd had. Daar ik, om mij eraan te onttrekken, behoefte had aan een krachtige afleiding, gaf ik mijzelf met opzet en volgens de regels van de kunst aan de liefde over, waarbij mijn leeftijd me een handje hielp. De liefde vertroostte me en onttrok me aan het verdriet dat de vriendschap bij mij veroorzaakt had. Voor alle andere gevallen geldt hetzelfde: ik ben in de greep van een bittere gedachte; ik merk dat het sneller gaat die af te leiden dan te bedwingen; en als ik er niets tegen in kan brengen, vervang ik haar in ieder geval door een andere. Afwisseling werkt altijd verlichtend, oplossend en verstrooiend. Als ik haar niet kan bestrijden, ontvlucht ik haar en tijdens mijn vlucht gebruik ik omwegen en listen; ik verander van plaats, bezigheid en gezelschap en ontsnap haar in een menigte van andere verstrooiingen en gedachten, waarin zij mijn spoor kwijtraakt en mij niet meer vindt.” Michel de Montaigne; Frank de Graaff (vert.), *Over Verstrooiing*, in: *Essays* (Amsterdam : Uitgeverij Boom, 1993), p. 984

object dat *visagéisation* heeft ondergaan is een visuele entiteit die conform met een dominante configuratie van macht gevormd is en die dient als middel tot expressie van – linguïstische – betekenaars. Haar *visagéisation* is zelf onderdeel van een *visueel* formatieproces dat onderscheidbaar is van dat van discursieve tekens. Dit impliceert geenszins dat objecten die resulteren uit de machine van *visagéité* op één of andere manier gaan *lijken op* een gezicht. We kunnen echter wél stellen dat de objecten in onze leefomgeving *ons aankijken* voor zover zij *gevisagéiseerd* zijn. Deleuze en Guattari citeren in dit verband Sergej Eisensteins opmerkingen over de rol van de close-up in de films van D.W. Griffith. Eisenstein stelt dat in “The kettle began it”, de openingszin van Charles Dickens’ *The Cricket on the Heath*, de ketel waarvan sprake fungeert “als een typische Griffithiaanse close-up. We bemerken nu dat de close-up verzadigd is met de typische Dickensiaanse ‘atmosfeer’ en dat Griffith aan de hand hiervan, met een even groot vakmanschap, het strenge gezicht van het leven kan weergeven in *Way Down East*, en het ijzige morele gezicht van de personages die de schuldige Anna (Lillian Gish) op het schuivende oppervlak van een drijvend stuk ijs duwen”.¹³ Dickens’ ketel kan vele linguïstische associaties in zich meedragen en opwekken, maar als een ketel die resulteerde uit een proces van *visagéisation* vervult hij in de eerste plaats een *atmosferische functie* door zijn specifieke “look”, zijn particuliere “ketelheid”, die met andere visuele elementen “resoneert” (zie onder), waarbij alle elementen samen een domein uitmaken dat gereguleerd wordt door één enkel tekenregime.

Omdat betekenis altijd werkt met een criterium van overvloedigheid, is het gezicht essentieel voor de beschaafde, “Westerse” soorten van betekenisoverdracht: “[H]et geloof dat een taal op zich een boodschap kan overdragen, is absurd. Een taal is altijd ingebed in de gezichten die haar uitspraken aankondigen en deze vastleggen in relatie tot de gebruikte betekenaars en de betrokken subjecten” (MP 199). In het despotische regime vormen tekens een eindeloze muur van onderling verbonden betekenaars. De betekenaars in het passionele regime clusteren dan weer samen in ongelijk verdeelde pakketjes, waarbij elk pakketje verbonden is aan een specifiek punt van “subjectificatie” [*sujetification*] dat fungeert als een soort van zwart gat, een centrum van fascinatie dat tekens absorbeert in een systeem van subjectieve identiteiten. De overvloedige tekens in dit passionele systeem veroorzaken resonanties tussen het subject van de handeling van het uitspreken en het subject van wat uitgesproken is.

¹³ Sergej Eisenstein; Jay Leyda (trans.), *Film Form and Film Sense*, (New York : Meridian Books, 1957), p 195-199, geciteerd in (MP 194).

Regimes van betekenis zijn altijd gemengd. Er bestaat geen despotisch regime “waarin geen zaadje [passionele] subjectiviteit aanwezig is; geen subjectificatie die in zich niet de overblijfselen van de betekenaar draagt” (MP 202). In de gemengde semiotiek van de despotische en passionele regimes functioneert de abstracte machine van *visagéité* als een witte muur-zwart gatsysteem dat de vorming van individuele, concrete gezichten als substanties van expressie stuurt.¹⁵ De ontwikkeling van een individueel gezicht verloopt in

¹⁵ De volledige integratie van beide regimes is bereikt in het Christelijke en postchristelijke Westen. In het jaar nul van onze jaartelling “hield deze mengeling [van regimes] op een koppeling of een vervlechting te zijn ten

twee stappen. Eerst gebeurt een codering in binaire opposities: “Is het een man *of* een vrouw, een rijk of een arm persoon, een volwassene of een kind, een leider of een subject, ‘een *x* of een *y*’” (MP 196). Het zwarte gat fungeert tijdens deze operatie als een centrale computer die de witte muur, het algemene oppervlak van referentie, doorkruist en waarin gezichtstypes als functies van aangroeiende codes ingesteld worden. “[C]oncrete, geïndividueerde gezichten worden geproduceerd en getransformeerd volgens deze eenheden, deze combinaties van eenheden” (MP 196). De tweede operatie is van het “ja/nee” type, waarbij “het lege oog van het zwarte gat absorbeert of afstoot, als een halfseniele despoot die toch nog in staat is een teken van aanvaarding of weigering te maken” (MP 196). Wanneer een gezicht op een bepaald moment als deviant wordt afgewezen, betekent dit dat het later opnieuw beoordeeld zal worden aan de hand van andere criteria van “ja of nee”, en dit zo lang tot het haar gepaste gecodeerde identiteit heeft toegewezen gekregen. Het doel van beide operaties, de beoogde uitkomst van de samenwerking tussen de passionele en despotische regimes, bestaat in de constructie van een allesomvattend netwerk van centraal gecontroleerde en onderling verbonden betekenaars en de toekenning van een vastgelegde positie aan elk subject in dit netwerk, opdat uiteindelijk alle meerstemmigheid zou worden tenietgedaan.

Zoekhoofden

Meerstemmigheid kan echter opnieuw geactiveerd worden, door middel van zogenaamde “zoekhoofden”. In het boek dat Deleuze en Guattari zelf aan Kafka wijdden, beschouwen ze de Praags-joodse schrijver als een belangrijke vertegenwoordiger van “minderheidsliteratuur” [*littérature mineure*]. Aan de hand van de notie “minderheidsliteratuur” brengen ze in het algemeen de politieke strijd van minderheidsgroepen in verband met de vormelijke experimenten van het modernisme van het begin van de twintigste eeuw. Dit op één lijn stellen van politieke omstandigheden met artistieke innovatie is opnieuw slechts mogelijk dankzij hun algemene geofilosofische benadering, waarin taal niet los kan worden beschouwd van machtsconstellaties. Het gebruik dat de “meerderheid” volgens Deleuze en Guattari van de taal maakt, is een beperkend en organiserend gebruik, één dat de gevestigde sociale orde in stand wil houden, terwijl de manier waarop de “minderheid” de taal gebruikt mogelijkheden aangrijpt om de verscheiden

gunste van een volledige wederzijdse doordringing waarin elk element het andere bedekt als druppels rood-zwarte wijn in wit water” (MP 202). Het is het gezicht van deze volledig geïntegreerde semiotiek waar ze naar verwijzen wanneer Deleuze en Guattari stellen dat “*het* gezicht geen universele is” (MP 196, mijn cursivering). “Jezus Christ Superstar: hij is de uitvinder van de *visagéisation* van het hele lichaam en heeft deze overal op overgedragen” (MP 196).

en uiteenlopende discursieve lijnen, die altijd reeds op een fundamenteel, diagrammatisch niveau in de taal vervat zitten, een stem te geven. Doorheen minderheidsliteratuur worden de gevestigde opposities die door de centrale computer van het witte muur-zwartgatsysteem worden onderscheiden, opposities als westers/niet-westers, man/vrouw, volwassene/kind en mens/dier, ongedaan gemaakt. Dit gebeurt in een dynamisch proces van versmelting met een “ander”, in een zogenaamd “ander-woorden”: “vrouw-woorden”, “kind- woorden”, “dier-woorden”, enzovoorts (zoals bekend wemelt het in Kafka’s kortverhalen van dierlijke transformaties).

Een dergelijke minderheidsliteratuur, en bij uitbreiding elk diagrammatisch creatieproces, functioneert aan de hand van “zoekhoofden” [*têtes chercheuses*: een term die gebruikt wordt om geautomatiseerde navigatiesystemen mee aan te duiden]. In verband met schilderkunst stellen Deleuze en Guattari dat zoekhoofden een “deterritorialisatie van gezichten en landschappen [activeren], [...] met lijnen die niet langer enige vorm volgen, die niet langer enige contour volgen, met kleuren die niet langer één of ander landschap etaleren” (MP 371-72). Zoals we boven zagen, is de wereld in haar fundament een vlak [*plan*] van materie-kracht, een materieel proces waarin er voortdurend machines aan elkaar worden gesloten en weer van elkaar worden losgekoppeld. Op dit vlak fungeren de abstracte machines als stuurmechanismen – zoekhoofden – die de wereld lanceren in haar “creatieve vlucht” (MP 190). De abstracte machine is daarom vitaal en materieel, zij bestaat, zo schrijven Deleuze en Guattari, “in de hoedanigheid van het leven dat eigen is aan de materie zelf, een materieel vitalisme dat ongetwijfeld alomtegenwoordig is maar dat over het algemeen verborgen of bedekt is, onherkenbaar gemaakt, gedissocieerd door het hylemorfische model” (MP 411). Wanneer men het hylemorfisme volgt, wordt materie in vormen gegoten volgens een vooropgesteld schema. Ten gevolge van deze operatie verschijnt de wereld in voorspelbare en *representationele* vormen. De abstracte machine, daarentegen, kant zich in haar functioneren tegen elke vorm van representatie.

De twee zijden van de abstracte machine van *visagéité*: gegroefde en gladde ruimte

Zoals we boven gezien hebben, functioneert een abstracte of diagrammatische machine “niet om iets in de werkelijkheid te representeren, maar om een werkelijkheid-die-nog-moet-komen te construeren, een nieuw soort realiteit” (MP 177; 142). Een dergelijke machine is werkzaam op een domein “waar nog slechts kan gesproken worden van functies en materies” (MP 176; 141). De machine wordt “diagrammatisch” genoemd omdat zij, zoals het

visuele diagram – de uitgesmeerde vlek in de werken van Bacon – dat in het derde hoofdstuk wordt behandeld, beschouwd kan worden als “aangrijppunt of geagiteerde locus van alle krachten” (FB 151), in staat “heterogene elementen in onmiddellijke verbinding met elkaar [te] stellen, tussen verschillende elementen een mogelijkheid tot onderlinge verbintenis in [te] stellen die volledig onbeperkt is, in een veld van aanwezigheid of eindig oppervlak waarin alle momenten actueel en voelbaar zijn” (FB 76). Soms is de machine actief op het consistentievlak, het grootst mogelijke veld van aanwezigheid, waar zij koppelingen tussen elementen maakt en deze lanceert, maar zij kan ook binnen één stratum werkzaam zijn, waarbij zij de eenheid van compositie en de aantrekkingskracht van dit stratum bestendigt.

Haar werkdomein is dus niet zuiver linguïstisch van aard. Zij “verbindt een taal aan de semantische en pragmatische inhouden van stellingen, aan collectieve assemblages van uitspraken, aan een hele micropolitiek van het sociale veld” (MP 8). Deleuze-Guattari’s kritiek op linguïstische systemen als dat van Chomsky met zijn grammaticale boomstructuur is dus niet dat zij te abstract zijn maar, integendeel, dat zij niet abstract genoeg zijn. Ze raken slechts aan één stratum van de werkelijkheid en laten de abstracte machine die ten grondslag ligt aan dit stratum onbesproken.¹⁶ In het algemeen neemt “de informatietheorie [...] als haar beginpunt een homogene serie kant-en-klare betekenende boodschappen, welke reeds op voorhand functioneren als elementen in biunivocale relaties, of waarvan de elementen reeds biunivocaal georganiseerd zijn tussen boodschappen onderling. Het kiezen van een combinatie hangt vervolgens af van een bepaald aantal subjectieve binaire keuzes die proportioneel met het aantal elementen toenemen. Het probleem is echter dat deze hele praktijk van biunivocalisatie en binarisatie (welke niet slechts het resultaat is van een grotere vakkundigheid in het rekenen, zoals sommigen beweren) de ontwikkeling van een muur of scherm veronderstelt, de installatie van een centraal berekenend gat, zonder hetwelk geen boodschap onderscheiden en geen keuze tot uitvoer zou kunnen worden gebracht. Het zwarte gat/witte muursysteem *moet reeds op voorhand de hele ruimte hebben gegroefd* en al de vertakkingen of dichotomieën ervan hebben uitgezet opdat deze van de betekenaar en van de subjectivatie zelfs maar denkbaar zouden kunnen zijn” (MP 198, mijn cursivering). Of het nu gaat om psychoanalyse, antropologie of linguïstiek: elke vorm van structuralisme voert, alvorens haar eigen methode te gaan toepassen, een dergelijke “groeving” [*striation*] van de conceptuele ruimte door. Deze groeving grondt de structuur: zij maakt het spreken en

¹⁶ In het volgende hoofdstuk zal duidelijk worden dat Deleuze het Baconboek nooit had kunnen schrijven zonder de fundamentele idee in het achterhoofd, een idee die voor het eerst opdook in *Logique du Sens*, dat het denken zich buiten het talige domein van de zin [*sens*] moet begeven om de volledige werkelijkheid te kunnen denken.

interpreteren binnen de welbepaalde structuur “zinnol”. Zij trekt als het ware het kader waar de structuur vervolgens het functioneren van zal verklaren. Tegelijkertijd maakt zij echter geen deel uit van deze structuur: een groeving kan zelf nooit gerechtvaardigd worden vanuit het structuralistische model waar zij aan voorafgaat en dat zij fundeert. De groeving is als zodanig *absoluut extern* aan de structuur waar zij de ruimte voor voorbereidt.

Groeving is altijd het gevolg van een aan het domein van het zinvolle absoluut externe *machtsinstantie*. Het is om deze reden dat Deleuze en Guattari spreken van de “onmenselijkheid van het gezicht” (MP 201). Kunstenaars die een deterritorialisatie van het gezicht doorvoeren, stellen een gladde, niet-gehiërarchiseerde ruimte in plaats voor een gegroefde.

De afvlakking van het lichaam

De abstracte machine van *visagéité* werkt niet alleen in op de gezichten van mensen: haar gebied van impact reikt over een groot stuk van de wereld. Het menselijk lichaam, dit oorspronkelijk meerstemmige en meerdimensionale volume-holtesysteem met de verschillende, onderling door heterogene en in verschillende richtingen lopende paden verbonden onderdelen, wordt vervangen door het muur-gatsysteem van *visagéité*. Het hoofd, dat deel uitmaakt van deze meerstemmige, meerdimensionale lichamelijkeheid, wordt eerst gedecodeerd, losgekoppeld van het volume-holtesysteem van het lichaam, en dan overgecodeerd tot een gezicht. Vervolgens wordt de rest van het lichaam op dezelfde wijze behandeld tot het slechts nog een enkelvoudige, geünificeerde dimensie kent en is opgebouwd uit een substantie van expressie die correlatief is met de expressievorm van het gemengde despotisch-passionele regime. Fetisjisme en erotomanie zijn duidelijke voorbeelden van dit proces. De voetfetisjist, bijvoorbeeld, decodeert de meerdimensionale lichamelijke voet en codeert deze over tot een oppervlak dat past in een netwerk van betekenissen en subjectificaties. En in het despotisch-passionele regime treden gezicht en *landschap* in complexe relaties met elkaar, waarbij ze samen een doorlopend oppervlak construeren. Het landschap is “tot een gezicht gecodeerd”, het gezicht “gelandschapiseerd”. De twee vormen samen, onder impuls van de abstracte machine van *visagéité*, een gezicht-landschap-“muur-met-gaten”. Deleuze en Guattari beschouwen de kunst die op machinale wijze tot stand gebracht is als een manier om de oorspronkelijk meerstemmige en meervoudig dimensionale ruimte van het lichaam opnieuw open te stellen voor de ervaring.

Het gezicht deterritorialiseren

Wanneer zij over de geschiedenis van de schilderkunst spreken¹⁷, stellen Deleuze en Guattari dat “de schilderkunst de abstracte witte muur/zwart gat-machine van *visagéité* in alle richtingen heeft aangewend, waarbij het gezicht van Christus gebruikt werd om elk soort van gezichtseenheid te produceren en elke graad van afwijking” (MP 198).¹⁸

In veel twintigste-eeuwse kunst bemerken we een meer expliciete deterritorialisatie dan in de kunst van de vorige eeuwen. Abstracte kunst betreft echter niet het eindpunt van dit onderzoek, het punt waarop *visagéité* niet meer zou meespelen: “Zelfs wanneer schilderkunst abstract wordt, ontdekt zij slechts opnieuw het zwarte gat en de witte muur, de grootse compositie van het witte canvas en de zwarte snee. Het canvas scheuren, maar ook het uitrekken ervan, volgens een vluchtas, een verdwijnpunt, een diagonaal, messneden, een jaap of een gat: de machine is reeds aanwezig, een machine die constant bezig is gezichten en landschappen te produceren, zelfs de meest abstracte” (MP 192). Mondriaans geometrische “landschappen” (zoals de schilder zelf zijn schilderijen benoemde) zijn instanties van een “puur landschap dat gedeterritorialiseerd is tot in het absolute” (MP 370).

De schilderkunst heeft altijd al “tot doel gehad gezichten en landschappen te deterritorialiseren, ofwel door het opnieuw activeren van lichamelijkheid, ofwel door de bevrijding van lijnen en kleuren, ofwel door beide [operaties] tegelijkertijd” (MP 370). Aan de hand van het opnieuw in werking stellen van lichamelijkheid stellen schilders aspecten van het primitieve regime in werking, maar hun hoofdmiddel tot creatieve experimentatie ligt bij

¹⁷ Stephen Zepke waarschuwt dat we de kunstgeschiedenis van Deleuze en Guattari niet moeten beschouwen als een verhaal dat ze hebben opgevangen en overgenomen maar als een geschiedenis die zelf *creatief* is, d.w.z. één die, naast het feit dat ze het opduiken van nieuwe diagrammen thematiseert, deze diagrammen aan de hand van de selectie ervan in zekere zin opnieuw uitvindt en op deze manier *zelf* op diagrammatische wijze buiten de tijd staat, en vergelijkt deze met Deleuzes creatieve lezing van de geschiedenis van de wijsbegeerte: “Deze “creatieve” kunstgeschiedenis deelt duidelijk een methode met Deleuzes geschiedenis van de filosofie, welke op gelijkaardige manier een materialistisch-vitalistische visie “ontdekt” (een ontdekking die niet te scheiden valt van een uitvinding) die tegengesteld is aan het representatieve en organiserende beeld van het denken. [...] Dit is uiteindelijk de betekenis van het “heterochrone” diagram: dat terwijl het haar eigen traditie samenstelt, deze traditie tegelijkertijd samengesteld is uit creatieve breekpunten welke haar tegelijkertijd constitueren en haar elke keer opnieuw hebben gecreëerd.”

Stephen Zepke, *Art as Abstract Machine. Ontology and Aesthetics in Deleuze and Guattari* (New York & London : Routledge, 2005), p. 188-189

¹⁸ In *Logique de la Sensation* wordt de komst van Christus gekenschetst als een *événement* dat het creatieve spectrum van alle schilders vanaf die tijd op beslissende wijze heeft verbreed. Het was in Deleuzes visie namelijk het christendom dat de Vorm voor het eerst aan een fundamentele vervorming onderwierp. “Voor zover God was geïncarneerd, gekruisigd, opnieuw neergedaald, opgestegen naar de hemel, enzovoorts, was de vorm van de Figuur niet langer verbonden aan essentie, maar aan wat er in principe het tegenovergestelde van is: de gebeurtenis, of zelfs het veranderlijke, het accident. Het christendom bevat een kiem van bedaard atheïsme dat de schilderkunst zal voeden; [...] Christus wordt bestormd, en zelfs vervangen, door accidenten. De moderne schilderkunst vangt aan waar de mens zich niet langer als een essentie, maar als een accident beschouwt. [...] Doordat Egypte de vorm in dienst van de essentie had gesteld, kon de Westerse schilderkunst deze omkering maken [...]” (FB 125). En: “Er is [sinds het jaar nul] altijd een val, een risico van de val; de vorm begint het accident uit te drukken, en niet langer de essentie” (FB 124).

de zoekhoofden en de metamorfe deterritorialisatie van het gezicht-landschap. Zulke deterritorialisatie zet aan tot een ander-worden. De schilderkunst deelt in dit opzicht het doel van alle kunsten: “door het schrijven wordt men namelijk dier, door kleur wordt men onzichtbaar, door muziek wordt men hard en zonder geheugen, tegelijkertijd dier en onzichtbaar” (MP 206). De kunst zelf is echter niet het doel of de eindbestemming van de kunst: “[Kunst] is slechts het instrument om levenslijnen te trekken, d.w.z. alle werkelijke wordingen, die niet slechts *in* de kunst geproduceerd worden, al deze actieve vluchten, die niet zozeer slechts bestaan in een vluchten *in* de kunst, in een toevlucht vinden in de kunst, deze positieve deterritorialisaties, die niet opnieuw geterritorialiseerd zullen worden in de kunst, maar eerder de kunst met zich mee zullen dragen, in de richting van de regionen van het niet-betekende, het asubjectieve en het gezichtsloze” (MP 206).

De opdracht van de kunst is politiek

Het metamorfe anders-worden, met de kunst als louter een hulpmiddel hiertoe, lijkt in de conceptualisatie van Deleuze en Guattari tegelijkertijd ook een opdracht met een ethische strekking. Men moet “de onmenselijkheid van het gezicht” (MP 201) van zich afwerpen: “Voorzover mensen een bestemming hebben, bestaat deze er eerder in aan het gezicht te ontsnappen, het gezicht en de *visagéisations* te ontmantelen, onzichtbaar te worden, clandestien te worden, niet door naar de dierlijkheid terug te keren, zelfs niet door naar het hoofd terug te keren, maar door bijzonder spirituele en speciale dier-wordingen, door vreemde, ware wordingen die voorbij de muur gaan en uit de zwarte gaten geraken, die er uiteindelijk voor zorgen dat *gezichtstrekken* de organisatie van het gezicht te boven gaan — sproeten die sprinten naar de horizon, haar dat door de wind wordt meegevoerd, ogen die je doorkruist in plaats van er jezelf in te zien of te staan gapen in die mistroostige *face to face* ontmoetingen tussen significerende subjectiviteiten” (MP 189).

Deze opdracht van de kunst is valt uiterst *politiek* te noemen: zij reageert tegen de representatieve, statische en zelfaffirmerende vormen die ons worden opgelegd door een onmenselijke, externe machtsinstantie. “Indien het gezicht een politiek betreft, is de ontmanteling van het gezicht [doorheen de kunst] eveneens een politiek die echte wordingen inhoudt, een volkomen clandestien-worden” (MP 208).

Uit het bovenstaande kunnen we opmaken dat de schilderkunsthistorica van Deleuze en Guattari dus in twee opzichten politiek is: enerzijds omdat zij vertrekt vanuit een geofilosofische wijze van analyseren, waarin taal en tekens niet los kunnen beschouwd

worden van hun pragmatische, politieke context, en anderzijds omdat zij het als de opdracht van de kunst beschouwt vluchtwegen aan te bieden voor de machtsstructuren die het worden in bedwang houden.

Uit de laatste paragrafen van Plateau 7, *Année Zéro: Visagéité*, blijkt dat een alternatief soort onmenselijkheid, niet deze van het gezicht, niet deze van het primitieve hoofd, maar het gebied van het onmenselijke *zonder meer*, het gedroomde eindpunt vormt van de ontmanteling van het gezicht. *Onmenselijk te worden* blijkt uiteindelijk de opdracht van ieder mens: “Toen we eerder het primitieve mensenhoofd tegenover het menselijke gezicht stelden, vielen we ten prooi aan een nostalgie naar een terugkeer of regressie. In feite zijn er slechts onmenselijkheden, mensen bestaan exclusief uit onmenselijkheden [...]. Voorbij het gezicht ligt een volkomen andere onmenselijkheid: niet langer deze van het primitieve hoofd, maar van “zoekhoofden”. Word clandestien, maak overal rizoom, voor de creatie van het wonder van een niet-menselijk leven” (MP 211).

We zullen in de volgende hoofdstukken zien dat het “niet-menselijke leven” waar op gedoeld wordt, niets anders is dan het orgaanloos lichaam. Dit *Corps sans Organes* wordt gekenmerkt als een “niet-organische levensvorm”. Deze benaming klinkt paradoxaal tot men begrijpt dat Deleuze en Deleuze-Guattari met “niet-organisch” een lichaam willen aanduiden dat niet georganiseerd is volgens een onveranderlijk en functioneel schema. “Niet-organisch” duidt dus geenszins dode materie aan, integendeel: als er één ding is dat het orgaanloos lichaam altijd doet, dan is het wel ademen. De term “*Corps sans Organes*” is ontleend aan een tekst van de Franse toneelauteur Antonin Artaud. Artaud beschreef het lichaam ook wel als een “schreeuw-adem” [*cri-souffle*], en het moet deze “adem” [Lat.: *spiritus*] zijn die Deleuze in gedachten heeft wanneer hij in *Francis Bacon* stelt dat het onstoffelijke beginsel bij uitstek, “de geest [*l’esprit*] het lichaam zelf [is]” (FB 46).

In het volgende hoofdstuk bekijken we hoe Francis Bacon er in de visie van Deleuze met zijn schilderkunst in geslaagd is het orgaanloos lichaam aan te wenden en het gezicht te deterritorialiseren.

Hoofdstuk 2

Bacon en het orgaanloos lichaam

We kunnen de ontmanteling van het gezicht in Bacons werk, samen met die van de beenderstructuur, ten voordele van het lichaam en het dier-woorden, beschouwen als instanties van een schilderkunst die de tendens van *visagéisation* van de wereld van een weerwoord dient, waarbij de machinale assemblage zich tijdens het creatieproces richt naar de keerzijde van het orgaanloos lichaam. In *Francis Bacon: Logique de la Sensation* (1981) wordt de verbinding met het begrip *visagéisation* echter helemaal niet gemaakt.¹⁹ Deleuze beschouwt de “politieke” betekenis van het werk van Bacon hier in een iets ruimere zin, namelijk als een schilderkunst die noch abstract, noch representatief wil zijn, maar die in plaats hiervan figurale krachten op het canvas laat spelen. *Logique de la Sensation* is een werk met politieke aspecten in die zin dat de representatieve schilderkunst er, zoals alle representatieve uitingen in het werk van Deleuze, behandeld wordt als een uitloper van het representatieve *denken*. En we zagen in het eerste hoofdstuk al dat het representatieve denken, dat in een gegroefde ruimte plaatsvindt, naar Deleuzes oordeel steeds een instrument van onderdrukking door de Staat.

Deleuze stelt dat Bacon “geen schilder van gezichten is maar van hoofden”, met het verschil dat het hoofd een deel van het lichaam is terwijl het gezicht functioneert als een “gestructureerde spatiale organisatie die het hoofd bedekt” (FB 20). Bacon wist het gezicht uit en doet het hoofd dat daaronder ligt verschijnen, waardoor het hoofd tot een element van een affectief, intensief lichaam gemaakt wordt. Dit lichaam wordt met de term “orgaanloos lichaam” aangeduid. Om de implicatie van deze term ten volle te vatten, gaan we eerst in op de omstandigheden die er Deleuze toe hebben gebracht dit radicale en in een bepaalde zin “antifilosofische” concept te ontwikkelen. Vervolgens bekijken we de manier waarop Bacon, in de visie van Deleuze, dit orgaanloos lichaam precies aanwendt in zijn schilderijen.

¹⁹ Het begrip *visagéisation* wordt er niet één keer in gebruikt. We kunnen wel zeggen dat het, wanneer Deleuze het heeft over de ontmanteling van het gezicht ten voordele van het hoofd, impliciet meespeelt, net zoals dat ook het correlaat van het gezicht, het landschap, er onuitgesproken een belangrijke thematische rol bekleedt. Het feit dat het canvas helemaal niet “wit” is, maar reeds op voorhand gevuld met allerlei clichébeelden, noopt een schilder als Bacon namelijk tot het aanspreken van het figurale domein.

Ontstaansgeschiedenis van het orgaanloos lichaam

De filosofie van het orgaanloos lichaam, van het *plan de consistance* of “consistentievlak” als het coördinaatloze, *zuiver virtuele* circuit van de productie van het reële, is gek genoeg tot stand gekomen ten gevolge van het voelbaar schuren van de sfeer van het *reële* tegen de oppervlakkige, van op een afstand reflecterende spiegel van de “logica van het begrip en van de betekenis” [*logique du sens*]. Éric Alliez stelt dat de werken die Deleuze en Guattari samen schreven, vandaag in Frankrijk meer door kunstenaars dan door academici gelezen worden.²⁰ De reden hiervoor valt volgens Alliez te zoeken in het feit dat de academisch filosoof, gevangen in diens keurslijf van het disciplinaire instituut, zich niet kan en mag inlaten met het *experiment* waar het concept van het orgaanloos lichaam op aandringt. Het experiment *op* het orgaanloos lichaam betreft namelijk niet louter een gedachte-experiment, maar één dat de gedachte ver te buiten gaat.

Alliez haalt Deleuze aan die, wanneer hij het heeft over de periode waarin het kantelpunt van het orgaanloos lichaam zich reeds had voorgedaan, maar de samenwerking met Guattari nog geen aanvang had genomen, stelt dat “terwijl [ik mij] in de richting van een formele definitie van het orgaanloos lichaam begaf, de logica van het systeem gevangen bleef in de pure vorm van wat in gedachten bepaald kan worden, als de filosofische neurose bij uitstek”.²¹ Het orgaanloos lichaam duikt voor het eerst op in *Logique du Sens* (1969). Deleuze citeert er, als in een oprisping, de “fysieke woorden” van toneelauteur Antonin Artaud, welke een breuk in het project van een structuralistische logica van de betekenis, wat de *Logique du Sens* wil zijn, bewerkstelligen, en het werk in een toestand van aporie laten eindigen. In de jaren die volgen zal er, in en door de samenwerking met Guattari, maar tevens in de éénauteurswerken, voor de *logique du sens* een *logique de la sensation* in de plaats gesteld worden. Deze alternatieve logica zal het wagen zich buiten de eenzelvige spiegel van het denken te begeven, in een poging deze spiegel tot een gevoelige, meerdimensionale sfeer uit te breiden. Zij zal Deleuze uiteindelijk in staat stellen te schrijven over, of eerder, *in* en *door* kunstenaars – schrijvers, schilders, cineasten –, in een zelfde indirecte rede als deze aan de hand waarvan hij in het verleden reeds “monologen” had gevoerd met collega-filosofen.

²⁰ Éric Alliez, *The BwO Condition*, in: *Discern(e)ments, Deleuzian Aesthetics/Esthétiques Deleuziennes* (Amsterdam – New York : Rodopi, 2004), p. 95

²¹ Idem, p. 95-96

Om het project van een “logica van de sensatie” te doen slagen, is er een methode vereist om het affect, het voelbare, denkbaar te maken. Deze vindt Deleuze bij Spinoza. In de Inleiding van Boek III van Spinoza’s *Ethica* wordt gesteld dat de *geometrische methode* erin bestaat “alle dingen te bestuderen alsof het lichamen, vlakken, lijnen, punten betroffen”.²² De geometrische methode is noodzakelijk genetisch en niet, zoals de naam doet vermoeden, statisch, aangezien de genoemde elementen er niet langer, zoals in de Aristoteliaanse metafysica het geval was, als vaste vormen worden beschouwd, maar als entiteiten waar slechts in termen van beweging of rust, traag- of snelheid iets over gezegd kan worden. Wanneer Artaud stelt dat het georganiseerde lichaam de straffe Gods zelf is, dan is de God waar hij over het heeft een transcendent en despotisch gegeven. Spinoza’s God is daarentegen immanent en oefent geen controle uit op zijn onderdanen. Deze laatste zienswijze trekt een ruimte open waarin contingentie en verandering mogelijk zijn en waarin het lichaam bovendien zélf in zekere zin “bezield” kan zijn. Want evenmin als dat er, zoals Descartes had aangenomen, twee ontologisch onderscheiden substanties zijn, maar slechts één Substantie, welke onder twee aspecten, namelijk denken en uitgebreidheid, kan worden beschouwd, bestaat elk afzonderlijk mens (die steeds als een kortstondige *modus* van de oneindige Substantie kan worden opgevat) volgens Spinoza’s *Ethica* uit twee gescheiden substanties, namelijk lichaam en ziel: beide zijn als de keerzijden van één en hetzelfde wezen. De geometrische methode veronderstelt verder dat verschillende lichamen of *modi* in verbinding met elkaar kunnen treden, waardoor er knooppunten ontstaan die op hun beurt een eigen snelheid aannemen. Dit impliceert dat de kennis die we van de wereld hebben noodzakelijk materieel is, aangezien de vorm waarin zij aan ons verschijnt wordt bepaald door de interactie met andere lichamen, en contingent, aangezien geen enkel individu op voorhand reeds weet wat zijn of haar lichamelijke affecten zullen zijn en met welke andere individuen en krachten hij of zij in verbinding zal treden. De geometrische methode benadert de ruimte met andere woorden *nomadisch*, als een *gladde ruimte*, eerder dan dat zij haar van op een afstand indeelt en de mogelijkheden ervan op voorhand reeds vastlegt.

Spinoza’s Substantie is een *plan de consistance* dat bevolkt wordt door een oneindig aantal stukjes anonieme materie die met elkaar in verbinding treden. Met elke relatie van beweging en rust correspondeert een graad van macht, een soort van intensiteit die er invloed op uitoefent. Het is in deze zin dat affecten “wordingen” [*devenirs*] zijn die bepalen “wat een lichaam kan doen” (de titel van hoofdstuk XIV van *Spinoza*

²² Idem, p. 96

et le Problème de l'Expression), en dat de *Ethica* een ethologie betreft (verder ontwikkeld in *Mille Plateaux*). We weten niets over het lichaam tot we weten wat het kan doen, wat er de affecten van zijn, hoe het wel of niet in formatie kan treden met andere affecten. De representatie (Descartes) wordt opgelost *door* de affectie (Spinoza), wat ons tot de specifieke vraag van een *praktische filosofie* brengt.²³

Het *plan de consistance* bezit vier eigenschappen die bijdragen tot haar zuiver immanente karakter. Het is *virtueel*, wat zoveel betekent als dat er geen tijdruimtelijke coördinaten aan kunnen worden toegekend en dat het op geen enkele wijze zintuiglijk waarneembaar is. De *productie van het reële* die zich op dit vlak voordoet, d.w.z. het zich aaneenschakelen van gebeurtenissen [*événements*], gebeurt bovendien aan een voor de betrokken entiteiten specifieke *snelheid*. Het vlak, ten derde, beantwoordt niet aan het theoretische veld van een op voorhand reeds bestaand en onaantastbaar subject of zelf. Ten vierde gaat de conceptuele consistentie, die een veld tot een veld maakt, de verbindingen en syntheses die een concept tussen verschillende gebeurtenissen instelt, niet vooraf: de conceptuele consistentie van het vlak komt tegelijkertijd met haar concepten tot stand. Er bestaan derhalve geen transcendente “denkwetten” die het denken tot een denken maken: alle soorten “denkoprispingen”, circulerend op het *plan de consistance*, zijn als zodanig gegrond. Het immanente criterium wordt bij uitbreiding zelfs de transcendentaal noodzakelijke voorwaarde voor alle *leven*: *alles* is conceptueel coherent voorzover het deel uitmaakt van een worden of flux. Deleuze gebruikt het beeld van de analoge synthesizer om het denken als een activiteit van zuivere immanentie aanschouwelijk te maken: “De synthesizer, met zijn bewerkstelling van consistentie, heeft de plaats ingenomen van de fundering in het a priori synthetisch oordeel: zijn synthese is er één van het moleculaire en het kosmische, van materiaal en kracht, niet van vorm en materie, *Grund* en territorium. Filosofie is niet langer een kwestie van het synthetische oordeel: zij is als een synthesizer van het denken die functioneert om het denken te doen reizen, om het mobiel te maken, het tot een kracht van de kosmos te maken (op een zelfde wijze als dat men geluid doet reizen)” (MP 379).

“*Singulariteiten* zijn de ware transcendente gebeurtenissen. [...] Het is slechts wanneer de wereld, bruisend van anonieme en nomadische, onpersoonlijke en pre-individuele singulariteiten, zich opent, dat we eindelijk het veld van het transcendente

²³ Idem, p. 98

betreden.”²⁴ Wegens haar intensieve, affectieve en nomadische karakter (met de singulariteit als het punt waarop perceptie wordt gevoeld *in beweging*) weerstaat het orgaanloos lichaam aan elke filosofisch discours, d.w.z., aan elke conceptualisatie die zich beperkt tot het niet-lichamelijke niveau van de rede. Het is om deze reden dat Eric Alliez schrijft dat “de eerste wreedheid van het orgaanloos lichaam [...] zich richt *tegen* de filosoof”.²⁵

Een vreemd soort torsie tussen het virtuele en het actuele wordt kennelijk door het orgaanloos lichaam gedragen: enkel een filosofie van de *zuivere virtualiteit*, van het niet-hiërarchische, immanente *oppervlak* dat slechts zichzelf erkent als dé noodzakelijke voorwaarde voor consistentie, zou erin slagen de complexe, *meerdimensionale*, *uiterst reële* wereld van het affect te denken.

Devenir-animal in Bacon

Aan de hand van de voor zijn schilderkunst kenmerkende onthulling van dierlijke trekken in het gezicht legt Bacon de intensieve sfeer van het orgaanloos lichaam open. Deleuze benadrukt dat zulke gelijkenissen tussen het dierlijke en het menselijke niet opereren aan de hand van een principe van *mimesis*: deze dierlijke trekken moeten beschouwd worden als “zones van ononderscheidbaarheid” [*des zones d’indiscernabilité*] of “zones van onbeslisbaarheid” [*zones d’indécibilité*] tussen het menselijke en het dierlijke. Zij gaan de categorieën “mens en “dier” vooraf. Zij liggen “onder” het gezicht, dat als een masker wordt beschouwd, en hebben als zodanig een autonoom ontologisch statuut. In tegenstelling tot het gezicht maakt het hoofd namelijk “deel uit van het lichaam en vormt het er zelfs het culminatiepunt van” (FB 20). De “geest” [*esprit*] van het hoofd is waarlijk dezelfde als die van het lichaam: “een lichamelijke en vitale adem, een dier-geest” (FB 20). Via een dergelijke mutatieve decompositie van het gezicht, aan de hand van de experimentele lancering van zoekhoofden, kunnen de alternatieve schikkingen aangeboord worden die het ultieme worden van een “niet-organische menselijkheid” in staat stellen aan de oppervlakte te treden.

Bacon houdt echter niet op bij het gezicht: hij past zijn methode van ontmanteling op heel de structuur van het lichaam toe. Deleuze associeert Bacons omgang met beelden uit het slachthuis en de vitrine van de slager met het lichaam dat tegelijkertijd als levend vlees *en* als dierlijk, dood, gekoeld en door de slager tot eetbaar behandeld vlees kan worden opgevat [*chair* ten opzichte van *viande*], en stelt dat deze beelden toegang verlenen tot een algemeen

²⁴ Gilles Deleuze, *Logique du Sens* (Paris : Minuit, 1969), p 124-125. Mijn cursivering.

²⁵ Éric Alliez, *The BwO Condition*, in: *Discern(e)ments, Deleuzian Aesthetics/Esthétiques Deleuziennes* (Amsterdam – New York : Rodopi, 2004), p. 95

dier-woorden van de mens. De onderliggende gedachte is van deze strekking: een dier heeft een lichaam en dit lichaam is, althans vóór de slachting en de preparatie, niet zo verschillend van dat van een mens. *Het lichaam*, of het nu menselijk of dierlijk is, vormt de zone van onbeslisbaarheid. Deze beschouwing leidt echter op geen enkel moment, zoals men misschien zou verwachten, tot het bepleiten van vegetarisme. In plaats van op moraliserende wijze een verbod aan deze observatie te verbinden (“Gij zult geen vlees eten!”), kiest Deleuze-Bacon voor de positieve affirmatie van een gedeelde lotsbestemming. En deze affirmatie geenszins vrijblijvend: zij heeft zowel een ontologische als een ethische consequentie. Wat de ontologische consequentie betreft, is vlees, zowel in levende als in dode toestand, het “feit” (één van Bacons favoriete woorden) dat mensen en dieren gemeenschappelijk hebben. Het heeft als zodanig waarlijk een *objectief statuut*: “Deze objectieve zone van ononderscheidbaarheid is het hele lichaam, maar het lichaam voor zover het [levend] vlees [*chair*] of [eetbaar] vlees [*viande*] is” (FB 22). Wat de ethiek betreft: in plaats van te stellen dat wij medelijden moeten hebben met de dieren, *laat Bacon zien* “dat elk mens dat lijdt een stuk vlees is” (FB 23). Het objectieve feit van de zone van ononderscheidbaarheid is niets anders dan “de toestand waarin de schilder zich identificeert met de voorwerpen van zijn ontsteltenis en zijn medelijden” (FB 23).

De manier waarop Bacon “dier” wordt, is, net zoals in Kafka’s geval, door het in werking stellen van een ruimte waarin het plan van compositie en het plan van expressie niet van elkaar zijn te onderscheiden. Net zoals de kunstenaar en zijn onderwerp, het dier of het vlees, bevinden het plan van expressie en het plan van inhoud zich hier in een “zone van ononderscheidbaarheid”.

De Figuur is het orgaanloos lichaam?

Gezicht en hoofd staan tot elkaar zoals been en vlees tot elkaar staan. In Bacons schilderijen tarten vloeiende stromen vlees, hoewel deze steeds deel uitmaken van hoofden van “Figuren” die, op welke vreemde wijze dan ook, als “levend” worden voorgesteld, de kracht van de ondersteunende schedel van het gezicht. De lappen vlees zonder onderliggende structuur doen aan *viande* denken, en het is in deze manier van voorstellen [met *chair* \approx *viande*] dat het lichaam naar voren treedt: “Het lichaam is dan pas onthuld, wanneer het niet langer gedragen wordt door de beenderen, wanneer het vlees [*chair*] ophoudt de beenderen te bedekken, wanneer de twee [vlees en been] voor elkaar bestaan, maar elk voor eigen rekening: het been als de materiële structuur van het lichaam, het vlees als het lichamelijke materiaal van de Figuur” (FB 22). In Deleuzes terminologie is de Figuur, de op Bacons

canvassen centraal afgebeelde, meestal mannelijke persoon, dus gelijk aan het lichaam in haar “naakte” toestand, en bijgevolg, zoals we boven gezien hebben, gelijk aan de “geest” [*esprit*] en aan de adem, welke op hun beurt slechts andere namen zijn voor het orgaanloos lichaam.

Ik wil hier een kritische bedenking maken bij dit gelijk stellen van de Figuur, die zich op Bacons schilderijen bevindt, aan het orgaanloos lichaam. Deleuze gebruikt Bacons onmiddellijk herkenbare, geheel eigen beeldtaal om zijn visie op het orgaanloos lichaam verder te ontwikkelen. Zoals Stephen Zepke het stelt, “brengt Deleuze de term “vlees” [*chair*] naar voor als een bijzonder toepasselijke beschrijving van Bacons Figuren, opengereten of op een andere manier verstoord alsof zij werkelijk vlees waren, en tegelijkertijd als een filosofisch concept voor een nieuw soort lichamelijke van de ervaring die bereikt wordt wanneer er een sensatie wordt geschilderd”.²⁶ Nu gaat er aan Deleuzes specifieke gebruik van Bacons oeuvre ontegensprekelijk een *interpretatie* van dit zelfde oeuvre vooraf, een soort van primaire *striation* of codering die maakt dat er over deze verzameling beelden iets gezegd kan worden (want, zoals Deleuze zelf stelt, het begrip [*sens*] heeft steeds nood aan een dergelijke *striation* van het domein waarover het wil spreken, een *striation* die tegelijkertijd een afbakening van het domein in kwestie is, vooraleer ze over de inhoud van dit domein kan beginnen spreken).²⁷

Tijdens deze primaire interpretatie onderscheidt Deleuze verschillende, steeds terugkerende elementen in Bacons beeldtaal – zoals we hierboven hebben gezien, interpreteert hij de vervormde gezichten als instanties van een dier-woorden, en in wat volgt zullen we zien dat ook de monochrome kleurvelden, het podium van de contour, de Figuur, en verschillende andere elementen elk een zeer eigen rol spelen – en verbindt hij aan elk element van deze taal een specifieke functie die bijdraagt tot de algemene efficiëntie van Bacons schilderkunst. Op deze wijze ontwerpt hij een interpretatief schema met steeds terugkerende functionele componenten dat kan worden toegepast op *elk* Baconschilderij en dat uiteraard, wat betreft het functioneren en de interactie van deze componenten, past in het kader van Deleuzes persoonlijke ontologische overtuigingen. Het gebruik dat Deleuze vervolgens, na de *striation*, van Bacons werk maakt, bestaat er dan ook in dat hij het functioneren van de Figuur in een

²⁶ Stephen Zepke, *Art as Abstract Machine. Ontology and Aesthetics in Deleuze and Guattari* (New York & London : Routledge, 2005), p. 185-186

²⁷ “Eenheid opereert altijd in een lege dimensie die supplementair is aan die van het systeem onder beschouwing (overcodering)” (MP 9). In *Logique du Sens* stelt Deleuze dat het structuralisme in haar constructies terecht heeft erkend dat “de zin door de onzin en de voortdurende verschuiving ervan wordt geproduceerd, [...] dat hij ontstaat uit de respectieve positie van elementen die uit zichzelf niet “betekenend” zijn”. Gilles Deleuze, *Logique du Sens* (Paris : Minuit, 1969), p. 88

Baconschilderij als analoog zal gaan beschouwen aan dat van de hersenen of het orgaanloos lichaam in de wereld.²⁸

De secundaire interpretatie, deze welke volgt op de aanvankelijke *striation*, behandelt een Baconschilderij met andere woorden als een illustratie van de werking van het orgaanloos lichaam (waarbij de Figuur, centraal in het schilderij, *gelijk gesteld* wordt aan het orgaanloos lichaam). Op dit punt ontstaat er een vreemd soort van verschuiving of verdubbeling in Deleuzes denken, aangezien de filosoof vanaf hier begint te stellen dat de Figuur op het schilderij het orgaanloos lichaam “is” (FB 45). De Figuur *illustreert* met andere woorden niet alleen het functioneren van het orgaanloos lichaam (dit is overigens een stelling die Deleuze, gekant als hij is tegen elke vorm van representatieve schilderkunst en elke vorm van representatief denken *tout court*, nergens zelf uitspreekt, maar welke ik afleid uit zijn methodologie), tegelijkertijd *constitueert* zij het orgaanloos lichaam (de hersenen) van wie het schilderij, waar de Figuur (= het orgaanloos lichaam) zich op bevindt, bekijkt.

Zoals hierboven werd uiteengezet, is het concept van het orgaanloos lichaam ontworpen omdat Deleuze het gevoel had dat het domein van het begrip tekortschoot, aangezien dit consistentieplan slechts één soort van denken kon voortbrengen: een representatief denken. Het orgaanloos lichaam, daarentegen, bekleedt een ruimte waarin hersenen (“subject”) en materie (“object”) ononderscheiden zijn. In *Logique de la Sensation* tracht Deleuze enerzijds in zijn spreken het domein van het orgaanloos lichaam, dat geheel en al een domein van de materie is, niet te verlaten, zich m.a.w. voortdurend “in” Bacons schilderijen te bewegen, maar anderzijds plaatst hij deze schilderijen op een afstand om – als een toeschouwer in de traditionele betekenis van het woord – naar de verschillende elementen in het schilderij te wijzen en te zeggen: “dáár gaat het over”.

Het is nu aan ons om na te gaan of de kritiek welke ik hier heb geformuleerd gegrond is. In de pagina's die volgen, onderzoek ik, terwijl ik me oriënteer doorheen het veld van Deleuzes schilderkunstesthetica, de volledige draagkracht van de uitspraak “de Figuur is het orgaanloos lichaam”. Het onderzoek is opgesplitst in drie delen. In dit hoofdstuk richt ik mijn aandacht op de manier waarop Deleuze het orgaanloos lichaam “herkent” in Bacon en hoe hij

²⁸ Daarom zou het interessant zijn te onderzoeken of de terminologie die in *Logique de la Sensation* zo lustig gehanteerd wordt zelfs maar toegepast zou kunnen worden op schilderijen van andere kunstenaars. Het lijkt op het eerste zicht twijfelachtig dat er in het werk van eender welke andere schilder ook maar een aanknopingspunt zou bestaan om haar op te beginnen toepassen. Deleuzes interpretatieve schema - Structuur, Contour, Figuur - is werkelijk gemaakt “op maat” van Bacons schilderijen. Desalniettemin heeft Deleuze heeft Bacons beeldende werk volledig “gefilosofeerd”, in die mate dat het vaak overbodig lijkt datgene wat Deleuze schrijft over de verschillende schilderijen met reproducties ervan te gaan vergelijken. Zijn interpretatie roept een functionele ruimte van krachtrelaties in het leven die volledig op zichzelf lijkt te staan.

de verhouding tussen het schilderij en de toeschouwer precies opvat. Omdat men op geen andere wijze de eigenheid van een bepaalde filosofie zo goed in de verf kan zetten dan door te laten zien hoe deze zich onderscheidt van andere filosofieën, wordt er hier stilgestaan bij de manier waarop Deleuze begrippen in verband met schilderkunst van collega-filosofen heeft overgenomen en naar zijn hand gezet. Het volgende hoofdstuk beschouwt in een ruimere zin hoe Deleuze de functionaliteit van de schilderkunst concipieert. Hier wordt de gelijkenis tussen het concept van de Figuur en dat van de monade gethematiseerd. Het laatste hoofdstuk, ten slotte, behandelt de manier waarop kunst en filosofie in de deleuziaanse ontologie grensbegrippen voor elkaar vormen.

Voor drie sleutelbegrippen uit *Francis Bacon: Logique de la Sensation* heeft Deleuze leentjebuur gespeeld bij filosofische tijd- en landgenoten. De notie van het “figurale” ontleent hij aan Jean-François Lyotard en de noties “sensatie” en “systole-diastole” aan Henri Maldiney. Aan de hand van het eerste begrip laat Deleuze zien hoe het orgaanloos lichaam in werking gesteld wordt op een schilderij, terwijl hij aan de hand van Maldineys begrippenapparaat toont hoe schilderij en toeschouwer in de ruimte van dit orgaanloos lichaam naar elkaar toe convergeren.

Het probleem van de representatie: Lyotard en het figurale

Deleuze maakt een aanloop naar het figurale thema met de observatie dat Bacon in zijn schilderijen een consequente isolatie doorvoert van de menselijke figuur, waarbij hij hem in ringen, vierkanten, parallellepipedalen of andere vormen plaatst. Bacon legt zelf uit dat zijn bedoeling hiermee is “illustratie” te vermijden, en in de figuur een feitenkwestie [*matter of fact*] te onthullen. Het “cirkelvormige gebied”, de “contour” of de “ring” waarin Bacons Figuren zich bevinden is een “plaats” [*lieu*]: een operatief veld dat een “feit” definieert. Het is een soort van *podium* waarvan de functie vergelijkbaar is met die van vierkante haken die de platonische realiteit en algemeenheid van een concept willen aanduiden – [Bed], [God], [Hond] –; het garandeert met andere woorden de *objectiviteit* van de Figuur (en aangezien de Figuur gelijk staat aan het orgaanloos lichaam, garandeert het tegelijkertijd dus ook de objectiviteit van het orgaanloos lichaam).

Deze isolatie, die de transformatie van *een* figuur in *de* Figuur bewerkstelligt, is slechts één stap in de richting van een figuraal schilderij. De nood om figuratie in het figurale om te zetten, vindt haar oorsprong in het feit dat, voor eender welke schilder, het “wit” van

het canvas helemaal niet wit is. Het is op voorhand reeds gevuld met beelden – clichébeelden die een massa culturele associaties met zich meebrengen, een arsenaal aan afgezaagde symbolen, voorgekauwde meningen en afgedragen narratieven. “Figuratie bestaat, zij is een feit, zij gaat de schilderkunst zelfs vooraf. We worden bestormd door foto’s die iets illustreren, door magazines die verhalen vertellen, door cinemabeelden, door televisiebeelden. Er bestaan mentale zowel als fysieke clichés, voorgevormde waarnemingen, herinneringen en fantasieën. Hierin is een belangrijke ervaring voor de schilder gelegen: een hele groep dingen die wie “cliché” kunnen noemen bevolkt, reeds vóór het begin, het canvas” (FB 57). Men zou kunnen denken dat de ideale oplossing erin bestaat de abstractie op te nemen en het representatieve schilderen volledig links te laten liggen. Bacon kiest echter een ander pad, één dat nog steeds tracht de figuur weer te geven, zij het *zonder figuratie*: hij boort het gebied aan van wat Jean-François Lyotard “het figurale” noemt.²⁹

In *Discours, Figure* bestaat Lyotards hoofdbekommernis er in de algemene structuralistische tendens tot “tekstualisatie” van de wereld van een weerwoord te dienen en te benadrukken dat het visuele een autonoom domein uitmaakt, één dat niet assimileerbaar is in codes en gereguleerde opposities. Aan de hand van Merleau-Ponty’s fenomenologische analyse van het zicht en de ruimte beargumenteert Lyotard dat de taal altijd naar een buitenwereld refereert, zelfs wanneer we aannemen dat de relaties tussen betekenaars in de taal in termen van een eenzellig, autonoom systeem beschreven kunnen worden. Bijgevolg moet men het onderscheid in acht nemen tussen een dimensie van significantie, waarin linguïstische tekens en hun differentiële relatie tot elkaar een rol spelen, en een dimensie van benaming of designatie, een “gebarende” dimensie waarin taal naar een wereld buiten zichzelf verwijst en zichzelf hierdoor openstelt voor het visuele. Lyotard stelt vervolgens de differentiële relaties tussen linguïstische tekens onderling (significantie) en die tussen visuele entiteiten (designatie) tegenover elkaar en maakt op deze manier duidelijk dat de verhouding tussen een bepaald, getoond teken en de niet-getoonde tekens waar het van verschilt fundamenteel anders is dan de verhouding tussen objecten die allemaal samen in één visuele ruimte aanwezig zijn. Het visuele is verondersteld in het tekstuele via de gebarende dimensie van designatie, waarbij woorden verwijzen naar een wereld van wederzijds gesitueerde en samen in de visuele ruimte aanwezige objecten.

²⁹ Voor de uiteenzetting van zowel Lyotards concept van het figurale als van de invloed die Erwin Straus en Henri Maldiney op Deleuze hebben uitgeoefend bij de ontwikkeling van diens notie van sensatie, baseer ik me geheel op Ronald Bogue, *Deleuze on Music, Painting, and the Arts* (New York & London : Routledge, 2003), p. 111-124.

Deze kritiek op het structuralisme is slechts een eerste stap in Lyotards argumentatie, aangezien het visuele zelf onderzocht dient te worden vooraleer er wat Lyotard “waarheid” noemt aan het licht gebracht kan worden (want Lyotard is, evenals Deleuze, op zoek naar de waarheid in de beelden). Voorzover het visuele herkend, begrepen, en geassimileerd wordt in een rationele orde, is de waarheid volgens Lyotard afwezig, aangezien het visuele op deze manier “gecodeerd” is, “leesbaar” gemaakt en getekstualiseerd. De waarheid van het visuele is slechts in de “gebeurtenis” aan het licht gebracht, die “zichzelf als een “val” presenteert, als een uitglijden, een fout: “als datgene wat in het Latijn *lapsus* genoemd wordt. De gebeurtenis trekt een tijd en ruimte van de duizeling open”.³⁰ De tijd van de gebeurtenis negeert de (volg-)orde van het verleden, het heden, en de toekomst, en ontsnapt op deze manier aan de fundamentele structuur van Husserls “levend heden” [*présent vivant*] (DF 152-55), met haar “retentie” (het geheugen, het vasthouden aan, het worden vastgehouden) van een verleden dat maar doorgaat en haar “protentie” naar een toekomst die onderweg is. Zij heeft evenmin een georganiseerde ruimtelijke dimensionaliteit. Lyotard beargumenteert dat zelfs het onderscheid, gemaakt door de Gestaltschool, tussen figuur en achtergrond reeds een secundaire rationalisatie van de ruimte inhoudt. Het visuele veld is constant onderhevig aan een organiserende dynamiek van het oog die objecten in de ruimte regulariseert en systematiseert, hen corrigeert en er “de goede vorm” aan oplegt. “Aandacht heeft de herkenning tot doel. Herkenning kan enkel door vergelijking geschieden. Het oog beweegt van hier naar daar en spint het haar bekende web” (DF 155). De beweging van het oog richt een herkenbare ruimte in, en het “is slechts door het stilzetten van beweging [...] dat de aan het visuele veld essentiële heterogeniteit benaderd kan worden [...] Leren zien is het herkennen afleren” (DF 157).

Lyotard laat Paul Klee aan het woord. Klee heeft het over het verlangen een “tussenwereld” [*Zwischenwelt*] te creëren die het midden houdt tussen een objectief domein van het “buiten” en een subjectieve, interne, verbeeldingsvolle sfeer, een natuurlijke wereld die echter niet gezien wordt in de alledaagse ervaring – een onzichtbare natuur *in potentia*, een mogelijke wereld, zichtbaar gemaakt door kunst (DF 224). Klees tussenwereld is de wereld van de kunst als *natura naturans*, als kracht en energie in het proces van de genese van een eigen kosmos. Het is een gelijkaardige tendens van *natura naturans* of zelfcreatie, waarbij de materie een eigen leven leidt en, in plaats van zich te onderwerpen aan een op voorhand bepaalde, externe vorm, de vorm uit zichzelf naar boven haalt, waarbij het plan van inhoud en

³⁰ Jean-François Lyotard, *Discours, Figure* (Paris : Klincksieck, 1971), p. 135. Vanaf nu wordt de verwijzing afgekort tot (DF (paginanummer)).

het plan van expressie dus niet van elkaar zijn losgekoppeld, die Deleuze in het werk van Bacon, maar ook in de kunst van de barok onderscheidt. “Net zoals de beweging in de richting van het niet-formele of de vervorming in de “figurale” schilderkunst van Bacon geen negatie van de vorm betreft, kan de barokke *matter of expression* niet anders dan uitgewerkt worden aan de hand van de vormen of diagrammatische plooien die zij reeds in zich draagt. In plaats van een op voorhand gegeven model, is er een materieel substraat of textuur welke ontogenetisch eerst komt en welke altijd tot op zekere hoogte reeds geplooid is.”³¹ De beeldende wereld van Deleuze-Bacon onderscheidt zich echter van die van Lyotard-Klee in die zin dat zij zelfs geen “tussen”-wereld meer betreft: er spelen geen subjectieve elementen meer in mee, het kunstwerk resulteert er volledig uit het objectieve “buiten”.

Klees tussenwereld is een wereld die in en door vervorming is blootgelegd en die een *intensieve* waarheid blootlegt aan de hand van deze “slechte vormen”, aan de hand van dezelfde, vanuit het oogpunt van de figuratie verstorende technieken als deze dewelke Bacon op zijn Figuren toepast. De compositionele elementen van een tussenwereld-kunstwerk zetten krachten in werking die een effect hebben op het *oog* en het *lichaam* van de toeschouwer (ook hier is er een analogie met Deleuzes orgaanloos lichaam, aangezien dit, zoals we nog zullen zien, “tot stand komt wanneer het oog belegerd wordt via kleur en lijn”). Op deze manier situeert het werk zich “in het veld van gevoeligheid, zelfs van sensualiteit” (DF 238).

Lyotards tegenstelling van het tekstuele en het figurale is niet gelijklopend met de traditionele tegenstelling tussen representatieve en niet-representatieve kunst, want abstracte kunst kan evengoed de canons van “de goede vorm”, van de cartesische dimensionaliteit en herkenbaarheid (in reguliere geometrische lijnen en vormen) in acht nemen als de meest conventioneel geconstrueerde figuratieve werken. Omgekeerd kan het figurale even gemakkelijk geopenbaard worden in de deformaties en verstoringen van een menselijk portret als in het meanderen van een abstracte lijn. Het figurale zelf is onrepresenteerbaar. Zoals ook het geval is bij de barokke plooï, is enkel het spoor van de *activiteit* ervan zichtbaar. De functie van het kunstwerk bestaat over het algemeen in het onthullen van de effecten van het figurale.

Het belang van *Discours, Figure*, stelt Deleuze, ligt in het feit dat het werk “blijk geeft van de eerste algemene kritiek op de *betekenaar*”.³² De figurale benadering van schilderkunst

³¹ Sjoerd Van Tuinen: *Caught Up in A Kind of Serpentine. Deleuze's Mannerist Aesthetics*, in: Dalie Giroux; René Lemieux; Pierre-Luc Chénier, *Gilles Deleuze. Nouvelles lectures, nouvelles écritures* (Québec : Presses de l'Université de Québec, 2008), p. 10

³² *Remarks on Jean-François Lyotard* in: Gilles Deleuze; David Lapoujade (ed.); Michael Toarmina (trans.), *Desert Islands and Other Texts 1953-1974* (Los Angeles & New York : Semiotext(e)), p. 215

ontsnapt aan de georganiseerde en voorspelbare manier waarop wij de wereld rondom ons vorm en betekenis verlenen. Wanneer we kijken naar het thema van de onverzoenbaarheid van de talige en de beeldende dimensie, door Deleuze-Foucault op zijn manier behandeld in *Foucault* (1986), en naar het gedeelde inzicht dat “waarheid” (Lyotard) of “objectiviteit” (Deleuze) steeds een kwestie is van de *gebeurtenis*, dan valt ons de affiniteit tussen de denksporen van de twee Franse wijsgeren op. Lyotard getroost zich veel moeite het figurale aan het Freudiaanse onderbewuste te koppelen, en het is door deze onderneming dat zijn weg en die van Deleuze uiteindelijk van elkaar afwijken. In ieder geval is veel van wat Lyotard zegt over het figurale compatibel met Deleuzes benadering van de schilderkunst. Door het concept van het figurale naar zijn hand te zetten, wenst ook Deleuze de discussie over figuratieve en abstracte schilderkunst te hervormen en een ruimte af te bakenen voor autonome sensibele krachten. We zullen zien dat Deleuze het figurale op zijn eigen manier relateert aan sensatie, affect, en het spel van materiële krachten, maar dan zonder de theoretische ondersteuning van de psychoanalyse.

Het probleem van de toeschouwer: sensatie

Lyotard definieert het figurale als een energetische ruimte van krachten. Voor de uiteenzetting van de manier waarop deze krachten, die krachten van de materie zijn, zich nu verhouden tot het sensibele domein van esthetische, hoe, met andere woorden, “uitwendige” krachten aan een “inwendig” gezichtspunt (sensatie) kunnen worden verbonden, is Deleuze sterk geïnspireerd door Henri Maldiney (m.n. door diens essaybundel *Regard Parole Espace* uit 1973).

Maldiney is op zijn beurt beïnvloed door het werk van de psycholoog Erwin Straus (*Vom Sin Der Sinne*, 1935, vertaald tot *The Primary World of Senses: A Vindication of Sensory Experience*). Straus stelt dat waarneming en sensatie twee fundamenteel gescheiden categorieën uitmaken: perceptie is een secundaire, rationele organisatie van de primaire, niet-rationele dimensie van sensatie. Straus’ fundamentele bijdrage tot het project van *Logique de la Sensation* is de idee van sensatie als de ervaring van een *Mit-Sein* dat zich ontplooit zodat er een subject en een object ontstaat. Subject en object vormen in deze ontplooiing echter geen twee statische, duidelijk onderscheiden en aan elkaar tegenovergestelde polen. Eerder *blijven* ze zich, in en door de sensatie, continu ontplooiën. In dit model kan geen sprake zijn van een Husserliaanse intentionaliteit: er is namelijk “op voorhand” geen afgelijnd subject voorhanden dat deze intentionaliteit zou kunnen uitdragen. Noch is er een uniforme organisatie van ruimte en tijd: tijd verandert in een eeuwigdurend Nu terwijl de ruimte een

eeuwig Hier wordt. Sensatie bevindt zich “binnen” noch “buiten” het lichaam: “Het lichaam is de bemiddelaar tussen het zelf en de wereld. Het behoort noch volledig het “innerlijke”, noch volledig het “uiterlijke” toe”.³³ In Deleuzes omschrijving van sensatie klinken Straus’ woorden duidelijk door:

Sensatie heeft één gezicht naar het subject (het zenuwstelsel, vitale beweging, “instinct”, “temperament” – een heel vocabulaire dat zowel op het naturalisme als op Cézanne van toepassing is) en één gezicht naar het object (het “feit”, de plaats, de gebeurtenis) gekeerd. Of eerder nog heeft het helemaal geen gezichten, is het de twee dingen tegelijkertijd, is het in In-de-Wereld-Zijn, zoals de fenomenologen zeggen: op één en hetzelfde moment *word* ik de sensatie en *gebeurt* er iets doorheen de sensatie, het één doorheen het ander, het één in het ander. En op de grens is het hetzelfde lichaam dat, aangezien het tegelijkertijd subject en object is, de sensatie geeft en ontvangt. Als toeschouwer word ik de sensatie slechts gewaar door het schilderij te betreden, door de eenheid van het voelen en het gevoelde te bereiken. Dit was de les die Cézanne aan de impressionisten meegaf: sensatie bevindt zich niet in het “vrije” of van het lichaam bevrijde spel van licht en kleur (impressies); integendeel, zij bevindt zich in het lichaam, zelfs het lichaam van een appel. Kleur bevindt zich in het lichaam, sensatie bevindt zich in het lichaam, en niet in de lucht. Sensatie is het geschilderde. Het op het canvas geschilderde is het lichaam, niet voorzover het als een object is voorgesteld, maar voorzover het is voorgesteld als wat *deze* sensatie draagt (wat Lawrence, wanneer hij over Cézanne sprak, de “appelheid van de appel” noemde).³⁴

Straus vergelijkt de ruimte van perceptie met die van de *geografie* en die van de sensatie met die van het *landschap*. Aan de hand van *landschapsschilderkunst* vindt Straus toegang tot de wereld van de sensatie, als was het schilderij een deur waar men doorheen kon

³³ Erwin Straus; Jacob Needleman (trans.), *The Primary World of Senses: A Vindication of Sensory Experience*, 2nd ed. (New York : Free Press, 1963), p. 245

Deze zienswijze is gelijkaardig aan Leibniz’ theorie van de waarneming. In *Le Pli* stelt Deleuze dat “ruimte-tijd [voor Leibniz] niet langer een puur gegeven [is] maar het geheel of het knooppunt [wordt] van differentiële relaties in het subject, en het object is niet langer een empirisch gegeven maar wordt het product van deze relaties in de bewuste waarneming.” (LP 101-102). In het volgende hoofdstuk behandelen we de analogie tussen Deleuzes filtering van de wereld van Leibniz en van die van Bacon meer uitgebreid.

³⁴ (FB 34-35)

stappen. Aan de hand zulk een landschap wordt ons toegang verschaft tot de *Mitwelt* van een zich continu ontvouwend(e) zelf-wereld waar geen verschil bestaat tussen subject en object.

Maldiney inspireert zich op Straus wanneer hij stelt dat alle kunst is als het landschap [d.w.z. als de landschapsschilderkunst], namelijk een manier om de onzichtbare wereld van de sensatie zichtbaar te maken, de “Werkelijkheid” die “men nooit verwacht — en die tegelijkertijd toch altijd reeds aanwezig was”.³⁵

Het esthetische houdt volgens Maldiney geen verband met een *wat* maar met een *hoe*. Het *hoe* van de *stijl* “betekent [*signifie*] zonder te representeren”.³⁶ Stijl wordt in termen van *vorm* en *ritme* gekarakteriseerd: vorm is het dynamische proces van het spontane verschijnen en zichzelf-vormen; ritme is het patroon dat zich ontvouwt naarmate deze zichzelf-vormende activiteit vordert. Maldiney definieert drie momenten in de manifestatie van een vorm: een duizelingwekkende ontsluiting van de chaotische wereld van de sensatie; een systolische condensatie van elementen in de richting van bepaalde vormen; een diastolische uitbarsting, ten slotte, van krachten die deze vormen doet oplossen en die een pathische communicatie teweegbrengt tussen de componenten van het geheel. Het esthetische kent net haar oorsprong in dit eerste moment van verdwaaldheid, een onverwachte, duizelingwekkende ervaring die wordt opengetrokken wanneer de wereld van de algemeen aanvaarde temporele en spatiale mogelijkheden en beperkingen niet langer geldt. Het is met de “sprong” van het bij aanvang steriele, onproductieve “grijze punt” (een term van Paul Klee) in het domein van de chaos, met het ontkiemingsmoment van de chaos waarop de kosmogenetische lijn begint te bewegen, dat de systolische condensatie een aanvang neemt, en, in Straus’ termen, de wereld van de sensatie zich “begint te ontplooiën in de richting van de polen van wereld en zelf”.³⁷

Op dit punt komt er vanuit de verscheiden mogelijke werelden van de verwarde chaos een specifiek spoor van ontwikkeling tot uiting, een ritmische articulatie van ruimte en tijd die “de meest onvoorspelbaar noodzakelijke is. Deze lijn, tussen duizend andere mogelijke lijnen, is de juiste lijn, op zulke wijze dat haar realiteit de mogelijk van alle andere opheft”.³⁸ In de derde beweging van diastolische expansie begint de sensatie, in Straus’ woorden, zichzelf te

³⁵ Henri Maldiney, *Regard Parole Espace* (Lausanne : Éditions L’Âge d’Homme, 1973), p. 152

³⁶ Idem, p. 131

Vergelijk deze zienswijze met Benjamins notie van *gestus* in het werk van Kafka, welke ik kort aanraakte in het vorige hoofdstuk. Doorheen het gebaar is het in de ruimte van een tekst nooit een afgelijnd *ik* dat spreekt *over* een aflijnbaar iets; het subject van de uitspraak en het subject van het wat uitgesproken is vallen in deze ruimte niet van elkaar te onderscheiden, en er wordt doorheen het spreken niets gerepresenteerd, het is namelijk het orgaanloos lichaam dat hier op onmiddellijke wijze spreekt.

³⁷ Erwin Straus; Jacob Needleman (trans.), *The Primary World of Senses: A Vindication of Sensory Experience*, 2nd ed. (New York : Free Press, 1963), p. 202

³⁸ Henri Maldiney, *Regard Parole Espace* (Lausanne : Éditions L’Âge d’Homme, 1973), p. 161

“verenigen”: de *Mitwelt* raakt verward in een extatische communicatie tussen de onderlinge componenten. Cézanne stelt dat de mens op dit moment “afwezig is, maar overal aanwezig in het landschap”.³⁹

De aangehaalde bronnen zullen Deleuze ertoe brengen het begrip “kracht” te thematiseren en Lyotards figurale deformatie aan te wenden om de systolische-diastole ritmes van de Strausiaanse sensatie aanschouwelijk te maken. Extra ondersteuning voor de synthetiserende transformatie van Lyotard en Maldiney vindt hij in de uitspraken die Francis Bacon zelf heeft gedaan over de schilderkunst en de manier waarop deze met kracht verbonden is.⁴⁰

The Brutality of Fact: de irrationele logica van de sensatie

Wanneer schilderkunst direct inwerkt op het zenuwstelsel, genereert zij wat door Bacon een “feit” genoemd wordt. Deze term benadrukt *het objectieve statuut van sensatie*, als tegengesteld aan de subjectieve kant ervan. Bacon wil namelijk “de kracht van het beeld” (FB 128) aanwenden en *aanschouwelijk maken*, eerder dan dat hij een innerlijke toestand wenst weer te geven. Zijn oogpunt bestaat dus in het zichtbaar maken van een onzichtbare maar aanwezige en reële kracht. Men zou zelfs kunnen stellen dat de afbeeldingen die hij produceert, *slechts* visuele vehikels zijn die dienen om deze – paradoxaal genoeg onzichtbare! – kracht over te dragen. We denken hierbij opnieuw aan de uitgangspunten van Lyotard en Maldiney (Straus), die allen stellen dat de sensatie vooraf gaat aan het intellect, dat, in een tweede beweging, de perceptie bewerkstelligt. We hebben boven gezien dat Maldiney zelf stelt dat de wereld van de sensatie een *onzichtbare* wereld is, en dat het er in de schilderkunst om gaat deze “Werkelijkheid die men nooit verwacht – en die er tegelijkertijd altijd reeds was” naar boven te halen.

³⁹ Idem, p. 185

Deze paradoxale uitspraak laat zich in het werk van Deleuze begrijpen vanuit de noties “percept” en “affect”. Percepten zijn geen waarnemingen [*perceptions*] en affecten zijn geen gevoelens [*affections*]: percepten staan los van de toestand waarin zij die het percept ondergaan zich bevinden en affecten komen niet voort uit subjecten, maar gaan eerder door deze subjecten heen (waarbij het subject bovendien niet gedacht wordt als autonoom en onveranderlijk). Affecten zijn “de niet-menselijke wordingen van de mens”, terwijl percepten “de niet-menselijke landschappen van de natuur” zijn. Het percept in Cézannes landschappen draagt het soort objectiviteit in zich dat de al te persoonlijke grenzen van één mens ver overstijgt. Bacons dier-wordende hoofden zijn instanties van affecten. Bacon is bijgevolg voor Deleuze de schilder van de deterritorialisatie van het gezicht, en Cézanne die van de deterritorialisatie van het landschap. In het laatste hoofdstuk behandelen we de noties “percept” en “affect” meer uitvoerig.

⁴⁰ Deleuze citeert overvloedig uit David Sylvester, *The Brutality of Fact: Interviews with Francis Bacon 1962-1979*, 3rd edn. (New York : Thames and Hudson, 1987).

Bacon zelf plaatst zijn eigen schilderijen in de categorie van de “niet-illustratieve kunst”, die “eerst op de sensatie inwerkt en dan langzaam maar zeker opnieuw in het feit binnenlekt” (FB 56). Een Baconschilderij is een soort van “opname”, een “rapport” of “verslag” van de aanwezigheid en werking van de onzichtbare “logica van de sensatie”. Bacon vindt de abstracte kunst niet interessant in die zin dat er “geen rapport in aanwezig is. Er is niets anders dan de esthetische voorkeur van een schilder en diens luttele sensaties” (FB 60). Bacon gelooft dat “het mysterie van het feit overgebracht wordt door een beeld dat is gemaakt uit niet-rationele sporen, indrukken of vlekken [*des marques libres*]” (FB 58). Hij maakt gebruik van ongelukjes die zich voordoen tijdens het schilderen om op die manier “een val uit te zetten... om het feit op zijn meest levendige punt te vangen” (FB 54). Op deze manier volgt het schilderij “de door het beeld verlangde ontwikkeling, zodat het beeld als het ware spontaan en binnen zijn eigen structuur zal aangroeien, niet binnen mijn structuur” (FB 60). Bacon lijkt te streven naar een zelfde kosmogenetische turbulentie als die van Klees “grijze punt”: een onvrijwillig spoor begint zich differentiëren en te delen, neemt de controle over van het canvas en zaait zich er op uit als een tumor over een menselijk lichaam.

De onvrijwillige sporen vormen een diagram [*diagramme*] dat de weg wijst naar de verschillende mogelijke “feiten” die in het schilderij “geplant” kunnen worden. Deleuze becommentarieert dat deze sporen “betekenisvol [*significatifs*] noch betekenisgevend [*signifiants*] zijn: ze zijn niet-betekennend [*asignifiants*]” (FB 100). Wegens hun niet-betekennende aard, welke geen aanspraak maakt op significatie of subjectiviteit, kunnen we stellen dat Bacon met zijn schilderijen beelden levert *waarin het gezicht volledig gedeterritorialiseerd is*. Zijn schilderijen bewerkstelligen “de invasie van een andere wereld in de visuele wereld van figuratie” (FB 66) en vervormen op deze wijze figuratieve tot figurale beelden. “Ik wil het ding ver voorbij de verschijning verstoren, maar het ook, in deze verstoring, terugbrengen tot een opname van de verschijning” (Sylvester 40). Deze “verschijning” wordt door Deleuze geïnterpreteerd als Straus’ sensatie.

Sensatie “bevindt zich in het lichaam” (FB 27) volgens Deleuze, maar wordt doorkruist door iets wat het geleefde lichaam te buiten gaat, door een “Kracht [*Puissance*] die dieper en bijna onleefbaar is” (FB 33). Het lichaam van de sensatie is daarom een *orgaanloos lichaam*.

Sensatie = gezichtspunt: de motorhypothese en de hallucinatoire singulariteit

Bacon gebruikt zelf de term “sensatie” in de interviews met David Sylvester. “Bacon zegt constant dat sensatie dat is, wat zich van één “orde” naar een andere verplaatst, van één “niveau” naar een ander, van één “gebied” naar een ander. Daarom is “sensatie” de meester van de deformatie, de uitvoerder van de deformatie” (FB 36). Maar wat bedoelt Bacon nu eigenlijk wanneer hij spreekt van “rangen van sensatie”, “niveaus van gevoel”, “gebieden van sensatie” en “verschuivende sequenties”? De zogenaamde “motorhypothese” welke Deleuze formuleert op deze vraag luidt als volgt. De niveaus van sensatie zouden als momentopnames zijn die de beweging synthetisch in al haar continuïteit, snelheid en geweld zouden herstructureren, zoals we ook zien in het synthetische kubisme, het futurisme en Duchamps *Naakt dat een trap afdaalt* (1912). Deleuze maakt ons attent op het feit dat Bacon gefascineerd was door Muybridges fotografische fragmentering van de voortbeweging van mensen en dieren. Maar de intentie van Bacon reikt verder dan het toepassen van deze onderhand bekende modernistische procedure. Om dit duidelijk te maken, verwijst Deleuze naar het literaire werk van Beckett en Kafka, waar er, in de beweging van de personages, een zekere *immobiliteit* speelt. Het, in Bacons eigen woorden, “dagelijkse rondje” dat zijn Figuren ter plekke, d.w.z. binnen de contour uitvoeren (cfr. *After Muybridge – Woman Emptying a Bowl of Water and Paralytic Child on All Fours*, 1965), is ook typisch voor Becketts personages: “ook zij rollen ongedurig in het rond zonder ooit hun cirkel of parallellepipedum te verlaten” (FB 40). Bacons Figuren lijken, met hun horrelvoeten, trouwens fysiek helemaal niet in staat tot een wandeling doorheen de objectieve ruimte. Het ronde podium of parallellepipedum waar de Figuur zich in een Baconschilderij op bevindt, verandert echter zelf in een motor.

“Kort gezegd is het niet de beweging die de niveaus van sensatie [in het subject] bepaalt, het zijn de niveaus van sensatie [in het subject] die verklaren wat er van de beweging overblijft” (FB 41). Bacon wenst met andere woorden slechts de beweging te onderzoeken voor zover zij een beweging “ter plaatse” is, een spasme ten gevolge van de inwerking van onzichtbare krachten op het lichaam.

De motorhypothese doet ons opnieuw denken aan de theorie van Straus die stelt dat subject en wereld (object) elkaar veroorzaken. Impliceert Straus’ stelling niet dat het subject, wanneer het de wereld op een dergelijke wijze met zich “meedraagt”, zich nooit op deze wereld kan verplaatsen? Het subject *is*, of valt bijna samen met, de motor: de verplaatsing bevindt zich *in* of in de onmiddellijke omgeving van het subject. De buitenwereld is bijgevolg *beperkt* voor zover zij “slechts” perspectivistisch is. Wanneer we de lijn van deze gedachte tot

het uiterste doortrekken, moeten we besluiten dat elk zicht op de buitenwereld een hallucinatie betreft. “De beweging bestaat minder in deze verplaatsing dan in de amoeba-achtige exploratie waarin de Figuur is verward binnenin de contour” (FB 41). De grens die wordt getrokken door de contour blijkt niets minder te zijn dan de buitengrens van de wereld. Deleuze voert in dit verband een fragment op uit een verhaal van K.P. Moritz waarin het zicht van de held “beperkt was tot het kleine stukje land dat hij rond zich kon zien... Het leek hem alsof het einde van alle dingen, tegen het einde van zijn reis, tot *net zulk een punt* leidde...” (FB 41). De nadruk die wordt gelegd op “net zulk een punt” is waarschijnlijk een verwijzing naar het specifieke, singuliere gezichtspunt dat gekoppeld is aan elke sensatie. Een singulariteit wordt in *Le Pli* onder andere gedefinieerd als “dat wat opmerkelijk is, bepaald volgens differentiële relaties die de waarneming in de monade constitueren” (LP 104). Echter, wegens de afgesloten conditie van de monade – zij heeft “ramen noch deuren” – komt de waarneming in de monade voort uit een absolute duisternis. Zij is, net zoals die van de Figuur, niet meer dan een hallucinatie. De differentiële relaties die de “heldere”, in de relatieve zin van “onderscheiden”, waarneming constitueren, bevinden zich onder de drempel van het bewustzijn, en waarschijnlijk zullen wij hun ultieme oorsprong, en dus ook hun objectieve waarde, nooit kennen.⁴¹

De sensatie valt in Deleuzes visie samen met het gezichtspunt, en zij ontleent al haar objectieve waarde aan de manier waarop zij tot stand komt: door het kanaliseren van materiële krachten wordt er een brutaal en irrationeel feit *voelbaar* gemaakt. De *inhoud* of *betekenis* van wat deze sensatie aan het subject voorstelt, is van generlei waarde, net omdat deze inhoud niet te onderscheiden valt van het subject zelf.

We zullen in het volgende hoofdstuk nog terugkomen op het feit dat het lot van Bacons kreuple Figuur, zowel wat de blindheid als wat de immobiliteit ervan betreft, grote gelijkenissen vertoont met de conditie waarin Leibniz’ monade verkeert.

⁴¹ Deleuze wijst er op dat Leibniz, ondanks de donkere oorsprong van elke waarneming, Descartes’ uitdrukking “helder en onderscheiden” blijft handhaven. “Hoe kan [Leibniz] zeggen dat de bevoorrechte zone van elke monade niet enkel helder maar ook onderscheiden [*distincte*] is, terwijl zij bestaat in een verwarde gebeurtenis? Dit is omdat heldere waarneming op zich nooit onderscheiden [*distincte*] is, maar eerder “aanzienlijk” [*distinguée*], in de zin van opmerkzaam.” (LP 104). De waarneming komt voort uit een aantal elkaar opvolgende filteringen van differentiële kleurrelaties, waarbij men gaat van het “gewone” naar wat “opmerkzaam” is, en waarbij de eigenschappen van de filter zelf bij elke volgende filtering mee gemodificeerd worden. Deze constructie impliceert echter een circulariteit van filters, want waar komt in de eerste plaats het criterium voor de complete of adequate waarneming vandaan, de norm die aan de hand van differentiële eliminatie het singuliere aan het gewone onttrekt? Indien er zulk een “laatste filter” bestaat, gaat hij “onze verbeeldingskracht te boven” (LP 104). Wij zien onszelf genoodzaakt te besluiten dat “elke waarneming hallucinatoir is omdat de waarneming geen object heeft” (LP 107).

Sensatie: een breuk met de fenomenologie

De “fenomenologische hypothese” welke Deleuze formuleert over de betekenis van de term “sensatie” betekent een aanvulling op de motorhypothese, als een tweede perspectief op de zaak. Elk niveau van sensatie zou volgens deze hypothese in direct verband staan met één specifiek zintuig en in een minder direct verband met de andere zintuigen. Tussen verschillende zintuiglijke impressies als een geur, een geluid, een gewicht, een smaak en een kleur zou er een “existentiële communicatie” bestaan die het “pathische” moment van deze specifieke sensatie zou vormgeven (FB 42). Zo zouden er in *Study for a Bullfight No. 1* en *Second Version of ‘Study for a Bullfight No. 1’* (beide 1969) het getrappel van de hoeven van het voorgestelde dier te horen zijn, en zouden we, elke keer wanneer Bacon vlees voorstelt, het kunnen aanraken, ruiken, opeten en wegen. Het laatste “effect” is niet eigen aan Bacon: ook in het werk van Soutine (of eerder: erdoorheen, want het pathische moment van de sensatie ligt tussen het werk en de toeschouwer in) lijkt het afgebeelde vlees te gaan bestaan.

Deleuze wijst er op dat Maldiney en Merleau-Ponty Cézanne als de schilder *par excellence* beschouwen omdat deze een prerationele wereld van sensatie zichtbaar maakt waarin subject en object niet van elkaar te onderscheiden vallen. Het ontologische inzicht van Cézanne bestaat er volgens deze fenomenologen in dat hij met zijn schilderijen een visie van de wereld levert als een “in-de-wereld-zijn”. Merleau-Ponty stelt dat de schilderkunst de “textuur van de werkelijkheid” uitdrukt, een beeldende [*imaginaire*] textuur die “zich in mijn lichaam bevindt als een diagram van het leven [van het actuele]”.⁴² Niet alleen beschouwt hij schilderkunst dus, net zoals Deleuze dit doet, als een zaak van het lichaam, ook staat dit lichaam bij zowel Merleau-Ponty als bij Deleuze in verbinding met een immanent en ontogenetisch diagram. Wanneer we in *Logique de la Sensation* lezen dat “Sensatie [...] In-de-Wereld-Zijn [is], zoals de fenomenologen stellen: op hetzelfde moment *word* ik in de sensatie en *gebeurt* er iets doorheen de sensatie, het één doorheen het ander, het ene in het ander” (FB 34), en wanneer we weten dat Merleau-Ponty de filosoof was die als eerste met de notie “vlees” op de proppen kwam om over schilderkunst te spreken, dan lijkt het alsof Deleuze de fenomenologische benadering van sensatie volledig heeft geassimileerd. Wanneer we echter nagaan hoe Merleau-Ponty het “vlees” precies vormgeeft, zien we dat Deleuze wel degelijk een breuk heeft bewerkstelligd met het fenomenologische project.

In *Le Visible et l’Invisible* stelt Merleau-Ponty dat “de dikte van het vlees tussen de persoon die ziet en het ding constitutief [is] voor zowel de zichtbaarheid van het ding als voor

⁴² Maurice Merleau-Ponty, *L’Œil et l’Esprit* (Paris : Éd. Gallimard, 1964), p. 24-25

de lichamelijkheid van de persoon die ziet; het is geen obstakel tussen hen, het is de manier waarop ze communiceren”.⁴³ Het vlees incarneert een “omkeerbaarheid”, “vervlechting” of “chiasme” tussen de zichtbare en de onzichtbare wereld, tussen het zicht en de onzichtbare ontogenese ervan. Deze omkeerbaarheid wordt in *Le Visible et l’Invisible* uitgelegd aan de hand van de kleur “rood”. De kleur “rood” resulteert uit virtuele, differentiële relaties tussen dingen, welke een soort van “roodheid” impliceren die zelf nog onzichtbaar is maar die de bestaansconditie vormt voor elke actualisering van een rode waarneming. “Rood is minder een kleur of een ding [...] dan een verschil tussen dingen en kleuren, een momentane kristallisatie van een gekleurd zijn of van zichtbaarheid. Tussen de zogezegde kleuren en zichtbare dingen zouden we het weefsel aantreffen dat hen aan elkaar verbindt, hen draagt, hen voedt en dat op haar beurt zelf geen ding is, maar een mogelijkheid, een latentie, en een vlees van de dingen” (VI 132-133). Het vlees is met andere woorden dat wat het zicht als zodanig mogelijk maakt, wat een brug slaat tussen de waarnemer en het waarneembare. De virtuele “roodheid” wordt een actueel “rood” in de “vleselijke formule” van het “geleefde lichaam”.

Het “geleefde lichaam” is de instantie die subject en object samenbrengt in de visie van het vlees: het vlees wordt “geïncarneerd” in het geleefde lichaam. Deze incarnatie is echter slechts mogelijk door een immanent principe dat door Merleau-Ponty “het Waarneembare in het algemeen” genoemd wordt en dat “de terugkeer van het zichtbare op zichzelf” bewerkstelligt (VI 142). De waarneming is met andere woorden in se een proces van *reflectie* dat ons in staat stelt haar eigen constituerende element, “het vlees van de wereld”, te zien. Dit constituerende element, het vlees, verschijnt in en doorheen het zicht van een “geleefd lichaam”, maar voor het *zicht* dat we er van en het *inzicht* dat we er in kunnen hebben, is respectievelijk een waarnemingsvermogen nodig dat “ziet” en een bewustzijn dat het inzicht waarvan sprake als zodanig kan herkennen. Het vlees is “het overlappen van en de scheur tussen” een algemeen Bewustzijn en een algemeen Waarneembare, waarbij het algemene Bewustzijn het algemeen Waarneembare echter noodzakelijk voorafgaat en “een natuurlijke lichtstraal tot stand brengt die al het vlees [d.w.z. “het vlees van de wereld”, de bestaansconditie van het zichtbare] doet oplichten, en niet alleen mijn eigen vlees” (VI 142). Ondanks de ontologische prioriteit ervan, kan dit algemene, immanente Bewustzijn niet duidelijk onderscheiden worden van het algemene, immanente Waarneembare. Het vlees is

⁴³ Maurice Merleau-Ponty; Galen A. Johnson (ed.); Michael B. Smith (transl.), *The Visible and the Invisible in The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting* (Evanston : Northwestern University Press, 1993), p. 135. Vanaf hier wordt de verwijzing afgekort tot “(VI (paginanummer))”.

“geplooid” rond een “centrale holte” die “geen ontologische leegte, geen niet-zijn” is maar de onontwarbare vervlechting van het bewustzijn en het waarnemingsvermogen. Door de plooiing van het vlees rond de centrale holte “hangen het lichaam en de wereld aan elkaar vast” (VI 148).

Deze innerlijke armatuur, een “armatuur van krachtlijnen en dimensies” (VI 148), wordt door het vlees dat er rond is geplooid verborgen én onthuld. De sensatie die uit de aanraking van dit immanente kluwen met het vlees resulteert, is een “hiaat”, een ongrijpbaar moment van omkeerbaarheid tussen de waarneming en het bewustzijn. Merleau-Ponty gebruikt het beeld van een hand die een andere hand aanraakt om dit moment aanschouwelijk te maken. “Mijn linkerhand staat altijd op het punt mijn rechterhand, dat de dingen aanraakt, aan te raken, maar ik bereik nooit gelijktijdigheid; de gelijktijdigheid verdwijnt zodra zij gerealiseerd is, en het is steeds één van de twee dingen dat zich voordoet: ofwel bereikt mijn rechterhand werkelijk de rang van het aangeraakte, maar dan is haar greep op de wereld onderbroken; ofwel behoudt zij haar greep op de wereld, maar dan raak ik *haar* – mijn rechterhand die aanraakt – niet werkelijk aan” (VI 147-148). De omkeerbaarheid, in het vlees, tussen de waarnemer en dat wat waargenomen wordt, roteert rond deze ongrijpbare, chiasmatistische holte die “zichzelf voortdurend tot de buitenkant van haar binnenkant maakt, en tot de binnenkant van haar buitenkant” (VI 144).

Volgens Merleau-Ponty zijn “de ervaringen van de zichtbare wereld [...] de exploratie van een onzichtbaar principe en de ontsluiting van een wereld van ideeën” (VI 150). Het vlees fungeert als een “scherm” (VI 150) dat deze onzichtbare ideeën, die “het Zijn van dit zijn” (VI 151) uitmaken, tegelijkertijd aan de waarneming laat zien en aan het bewustzijn onttrekt. Als zodanig incarneert het vlees een metafysisch ideaal, een Zijn dat, wanneer ik mij er “in” bevind en één ben met het object van mijn waarneming, een lichtstraal werpt op haar eigen ambigue bestaansconditie. “Waarneming” is bijgevolg “niet een bepaalde manier van denken of een aanwezigheid tot zichzelf, het is de manier waarop ik van mezelf afwezig kan zijn, waarop ik vanuit mijn binnenste bij de splijting van het Zijn aanwezig kan zijn, [...]”.⁴⁴ Het is doorheen het werk van Cézanne dat de bestaansconditie van het zichtbare, die een on(be)grijpbaarheid inhoudt, op haar beurt zichtbaar wordt. Dit soort van schilderkunst is een “in-de-wereld-zijn” omdat zij een sensatie levert van de “dubbelhartigheid van gevoel” van het vlees.

⁴⁴ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit* (Paris : Éd. Gallimard, 1964), p. 81

In de “pathische” ruimte die door een schilderij wordt ontsloten, wordt volgens Merleau-Ponty dus een virtuele *idee* geactualiseerd, een idee die men niet kan zien of kan aanraken. Deze idee wordt voortdurend door het vlees omcirkeld, zij maakt de onzichtbaarheid uit die door het vlees wordt belichaamd, en uiteindelijk is zij het Zijn van dit zijn. Tijdens het pathische moment bevindt het oog zich in het vlees, maar het blijft niettemin gedetermineerd door de transcendentiaal-ontologische dimensie van het Zijn. Deze dimensie wordt in de waarneming voelbaar, maar laat zich er niet “vatten”. Een gekleurde waarneming is een actualisatie van een virtuele idee (“roodheid”) in het vlees, en deze virtuele kleur “legt mijn waarneming aan mij op als een voortzetting van haar eigen soevereine existentie” (VI 131). Indien we in het geval van Merleau-Ponty dus van een “diagram” kunnen spreken, dan moet dit deze virtuele idee betreffen, die de immanente voorwaarden voor de waarneming in het geleefde lichaam constitueert, maar zelf buiten het proces van de waarneming staat, aangezien zij zelf nooit geactualiseerd wordt.

In *Cinéma 1* stelt Deleuze dat de fenomenologie, wanneer zij een aan het zicht inherent “natuurlijk licht” poneert, ons onverbiddeijk terugwerpt in een klassiek soort van filosofie waarin het licht van de rede de duisternis van de materie verheldert.⁴⁵ En in *Qu'est-ce que la Philosophie?* stellen Deleuze en Guattari dat het “geleefde lichaam”, door het feit dat het a priori wordt gedetermineerd door het fenomenologische Bewustzijn, slechts haar voorwaarden van mogelijke ervaring kan uitdrukken, terwijl haar *werkelijke* genetische voorwaarden (die naar hun mening voorwaarden van de materie zijn en geen constituties van de geest) immer onzichtbaar blijven (QP 168). Het tekort dat Deleuze in *Logique de la Sensation* aan de fenomenologische hypothese van sensatie toeschrijft, bestaat er dan ook in dat deze niet verder zou kijken dan het niveau van het “geleefde lichaam”, dat wil zeggen, van het organisme, dat in haar hoedanigheid van een afgesloten geheel het leven *als een potentieel worden* (een *materieel* worden) in bedwang houdt. Deleuzes “sensatie” is daarentegen net datgene wat zich doorheen dit organisme weet te breken.

“De fenomenologische hypothese volstaat wellicht niet omdat zij slechts handelt over het geleefde lichaam. Maar het geleefde lichaam is nog steeds een armetierig ding in vergelijking met een meer diepgaande en bijna onleefbare Kracht” (FB 33). Voor Deleuze is het deze Kracht die, wanneer zij aan de hand van een diagram aan de chaos wordt onttrokken en op een vlak van compositie wordt getemd en uitgespreid, een sensatie veroorzaakt. Het diagram, dat zowel bij de fenomenologen als bij Deleuze de genetische condities van het vlees

⁴⁵ Gilles Deleuze, *Cinéma 1: L'Image-Mouvement* (Paris : Minuit, 1983), p. 89

construeert, wordt in *Logique de la Sensation*, in tegenstelling tot wat het geval is bij de fenomenologen, gedacht als iets dat geheel immanent blijft *in de sensatie*. Het is geen transcendente idee, maar een Nietzscheaanse “dobbeltworp” die fungeert als een relais dat het eindige vlak van compositie van het individuele schilderij in onmiddellijke verbinding stelt met de oneindige materiële chaos (de materie die op haar beurt doorheen kleur onmiddellijk toegang vindt tot het lichaam). De schilderkunst maakt de pure materiële aanwezigheid en flux van het lichaam *zonder omwegen* zichtbaar, waarbij zij de intensieve realiteit van dit lichaam als een *orgaanloos* lichaam bevrijdt van elke vorm van organische of ideële representatie.

Aan de hand van het bovenstaande zijn we nu in staat te begrijpen waarom Merleau-Ponty zich in *L'Œil et l'Esprit* beduidend minder streng dan Deleuze betoont ten opzichte van representatieve schilderkunst. “Het zicht,” stelt hij daar,

is de ontmoeting, als op een kruispunt, van alle aspecten van het Zijn. “Een vuur eist het leven op, het ontwaakt; wanneer het de geleidende hand de weg wijst, vindt het een drager en overmeestert het deze, en sluit vervolgens, huppelend vonkje, de cirkel die het moest trekken: de terugkeer naar het oog en daar voorbij” (Klee). In dit circuit is er geen enkele onderbreking, onmogelijk te zeggen dat hier de natuur eindigt en de mens of de expressie begint. Het is dus het doofstomme Zijn dat zelf tussenkomt om haar eigen zin te manifesteren. Net daarom is het dilemma tussen de figuratie en de niet-figuratie slecht geformuleerd: het is tegelijkertijd waar en zonder contradictie dat geen enkele druif ooit is geweest wat zij in de meest figuratieve schilderkunst is, en dat geen enkele schilderkunst, zelfs niet de abstracte, aan het Zijn kan ontsnappen, want de druif van Caravaggio is de druif zelf.⁴⁶

De druif waarvan sprake is “de druif zelf” omdat zij, net zoals het werk van Cézanne dat kan, in staat is het “doofstomme Zijn” te engageren haar eigen “zin” te manifesteren. De “zin” van het Zijn zoals zij zich op deze wijze manifesteert betreft, zoals we hierboven zagen, echter altijd nog een versluierde variant: de ontologische manifestatie waarvan sprake laat zich slechts *voelen* als een splijting in het subject tussen waarneming en conditie van de waarneming. Merleau-Ponty ziet geen graten in een representatieve schilderkunst omdat zijn diagram zuiver ideëel is. Het is een transcendentaal gegeven, een virtuele idee die, in tegenstelling tot wat het geval is bij Deleuze, niet onmiddellijk met de chaotische krachten

⁴⁶ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit* (Paris : Éd. Gallimard, 1964), p. 87

van het “buiten” in verbinding staat. Zelfs de abstracte schilderkunst “kan niet aan het Zijn ontsnappen” wanneer zij er in slaagt de splijting tussen de waarneming en de conditie van de waarneming voelbaar te maken.

Deleuze, daarentegen, kant zich wellicht minder sterk tegen representatieve schilderkunst omdat het zijn “smaak” niet is dan omdat zijn conceptie van het diagram dit soort van schilderkunst simpelweg niet toestaat. Éric Alliez stelt in dit verband dat “Deleuze de volgorde van de waarnemingen in Merleau-Ponty’s fenomenologie van de kunst omdraait en in plaats van dat de schilder de geboorte van het ding in de actualisatie ervan volgt – een beweging van het virtuele naar het actuele –, laat hij de schilder het ding doen oplossen en zich van het actuele naar het virtuele begeven”.⁴⁷ Het “ding” waarvan sprake lost op in de materie en deze materie is noodzakelijk virtueel, een absoluut “buiten”, omdat elk gezichtspunt een hallucinatoire gegeven is. Zoals we in het volgende hoofdstuk zullen zien, past Bacon een *haptische* schilderkunst toe, één waarbij het oog de materie gaat aanraken, en die steeds een bepaalde mate van *deformatie* tot gevolg heeft. De picturale techniek van de *transformatie*, daarentegen, die representatie genereert, vereist een afstandelijker positie.

We kunnen deze wending ten opzichte van Merleau-Ponty’s fenomenologische schilderkunsttheorie in verband brengen met de algemene kritiek van Deleuze op de fenomenologie in diens evaluatie van Heidegger. Denken wordt in de fenomenologie algemeen voorgesteld als een door het bewustzijn verinnerlijkte betrekking. Het fenomenologische bewustzijn richt zich intentioneel op een ding en genereert doorheen deze betrekking actief betekenis: het “be-tekent zich in de wereld”. Voor Deleuze bestaat er echter niet zoiets als een transcendentiaal bewustzijn dat zich autonoom op de dingen kan richten. Geen enkel ding in de wereld kan het privilege hebben een ander ding te internaliseren. Denken geschiedt in Deleuzes visie namelijk pas onder invloed van een bepaalde inperkende dwang die van buitenaf komt. In *Foucault* thematiseert Deleuze een consequentie van deze radicale uitwendigheid van alle modaliteiten van het zijn, namelijk het feit dat zien en spreken twee totaal van elkaar gescheiden registers uitmaken. Nu ontsluit Heideggers *Lichtung* zowel een spreken als een zien, “alsof de betekenissen in het zichtbare rondwaarden en het zichtbare op zijn beurt de zin prevelde”.⁴⁸ Deleuzes kritiek op Heidegger luidt dan ook dat deze fenomenoloog, die er zich nochtans op beroept de intentionaliteit te hebben

⁴⁷ Éric Alliez, *Some Remarks on Color in Contemporary Philosophy*, ongepagineerd en ongepubliceerd artikel, voorgesteld op de conferentie *Chroma Drama, Widerstand der Farbe* die plaatsvond in de Akademie der bildende Künste Wien, 2000, geciteerd in Stephen Zepke, *Art as Abstract Machine. Ontology and Aesthetics in Deleuze and Guattari* (New York & London : Routledge, 2005), p. 278

⁴⁸ Gilles Deleuze, *Foucault* (Paris : Minuit, 1986), p. 119

overschreden, net zoals Merleau-Ponty in zijn schilderkunsthistorica “de intentionaliteit slechts overschrijdt om, in een andere dimensie, het ontologische substraat ervan te handhaven”.⁴⁹ Ook deze *Lichtung* is een verinnerlijkte betrekking, ze trekt op transcendente wijze een lijn tussen een ding in de buitenwereld en de *betekenis* van dit ding.

Net zoals het denken geen echt denken is wanneer het niet op een bepaalde manier van buitenaf is ingegeven, kan men pas van echte schilderkunst spreken wanneer deze krachten van het buiten, dat wil zeggen van de chaos, laat meespelen. Alles wat uit het Deleuziaanse diagram resulteert, is op een bepaalde manier “hysterisch”, d.w.z. het spreidt een *materiële aanwezigheid* ten toon, en omdat deze materialiteit aan de hand van het diagram op onmiddellijke wijze chaotische krachten in rekening brengt, zal dit resultaat nooit representatief blijken.

Hysterie sluit representatie uit

Het orgaanloze lichaam heeft wél organen, stelt Deleuze, maar het betreffen *provisieele* organen met veranderlijke functies. Zulk een provisioneel orgaan ontstaat wanneer een kracht in contact treedt met de op-en-neergaande golf van het orgaanloos lichaam. “Een orgaan wordt bepaald door deze ontmoeting, maar het betreft een provisioneel orgaan dat standhoudt zo lang de golf overtrekt en de kracht haar inwerking heeft, en dat verplaatst zal worden om zich elders te situeren.” (FB 34).

Het orgaanloos lichaam kan eigenlijk nog het best vergeleken worden met een neurologische filter. Het systeem van zenuwbanen en hersenen in ons lichaam is namelijk evenzeer een circuit dat ervaringen genereert door de samenwerking tussen “vlees en zenuw” (FB 45). En tijdens de werking van dit circuit worden de verschillende delen en organen van het lichaam van een subject evenmin allemaal tegelijkertijd “weergegeven” in het bewustzijn. Het affect, hier in de betekenis van de specifieke, momentane ervaring van het eigen lichaam, is altijd tijdsruimtelijk bepaald: het trekt als het ware *aan het subject voorbij* en heeft een tijdsverloop met een aanduidbaar begin en einde. Dat een orgaan “provisieel” is, wil dus niets anders zeggen dan dat het zich slechts voor een welbepaalde duur in de bewuste ervaring manifesteert.

De ervaring van provisionele organen is een bekend symptoom van psychose. Vooral in de negentiende-eeuwse psychiatrie is er veel geschreven over deze zogenaamde “hysterische toestand”. Een ander symptoom van hysterie of psychose bestaat in “het zeer

⁴⁹ Alain Badiou; Leon Otto de Vries (vert.), *Deleuze. Het geroep van het Zijn* (Kampen : Klement, 2006), p. 38

specifieke gevoel dat vanuit de binnenkant van het lichaam naar boven rijst, precies omdat het lichaam *onder* het lichaam wordt gevoeld, de tijdelijke organen worden gevoeld onder de organisatie van de onveranderlijke organen” (FB 49). Het orgaanloos lichaam en haar tijdelijke organen worden bij deze aandoening zelf *gezien*, in het geval van “externe autoscopie”, of gevoeld maar niet visueel herkend, in het geval van “interne autoscopie”. “Het is niet langer *mijn* hoofd, maar ik voel mezelf binnenin *een* hoofd, en ik zie mezelf binnenin een hoofd: of anders zie ik mezelf niet in de spiegel, maar voel ik mezelf in het lichaam dat ik zie, en zie ik mezelf in dit naakte lichaam wanneer ik gekleed ben... enzovoort. Bestaat er in de wereld een psychose die deze hysterische conditie zou kunnen omvatten? “Een soort onbegrijpelijke *stopplaats* in de geest [*esprit*], recht in het centrum van alles...” (FB 49). In een toestand van interne autoscopie is het subject zich nog slechts bewust van het orgaanloos lichaam. Dit wil zeggen dat hij of zij enkel door middel van *gevoel*, “één dat vanuit de *binnenkant* van het lichaam naar boven rijst” (zie boven; mijn cursivering) met het eigen lichaam in verbinding staat. Elke vorm van zelfbewustzijn over de manier waarop anderen het “uiterlijk” van deze persoon waarnemen is weggevallen, in zulke mate dat het eigen spiegelbeeld tot iets onherkenbaars is geworden (“Wat heeft dat platte vlak tegenover me met *mijn* lichaam te maken?”). Aanwezigheid [*présence*] is het hoofdkenmerk van de hysterie. De persoon die ten prooi valt aan interne autoscopie, is hysterisch omdat de auto-affectieve aanwezigheid van het eigen lichaam er allesoverheersend in is. Diametraal tegenovergesteld aan deze patiënt, die zichzelf in een lichaam *voelt* maar die, wanneer hij een blik in de spiegel werpt, zichzelf niet herkent *als dát lichaam daar*, enkel als *in dit lichaam hier*, is de cartesiaan waarover Merleau-Ponty stelt dat hij “zichzelf niet ziet in de spiegel: hij ziet een ledenpop [*mannequin*], een “buiten” waarvan hij alle redenen heeft te denken dat de anderen hem op gelijkaardige wijze waarnemen, maar die, noch voor zichzelf, noch voor hen, een lichaam [*une chair*] is. Zijn “beeld” in de spiegel is een effect van het mechanisme van de dingen; indien hij zich erin herkent, indien hij het “gelijkend” vindt, dan is het zijn geest die de lijn trekt, het spiegelbeeld is niets *van hem*”.⁵⁰

In sommige werken van Bacon wordt het fenomeen van interne autoscopie zeer duidelijk afgebeeld. “De aanwezigheid van een orgaanloos lichaam onder het organisme, de aanwezigheid van veranderlijke organen onder de organische representatie. Een gekleed Figuur van Bacon wordt naakt waargenomen in de spiegel of op het canvas (*Twee Studies voor een Portret van George Dyer*, 1968)” (FB 50). Wat de representatie van het model op

⁵⁰ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit* (Paris : Éd. Gallimard, 1964), p 38-39

het doek voor de schilder nu in de eerste plaats onmogelijk maakt, is “de alomtegenwoordige aanwezigheid ervan [...], die onmiddellijk op het zenuwstelsel inwerkt” (FB 51).

Aan de hand van deze karakterisering kunnen we twee soorten schilderkunst onderscheiden. De ene soort werkt met modulatie en spreidt auto-affectieve aanwezigheid tentoon. Representatie is bij deze soort onmogelijk. Representatieve afbeeldingen hangen voor hun slagen namelijk altijd af van een principe van vertaling van het zichtbare dat zich op het niveau van het begrip [*sens*] heeft ontwikkeld. Bijgevolg vereisen zij een mate van zelfbewustzijn van de schilder, een bepaalde positionering die steeds een distantiëring van diens eigen lichaam impliceert. De representatieve schilderkunst brengt gelijkenis tot stand aan de hand van vertalingwetten als het perspectief en het clair-obscur, maar weet het niveau van het orgaanloos lichaam niet te bereiken. We kunnen dus stellen dat representatie en aanwezigheid twee kenmerken zijn die elkaar in de schilderkunst wederzijds uitsluiten.

Zoals ik aan het einde van het vorige hoofdstuk stelde, kan het orgaanloos lichaam niet enkel gelijkgesteld worden aan het neurologische netwerk, maar ook aan het ademhalingscircuit. In het hoofdstuk *Hystérie* van *Logique de la Sensation* stelt Deleuze dat “[d]e geest [*esprit*] het lichaam zelf [is], het orgaanloos lichaam” (FB 46). *Esprit* is etymologisch verwant aan het Latijnse *spiritus*, wat geest maar ook adem kan betekenen. Bovendien gebruikt Deleuze Antonin Artauds “schreeuw-adem” als synoniem voor het orgaanloos lichaam. In *Mille Plateaux* wordt dan weer gesteld dat “[h]et doorheen kleur [zoals we in het volgende hoofdstuk zullen zien, is dit de affectieve component van de schilderkunst: deze, welke onmiddellijk op het orgaanloos lichaam inwerkt] [is] dat je onzichtbaar wordt” (MP 208). Onzichtbaar als de hystericus die zijn eigen lichaam niet herkent in het reflecterende vlak van de spiegel, maar ook onzichtbaar als de adem die doorheen het lichaam loopt.

De algemene filosofische betekenis van hysterie houdt voor Deleuze en Deleuze-Guattari de poging in te ontsnappen aan de organisatie van het eigen lichaam, welke als een gevangenis wordt ervaren. In Bacons schilderijen wordt deze ontsnapping steeds weergegeven als een ontsnapping doorheen het “gat” van de contour. Bacons schreeuwende paus wil doorheen de schreeuw aan het lichaam te ontsnappen; de over de lavabo heen gekantelde Figuur probeert een andere ontsnappingsroute, maar met hetzelfde doel. Is deze hysterische conditie ook niet vergelijkbaar met het verlangen – weliswaar nooit door Bacon afgebeeld – dat vaak van rokers lijkt uit te gaan, om doorheen het trekken aan de sigaret het eigen lichaam te ontstijgen?

Maar is de hysterie, of de aanwezigheid, waarvan sprake nu een kenmerk van “Bacon zelf, of van de schilder [in het algemeen], of van het schilderij zelf, of van de schilderkunst in het algemeen?” (FB 51). “De hystericus is tegelijkertijd iemand die zijn of haar aanwezigheid oplegt, maar ook iemand voor wie dingen en wezens aanwezig zijn, té aanwezig, en die deze excessieve aanwezigheid aan ieder ding oplegt en aan elk wezen communiceert. Er is daarom weinig verschil tussen de hystericus, de “gehysterizeerde” en de “hysterizeerder”. Bacon legt op een nogal korzelige toon uit dat de hysterische lach die hij op het portret uit 1953, op het menselijke hoofd uit 1953 en op de paus van 1955 had geschilderd, afkomstig was van een “model” dat “zeer neurotisch en bijna hysterisch was” (FB 51). Opmerkelijk: Deleuze suggereert niet dat de toeschouwer aan de hysterie zou kunnen toedragen, dat zij of zij haar bijvoorbeeld zou kunnen vervolledigen door haar te incorporeren. De hysterische “energie”, de kracht van de aanwezigheid, lijkt eerder eigen aan het medium van de schilderkunst zelf. “Schilderkunst tracht onmiddellijk de aanwezigheden tussen representatie, onder representatie vrij te maken. Het kleurensysteem is zelf een systeem van onmiddellijke actie op het zenuwstelsel. Dit is geen hysterie van de schilder, maar een hysterie van de schilderkunst” (FB 52).

Recapitulatie: “de Figuur *is* het orgaanloos lichaam”. De plaats van de toeschouwer in Deleuzes esthetica

Komen we even terug op de provisionele organen. Deze zijn nu net wat we waarnemen bij de Figuren in Bacons schilderijen, alsof deze Figuren stuk voor stuk in onmiddellijke verbinding stonden met het grote *plan de consistance*. Waarom zijn hun ledematen anders zo vervormd? “[D]e Figuur is het orgaanloos lichaam (ontmantel het organisme ten gunste van het lichaam, het gezicht ten gunste van het hoofd); het orgaanloos lichaam is vlees en zenuw; een golf loopt erdoorheen en trekt er niveaus in op; een sensatie wordt geproduceerd wanneer de golf de krachten die op het lichaam inwerken confronteert, een “affectief athleticisme”, een “schreeuw-adem”.” (FB 45). De “golf” waarvan sprake betreft de materie zonder extensie van het orgaanloos lichaam die de ruimte vult, en elk provisioneel orgaan is, naast de plek waar een kracht met een trillende, intensieve golf in contact treedt, de plaats van een sensatie die een “constitutief niveau van verschil in zich draagt” (FB 29), een worden dat zich qua intensiteit van het ene niveau naar het andere verplaatst. “[H]et lichaam heeft geen organen, maar drempels of niveaus” (FB 45). Wanneer we echter zeggen dat we *zien* en *begrijpen* dat Bacons Figuren met hun vervormingen het lichaam voorstellen dat aan

haar eigen organisatie ontsnapt of tracht te ontsnappen, dat ze, met andere woorden, *de werking van het orgaanloos lichaam voorstellen*, bevinden de beelden waarvan sprake zich dan niet nog steeds op het niveau van de narratie en zelfs van het sensationele (als tegengesteld aan dat van de sensatie zelf)? Zij lijken ons, wanneer we Deleuzes conceptualisatie volgen, eerder het verhaal van een ervaring aanschouwelijk te maken dan dat ze ons deze ervaring zelf doen beleven.

Wij stellen ons op dit punt dus de vraag in hoeverre de toeschouwer, aan de hand van het kijken naar de voorstelling van Bacons Figuren, zelf deelgenoot wordt aan de ervaring van het orgaanloos lichaam. Zou het kunnen dat de ervaring zich tegelijkertijd op twee manieren *kenbaar* maakt: enerzijds aan de hand van de voorstelling van een gebeurtenis, op een narratief niveau, het niveau van het begrip [*sens*] en anderzijds aan de hand van een onmiddellijke inwerking op het zenuwstelsel, op het niveau van het orgaanloos lichaam, van de sensatie [*sensation*]? De eerste manier blijkt echter onmogelijk, aangezien representatie in de schilderkunst onmogelijk is wanneer het model of de schilder hysterie tentoonspreidt. En dit laatste is zeker het geval in Bacons werk: “Aanwezigheid, aanwezigheid... Dit is het eerste woord dat in je hoofd komt wanneer je voor één van Bacons schilderijen staat. [...] Overal is er een aanwezigheid die onmiddellijk op het zenuwstelsel inwerkt en welke representatie, of het nu ter plekke is of van op een afstand, onmogelijk maakt” (FB 50-51).

Misschien vinden we een antwoord door na te gaan op welke manier het zicht, aan de hand van het beeld, precies met het orgaanloos lichaam in contact treedt. Deleuzes notie van “aanwezigheid” duidt altijd een *materiële* aanwezigheid aan: “Wanneer het ontsnapt, ontdekt het lichaam de materialiteit waar het uit is opgebouwd, de zuivere aanwezigheid waar het is van gemaakt” (FB 54). Tijdens de waarneming of de constructie van het schilderij dat een gebeurtenis incorporeert, spreidt het oog zich als het ware uit en lost het op in de materiële structuur.⁵¹ Aan de hand van deze éénmaking van oog en materie wordt het objectieve feit voelbaar. “Het avontuur van de schilderkunst bestaat net hierin dat alleen het oog de materiële

⁵¹ “[Schilderkunst] beleeft het oog via kleur en lijn. Maar *zij behandelt het oog niet als een onbeweeglijk orgaan*. Zij bevrijdt lijnen en kleuren van hun representatieve functie, maar bevrijdt tegelijkertijd ook het oog van haar afhankelijkheid aan het organisme, van haar rol als een vast en bekwaam orgaan: het oog wordt praktisch het polyvalente, ongespecificeerde orgaan dat het orgaanloos lichaam (de Figuur) waarneemt als pure aanwezigheid. De schilderkunst geeft ons overal ogen: in het oor, in de maag, in de longen (het schilderij ademt...). Hierin bestaat de dubbele definitie van schilderkunst: op subjectieve wijze neemt zij het oog in, dat niet langer organisch is, maar nu een polyvalent en veranderlijk orgaan; op objectieve wijze toont zij ons de werkelijkheid van een lichaam, van lijnen en kleuren die bevrijd zijn van organische representatie. En elk [aspect] wordt door het andere veroorzaakt: de zuivere aanwezigheid van het lichaam wordt zichtbaar op hetzelfde moment als dat het oog het bestemde orgaan van deze aanwezigheid wordt” (FB 52).

existentie of de materiële aanwezigheid kan bekrachtigen – zelfs de materialiteit van een appel” (FB 55). Wanneer Deleuze dus stelt dat de hysterie niet aan de schilder of aan het model, maar aan *de schilderkunst* eigen is, duidt dit op het feit dat er slechts sensatie overgedragen wordt wanneer het oog van de schilder of de toeschouwer, de gebruikte media (verf, canvas) én het poserende of afgebeelde model convergeren in de materie. Deze formule is van toepassing op zowel de situatie van de persoon die het schilderij vervaardigt (esthetica van de creatie) als die van de persoon die ernaar kijkt (toeschouweresthetica).

De vraag die ik aan het begin van dit hoofdstuk stelde, is hiermee echter nog niet beantwoord. Waarom kiest Deleuze net het Bacons schilderijen om een filosofisch werk aan te wijden? De uitgebreide aandacht die Deleuze in *Logique de la Sensation* schenkt aan Van Gogh en, nog meer, aan Cézanne, wijst er op dat hij deze twee schilders eveneens in staat stelde om het objectieve feit, dat aan de hand van kleur, met een term van Éric Alliez, via de “oog-hersenen” toegang vindt tot het lichaam, voelbaar te maken.⁵² Colorisme lijkt echter niet het enige criterium. We vermoeden nog steeds dat Bacon een streepje voor heeft op andere coloristen omdat zijn werk op een bepaalde manier *illustratief* is voor de deleuziaanse transcendentiaal-empiristische conditie van insluiting, analoog aan die van Leibniz’ monade, waarin de Figuur of de menselijke hersenen zich bevinden.

⁵² Éric Alliez, *L’œil-cerveau. Nouvelles Histoires de la Peinture Moderne* (Paris : VRIN, 2007)

Hoofdstuk 3

De contour, het diagram en de plooi: kleur, krachten en dynamische subjectiviteit

In dit hoofdstuk onderzoek ik op welke manier de notie “sensatie” uit *Logique de la Sensation* zich verhoudt tot het beeld dat Deleuze van de monade schetst in *Le Pli*.

De plooi: status van subject en object. Asubjectieve esthetica: het continue totstandkomen van het subject in de waarneming

We hebben in het vorige hoofdstuk gezien dat de esthetica van Gilles Deleuze de door Merleau-Ponty ontwikkelde “lichamelijke” conceptie van de toeschouwer van schilderkunst transformeert naar een meer Nietzscheaans model waarin deze toeschouwer gezuiverd is van enig transcendentiaal referentiepunt en nog slechts gedacht kan worden als een continu veranderende constellatie van krachten. De uit deze transformatie resulterende esthetica moet radicaal *asubjectief* genoemd worden. Ik zet hieronder de verschillende redenen hiervoor nog eens uiteen.

In de eerste plaats kent Deleuzes esthetica het subject geen enkele autonomie toe. In haar spreken over kunst verlaat zij het terrein van de beelden, dat een domein van krachten is, dan ook nooit om het vervolgens over “het subject van de toeschouwer” te gaan hebben. Zij laat daarentegen een overvloed aan bestaande kunstwerken de revue passeren, in de overtuiging dat we enkel aan de hand van de concrete ervaring van de krachten die doorheen deze werken spelen iets te weten kunnen komen over de manier waarop kunst functioneert. Vergelijk dit onderzoek met de transcendentale esthetica van een Kant, voor wie de beschrijving van de mogelijkheden en beperkingen van de subjectieve ervaring op het voorplan staat. Kant strooit veel minder gul met voorbeelden van kunstwerken om zijn theorie van het schone en het sublieme kracht bij te zetten. En wanneer hij toch voorbeelden geeft, zijn deze vaak bijzonder ongelukkig gekozen (zo is de door hem aangehaalde poëzie van een inferieur niveau) of betreffen het beschrijvingen van natuurschoon, dan wel natuurgeweldgeweld.

In de tweede plaats beschouwt de esthetica van Deleuze “het subject van de toeschouwer” niet als een onveranderlijk gegeven. De toeschouwer *is* geen subject maar *wordt* er continu één in en door de waarneming. Het subject, dat doorgaans als de “innerlijke

ruimte” van een bepaald individu gedacht wordt, bestaat voor Deleuze slechts voorzover het de plooiing [*plissement*] van een buiten betreft. Bij de waarneming van kunst is het artistieke beeld [*image*] het “buiten” dat het “binnen” van het subject doet oprijzen.

De theorie van de plooï is expliciet ontwikkeld in twee monografieën: in *Foucault* (1986) en in *Le pli. Leibniz et le baroque* (1988). Maar zoals veel van Deleuzes concepten speelt dat van de plooï in de voorgaande werken reeds onuitgesproken een rol. Zo wordt er in *Cinéma 1. L’Image-Mouvement* (1985) gewag gemaakt van het feit dat het subject tot stand komt wanneer de “tussenruimte” [*écart*] tussen actie en reactie, bewerkstelligd door een “gezichtspunt dat zich van de andere beelden onderscheidt”, groot genoeg is opdat de waarneming wordt vrijgemaakt.⁵³ Algemeen wordt het brein in de *Cinéma*-boeken gedacht als een plooï van de buitenkant of een “scherm”.⁵⁴

“In deze ruimte tussen actie en reactie bevindt zich het innerlijke oppervlak [*plan d’intériorité*] van de kracht, welke de theoretische articulatie tussen het concept van het beeld en dat van de plooï verzekert. [...] [H]et subjectieve beeld [...] is niets anders dan de kracht die zich plooit en zichzelf affecteert [...]. De innerlijkheid kan strikt genomen gedefinieerd worden vertrekkend bij de kracht en de uitwendigheid, en “het binnen vormt zichzelf door de plooiing van het buiten” (F, 127)”.⁵⁵ Het binnen is niets anders dan een getransformeerd buiten, waarbij dit buiten zeer algemeen omschreven wordt als een “kracht”. Wanneer we dus willen nagaan op welke manier het subject precies ontstaat, is het nuttig eerst bekijken wat Deleuze onder deze “kracht” verstaat, aangezien zij tegelijkertijd het *vormende principe* en de *inhoud* van het subject lijkt uit te maken.

Kracht

De meest expliciete behandeling van het begrip “kracht” is bij Deleuze te vinden in de werken over Nietzsche. Voor Nietzsche is de wereld een chaotisch veld van natuurlijke en biologische krachten zonder enig doel, verwikkeld in een continu proces van wording, welke nooit een toestand van rust of evenwicht bereikt. De wereld, begrepen als dit slagveld der krachten, is de hele tijd bezig te worden wat zij niet was. Voor Deleuze is het belangrijkste kenmerk van de wereld der krachten dan ook het verschil [*différence*] van wat is voorafgegaan en van wat op komst is. Een kracht draagt steeds de capaciteit in zich zulk een

⁵³ Anne Sauvagnargues, *Deleuze et L’Art* (Paris : PUF, 2006), p. 75

⁵⁴ Cfr. *Le Cerveau, c’est l’Ecran*, een interview met Deleuze dat in februari 1986 in *Cahiers du Cinéma* werd gepubliceerd naar aanleiding van het verschijnen van *Cinéma 2: L’Image-Mouvement*, in: Gilles Deleuze; David Lapoujade (ed.), *Deux Régimes de Fous. Textes et Entretiens 1975-1993* (Paris : Minuit, 2003), p. 263-271

⁵⁵ Anne Sauvagnargues, *Deleuze et L’Art* (Paris : PUF, 2006), p. 79

verschil te bewerkstelligen. Dit verschil is de gebeurtenis [*événement*] welke zich *doorheen* het subject laat voelen als een wording [*devenir*]. Het subject *wordt* in de *gebeurtenis* *verschillend* ten gevolge van de inwerking van één of meerdere *krachten*. Men kan het wezen der krachten bijgevolg pas werkelijk “vatten” aan de hand van de ervaring, en dus niet via een conceptuele explicatie ervan.

Krachten zijn substantieeloos en kunnen enkel inwerken op andere krachten. Hoewel hun interactie lijkt te leiden tot een substantiële realiteit, zijn “de dingen” in werkelijkheid slechts een tijdelijk resultaat en bestaan zij niet, zoals Kant geloofde, “op zichzelf”. Het objectieve statuut van de tastbare wereld kan bijgevolg op geen enkele manier afgeleid worden uit de waarneming van deze wereld. In zijn behandeling van Leibniz’ gedachtegoed zal Deleuze dan ook onderzoeken in hoeverre dit gedachtegoed begrepen kan worden als een empirisme, hetwelk de idee van het reële bestaan van de waarneembare wereld als onzinnig afdoet (een interpretatieve operatie waarbij de idee van de *harmonia praestabilita* der monaden echter noodgedwongen overboord zal worden gegooid).⁵⁶

Modulatie

Een esthetica die de manier waarop onzichtbare krachten doorheen de zichtbare materie spelen als uitvalshoek kiest, en die zich bovendien, aangezien zij het bestaan van een

⁵⁶ In *Le Pli* stelt Deleuze dan ook, refererend aan zijn eigen tekst, dat “[m]en zou kunnen aanvoeren dat deze tekst geen uitdrukking geeft aan Leibniz’ denken, maar in plaats hiervan aan de hoogste graad van mogelijke verzoening dat het heeft met Locke” (LP 4).

Deleuzes “empirisme” onderscheidt zich van Leibniz’ rationalisme in die zin dat het geen hogere, zinproducerende eenheid poneert en evenmin een autonoom rationeel subject dat ergens betekenis in kan herkennen. Objectiviteit komt er eerder tot stand doorheen een *disjunctieve synthese*, een “scheidende verbinding” of relatie tussen incommensurabele dingen, die op haar beurt subjectiviteit produceert. “[W]anneer het empirisme zich beroept op principes van associatie, en meer concreet op het principe van gelijkenis, beweert het hoegenaamd niet dat wij twee dingen – dat wil zeggen twee impressies of twee waarnemingen – met elkaar in verband brengen omdat zij gelijkaardig zijn, omdat zij iets met elkaar gemeen hebben, maar eerder helemaal het tegenovergestelde, namelijk dat zij gelijkaardig zijn of iets gemeenschappelijk hebben omdat wij ze met elkaar in verband brengen; en dat, bijgevolg, het niet de subjectiviteit is die de associaties produceert, maar het de associaties zijn die de subjectiviteit produceren. Indien Deleuze empirist is, is hij dit niet in de zin waarin dit etiket de toestand aanduidt van de persoon die “zich aan de ervaring houdt”; in de zin waarin er iets zou bestaan waar men zich aan zou kunnen houden – een werkelijkheid, bijvoorbeeld, waarin zich gelijkaardige dingen kenbaar zouden maken; het empiristische subject is niet diegene die zich aan de ervaring houdt, maar diegene die resulteert uit een grondige herziening van de ervaring, omdat het met elkaar in verband brengen van twee dingen of twee waarnemingen impliceert dat men zich voorbij de ervaring begeeft, het is het bevestigen van een relatie die zich niet laat afleiden uit haar termen. De relatie en haar termen behoren aan twee strikt onderscheiden domeinen [*plans*] toe, impressies en associaties hebben niets met elkaar gemeen. Twee klanken, bijvoorbeeld, hebben niets met elkaar gemeen. Maar wanneer ze met elkaar in relatie treden, constitueren ze een ritme. “Drie tonen van een fluit geven mij de idee van de tijd”, zei Hume, “maar de tijd zelf is geen vierde impressie die zich aan de drie voorgaande impressies zou toevoegen”. De tijd, het ritme is niets anders dan de relatie die zich installeert tussen incommensurabele dingen”.

José Luis Pardo, *De quatre formules poétiques qui pourraient résumer la philosophie deleuzienne*, in: Pierre Verstraeten; Isabelle Stengers, *Gilles Deleuze* (Paris : VRIN, 1998), p. 151-152

autonoom transcendentiaal subject loochent, in haar spreken niet buiten het domein van het beeld wenst te begeven, moet een methode vinden om de materie tegelijkertijd te denken als drager van krachten, welke ervaringen kunnen bewerkstelligen, en van externe, vormelijke kwaliteiten. Zij moet bijgevolg afstand doen van het statische Aristoteliaanse onderscheid tussen vorm en materie. De functionaliteit van de kunsten vindt haar oorsprong namelijk niet in “de onderwerping van een passieve materie aan een vorm, noch in de productie van een subjectief effect op de gevoeligheid, maar enkel in “het volgen van een flux van de materie (MP 424-5)”.⁵⁷ Voor het onderscheid tussen materie en vorm stelt zij de continuïteit van een “kracht-materie” [*matériau-force*] in de plaats.

Deleuze ontleent het begrip “modulatie” aan Gilbert Simondon. Simondon stelt dat “een modulator een continue temporele vorm [*moule*] is... Vormgeven [*mouler*] is moduleren op een definitieve manier, moduleren is vormgeven op een continue en aldor veranderende manier”.⁵⁸ Heel algemeen kan men modulatie omschrijven als een productieproces waarbij de modulator, die als een soort van mal voor het te vormen object fungeert, zelf continu aan transformatie onderhevig is.

Deleuze associeert het proces van modulatie met de wiskunde van Leibniz. “Kunnen we niet stellen dat Leibniz de modulatie definieert wanneer hij zegt dat de wet van de series curven voorstelt als “het spoor van dezelfde lijn” in een continue beweging, continu aangeraakt door de curve van hun convergentie?” (LP 20). Omdat deze mathematica de *variatio* als haar doelwit neemt, treedt de notie “functie” er in op de voorgrond. Tezelfdertijd verandert het statuut van het mathematische object: de objectiviteit krijgt een functioneel karakter. “[Leibniz]’ conceptie van het object is niet alleen temporeel maar ook kwalitatief, in de mate waarin geluiden en kleuren flexibel zijn en gemoduleerd [kunnen] worden. Het object is hier maniëristisch, niet essentialiserend: het wordt een Gebeurtenis” (LP 20).

Dit object als gebeurtenis, gegenereerd door een proces van modulatie, wordt met de term *objectile* aangeduid. Deleuze haalt in dit verband de theorie van Bernard Cache over het technologische object aan. Cache stelt dat het “objectiele” gebruiksvoorwerp tekenend is voor onze moderne tijd, een tijd waarin “fluctuatie van de norm de duurzaamheid van een wet vervangt; waarin het object een variabele plaats in een continuüm aanneemt; waarin industriële automaten en seriële machines in de plaats komen van productie aan de hand van ingestampde vormen [*l’emboutissage*]” (LP 20). De nieuwe status van het object “houdt geen

⁵⁷ Anne Sauvagnargues, *Deleuze et L’Art* (Paris: PUF, 2006), p. 105

⁵⁸ Gilbert Simondon, *L’individu et sa genèse psycho-biologique* (Paris: PUF, 1964), p. 41-42, geciteerd in (LP 20)

verband meer met een ruimtelijke vorm – met andere woorden, met een relatie van vorm-materie – maar met een temporele modulatie die evenzeer het begin van een continue variatie van materie impliceert als een continue ontwikkeling van vorm” (LP 20).

Het procédé van analoge modulatie, aan de hand waarvan er *objectiles* gegenereerd worden, bekleedt een belangrijke plaats in de schilderkunst. We zullen zien dat het diagram is dat de schilder in staat stelt zijn werk analoog te moduleren, waardoor hij tegelijkertijd zowel het probleem van de duurzaamheid als dat van de objectiviteit van het beeld te lijf kan gaan én picturale clichés kan omzeilen.

Analoge modulatie in de schilderkunst: het diagram

Alle waardevolle schilderijen kunnen tegen een stootje. Cézanne verwijt de impressionisten dat zij slechts een vervlietende, vluchtige subjectieve ervaring weergeven; hij verlangt daarentegen “iets te creëren dat solide en duurzaam is, als [wat aanwezig is] in de kunst van de musea” (Cézanne 121). In een zelfde trant merkt Bacon op dat hij naar méér streeft dan een momentane weergave van een gevoel, want “de kracht van het beeld wordt gedeeltelijk bepaald door de mogelijkheid van het beeld om te blijven voortbestaan. En natuurlijk wordt de sensatie die van een beeld uitgaat opgedreven naarmate het beeld duurzamer is” (Sylvester 58). Het probleem van soliditeit en duurzaamheid is in één opzicht een kwestie van vorm en structuur. Zo benadrukt Maldiney dat Cézanne niet alleen de diastolische expansie van universele kleur en licht weergeeft maar ook de systolische condensatie van de vormen van de “koppige geometrie”. Maar het is evenzeer een kwestie van objectiviteit, van het geven van een “verslag” van sensatie dat méér dan louter subjectief is: een weergave van de werkelijkheid waarin de mens “afwezig is maar overal aanwezig in het landschap” volgens Cézanne en de opname van een “feitenkwestie” [*matter of fact*] volgens Bacon.

Voor Cézanne loopt de middenweg tussen het figuratieve, illustratieve en het vervlietend-impressionistische of abstracte, de weg m.a.w. van het figurale, via het “motief”, iets wat sensatie met de soliditeit van een schema of kader [*charpente*] combineert; voor Bacon opent het diagram de weg naar de niet-rationele gelijkenis van het feit. Deleuze stelt dat het motief en het diagram de middelen zijn waardoor een duurzame sensatie tot stand gebracht wordt. Aan de hand ervan wordt het voor de schilder namelijk tegelijkertijd mogelijk “de geometrie concreet en voelbaar te maken en de sensatie duurzaamheid en duidelijkheid te verlenen” (FB 73).

Cézannes bekende uitspraak dat men “de natuur moet benaderen in termen van de cilinder, de bol en de kegel, dit alles in een bepaald perspectief” (FB 74) lijkt op het eerste zicht op één lijn te kunnen worden geplaatst met zijn nadruk op de noodzaak van een “kader” en de eisen van de “koppige geometrie”. Deleuze benadrukt echter dat Cézanne geen voorstaander van abstractie is (zoals de eerst aangehaalde uitspraak wél lijkt te impliceren). Er zijn volgens Deleuze namelijk twee manieren om geometrie in schilderkunst weer te geven. De digitale manier werkt met een code, d.w.z., in het geval van geometrie, met een beperkte reeks simpele, duidelijk onderscheiden vormen die gebruikt worden om complexe natuurlijke vormen op het doek te “vertalen”. Dit is de weg van de abstractie, waarbij er een vertalingwet is geïnternaliseerd. De analoge methode, daarentegen, kent geen dergelijke wet. Wanneer we de link met geluiden leggen, kunnen we stellen dat gegrom, geschreeuw, gefluister en gezocht kunnen fungeren als elementen van een ongecodeerde analoge taal: deze geluiden dragen een bepaalde “inhoud” over, maar hebben niet de conventionele en afgelijnde organisatie van gecodeerde natuurlijke talen. Het plan van inhoud en het plan van expressie zijn in dit soort van taal niet van elkaar onderscheiden. Schilderkunst (althans de schilderkunst die Deleuzes voorkeur wegdraagt) “verheft kleuren en lijnen tot de status van een taal, meerbepaald een analoge taal” (FB 74).

Net zoals de weergave van geometrische vormen, kan *gelijkenis* tussen het afgebeelde (het object in de wereld) en de afbeelding (het object op de reproductie) ook op twee manieren tot stand komen. Gelijkenis is *productief* wanneer elementen van één ding onmiddellijk overgedragen worden op elementen van een ander ding, zoals wanneer licht op een fotografische film inwerkt. Gelijkenis is daarentegen *geproduceerd* wanneer “zij plots ontstaat als het resultaat van compleet andere relaties dan diegene van het ding dat gereproduceerd moet worden: de gelijkenis ontstaat hier als de uitkomst van niet-gelijkende middelen” (FB 75). Cézannes analoge gebruik van geometrie, stelt Deleuze, is niet-figuratief en ongecodeerd, en de gelijkenissen met geometrische standaardvormen die men in zijn schilderijen aantreft, zijn niet productief maar geproduceerd aan de hand van niet-gelijkende middelen.

Het diagram is wat dergelijke geproduceerde gelijkenissen in schilderijen tot stand brengt, waarbij het vlak van het schilderij in onmiddellijke verbinding wordt gesteld met de zijde van de abstracte machine welke naar het orgaanloos lichaam is gekeerd. Het woord “diagram” kan ons op het verkeerde been zetten: het betreft een *analoog* middel, geen gecodeerde en coderende entiteit. In *Francis Bacon: Logique de la Sensation* maakt Deleuze

het onderscheid tussen “digitaal” en “analoog” duidelijk aan de hand van het voorbeeld van twee soorten synthesizers. Analoge synthesizers (de Moog Synthesizer, het Buchla Electronic Music System) bestaan uit verschillende “modules” van elektrische circuits waarin een elektrische lading doorheen oscillators passeert, welke gemanipuleerd kunnen worden om de frequentie en de amplitude van de geproduceerde geluidsgolven aan te passen. Er is dus een continue, actuele en waarneembare aanwezigheid van elektronische impulsen die onmiddellijk in een bepaald geluid resulteert. Een digitale synthesizer codeert daarentegen eerst de geluidselementen als digitale stukjes informatie – nullen en enen –, integreert deze informatie vervolgens met andere gedigitaliseerde elementen in een homogene collectie data, en zet deze gedigitaliseerde stukjes informatie ten slotte om in een actueel en waarneembaar geluid. Men zou kunnen stellen dat analoge diagrammen in de schilderkunst, zoals analoge synthesizers, “heterogene elementen in onmiddellijke verbinding met elkaar stellen, tussen verschillende elementen een mogelijkheid tot onderlinge verbintenis instellen die volledig onbeperkt is, in een “veld van aanwezigheid” of eindig oppervlak waarin alle momenten actueel en voelbaar zijn” (FB 76). Een duidelijk voorbeeld van de werking van het diagram is te vinden in *Portrait of Isabel Rawsthorne Standing in a Street in Soho*. Het diagram, dat hier de vorm heeft aangenomen van een uitgevaagde superpositie van blauwe, paarse en witte penseelstreken, bevindt zich niet, zoals vaak het geval is bij andere werken van Bacon, in of op de Figuur. Het betreft in dit geval een duidelijk afgezonderd – heterogeen – element in het veld van aanwezigheid van het schilderij, maar één dat niettemin een dynamiserende, figuraal-structurerende werking uitoefent op heel het oppervlak.

Het diagram fungeert in de schilderkunst dus als een soort “visuele synthesizer” waar gelijkenissen uit voortkomen die geproduceerd zijn aan de hand van niet-gelijkende middelen. Het is voor de schilder tegelijkertijd een middel om te ontkomen aan de stormvloed aan clichébeelden die reeds op voorhand op het canvas aanwezig zijn. Bacon heeft voor zichzelf een zeer specifieke manier ontwikkeld om de chaotische, turbulente en figurale kracht van het diagram in werking te stellen, welke doet denken aan Jackson Pollocks methode voor het maken van *drip paintings*. Hij duwt wat verf uit een tube in zijn handpalm, kneedt deze kort en mikt deze van op een afstand en met een aanzienlijke kracht op het canvas. Hij weet hierbij nooit op voorhand waar de klodder verf terecht zal komen en welke vorm hij zal aannemen: een essentieel element van dit procédé bestaat er namelijk net in elke vorm van controle over het resultaat van de worp uit te schakelen. Vervolgens tracht Bacon de verfspat in het geheel van het schilderij te integreren. De verfspat kan zich hierbij ontwikkelen tot een bepaalde herkenbare vorm – een vogel, een hoofd, een voet – al zijn er schilderijen waar dit niet is

gebeurd en waar de spat nog gewoon als een spat zichtbaar is. Aangezien het canvas echter een veld van aanwezigheid is waarin elk element structureel met alle andere samenhangt, is het in elk geval wel steeds zo dat de verf spat bepalend is voor de verdere picturale ontwikkeling van heel het oppervlak.

Net zoals bij elk experiment op het orgaanloos lichaam, is behoedzaamheid geboden bij het gebruik van het diagram. In de vervaardiging van elk schilderij dienen er zich momenten aan waarop het door het diagram ontsloten krachtenveld zo gewelddadig blijkt dat het het schilderij dreigt te overmeesteren en “de schilder niet langer iets [in het werk] ontwaart [...]: het instorten van de visuele coördinaten” (FB 102). Deze ervaring van picturale hulpeloosheid, welke Cézanne een “afgrond” of een “catastrofe” noemde, wordt voortdurend herbeleefd door de meest diverse schilders. Schilderkunst is daarom “van alle kunsten [...] zonder twijfel de enige die noodgedwongen “op hysterische wijze” haar eigen catastrofe integreert, en die bijgevolg reeds op voorhand als een vlucht is geconstrueerd. In de andere kunsten is de catastrofe slechts geassocieerd. Schilders gaan echter zelf door de catastrofe heen, ze omhelzen de chaos, en pogen eraan te ontsnappen” (FB 103).

Het diagram creëert een analoge taal, welke *ongecodeerd* is – gelijkende vormen worden ontwikkeld uit niet-gelijkende middelen – spatten, in het geval van Bacon – en *affectief* – en dus in staat tot het dragen en overdragen van sensatie – maar welke tegelijkertijd ook gestructureerd is volgens zijn eigen orde, d.w.z. niet zonder een bepaald “kader” of een “koppige geometrie”.

De specifieke modulatieve methode waarmee Bacon de objectiviteit en duurzaamheid van het *matter of fact* in het schilderij weet te brengen, is deze van het “haptisch colorisme”. De analoge taal die door Bacon aan de hand van het diagram tot stand wordt gebracht, bezit namelijk de meest affectieve component in het veld van alle kunsten, het element in het domein van het zichtbare dat onmiddellijk toegang verleent tot het orgaanloos lichaam: de kleur. Op het einde van dit hoofdstuk zullen we dieper ingaan op de specifieke werking van het colorisme.

Het “objectiele” kunstwerk heeft geen scherpe contouren

Het objectiele kunstwerk heeft geen scherpe contouren. Het geeft namelijk “uitdrukking aan de vormende krachten van het ruwe materiaal welke naar de oppervlakte rijzen en naar voren gebracht worden als zo vele omwegen en supplementaire plooien”, waarbij elke plooï zelf “een conditie van variatie” is (LP 17-18). Deze afwezigheid van

contour is evident in het werk van barokke schilders: “Op de witte ondergrond van krijt of plaaster, de preparatie van het tableau, leggen Tintoretto, Caravaggio een donkere, bruinrode laag, waarop ze zeer dikke schaduwen aanbrengen, en ze schilderen onmiddellijk verder terwijl ze deze schaduwen nuanceren. Het schilderij krijgt een ander statuut, de dingen treden van op de achtergrond naar voor, de kleuren trillen vanuit hun gemeenschappelijke ondergrond, die getuigt van een donkere oorsprong, de figuren kenmerken zich eerder door hun gelaagdheid dan door hun omlijning” (LP 46).

Om de inherente onmogelijkheid van het eenvoudig omlijnde *objectile* te illustreren, haalt Deleuze in het tweede hoofdstuk van *Le Pli* enkele figuren aan uit Paul Klees *Théorie de l'art moderne*.⁵⁹ De eerste beschrijft de buiging, welke resulteert uit de spontane beweging van het punt, dat niet als statisch, maar als elastisch gedacht wordt. “Voor Klee [...] beweegt het punt, als een “niet-conceptueel concept van niet-contradictie”, langs een buiging of kromming [*inflection*].”⁶⁰ Het is het punt van de buiging zelf, waar de tangens de curve kruist. Dat is de punt-plooi [*point-pli*]” (LP 15). We zagen in het vorige hoofdstuk reeds dat de *Zwischenwelt* van de esthetische ervaring voor Klee wordt ontsloten wanneer het bij aanvang steriele en bewegingloze “grijze punt” uit zichzelf begint te bewegen en een “sprong” maakt in het domein van de chaos. Deleuze plaatst Klee daarom tegenover Kandinsky, een “cartesiaan, voor wie hoeken bestendig zijn, voor wie het punt bestendig is en [slechts] wordt bewogen door een uitwendige kracht” (LP 15) en ontwaart een affiniteit van Klee met Leibniz en de barok.

Er valt inderdaad wat te zeggen voor deze affiniteit en voor de juxtapositie van enerzijds het koppel Leibniz-Klee en anderzijds het koppel Descartes-Kandinsky. Net zoals Klee met de tweede afgebeelde figuur wil aantonen, ontkent Leibniz namelijk dat er ooit een rechte lijn kan bestaan zonder curven die er doorheen lopen. Er bestaan voor Leibniz geen “curven van een bepaalde eindige natuur die niet vermengd zijn met andere curven, en dit in kleine zowel als in grote delen”, zodat men “nooit in staat zal zijn een bepaald punt af te zonderen, iets wat men wel zou kunnen doen indien er atomen bestonden”.⁶¹ Maar het bestaan van atomen is niet compatibel met de idee van een *volle* ruimte. Voor Leibniz moet men “de verdeling van het continue niet opvatten als die van zand dat in korrels verdeeld wordt, maar als die van een blad papier of een tuniek in plooien, op zulk een manier dat er een oneindig

⁵⁹ Paul Klee, *Théorie de l'art moderne* (Paris : Gonthier, 1963), p. 73, geciteerd in (LP 15).

⁶⁰ *Inflection* kan als “modulatie” vertaald worden, een term die op haar beurt zowel een gebogen vorm als een stembuiging kan aanduiden. We worden hier opnieuw gewaar hoe dicht te theorie van de plooi tegen die van het orgaanloos lichaam aanleunt, aangezien het orgaanloos lichaam ook begrepen kan worden als het ademhalingcircuit.

⁶¹ Brief aan Arnauld, september 1687 (GPh, II, 119) [Mason, 152 (9 oktober, 1687)], geciteerd in (LP 15).

aantal plooien kan worden gemaakt, sommige kleiner dan andere, maar zonder dat het lichaam ooit oplost in punten of minima”.⁶² Zoals er zich in een holte steeds nog een kleinere holte bevindt, is een plooï op haar beurt geplooid in kleinere plooïen, en dit *ad infinitum*. Op deze manier beschouwd is de ruimte is een oneindig deelbaar, poreus en sponzig labirint dat geen plaats laat voor enige leegte. Wanneer een subject zich doorheen deze volle ruimte begeeft, is het dan ook langs alle kanten omgeven door een actief krachtenveld. De druk die lokaal door de omringende krachten wordt uitgeoefend, bepalen het individuele lichaam van het subject, haar elasticiteit en haar mogelijke bewegingen. Deze bewegingen zijn nomadisch van karakter, in die zin dat het zowel bewegingen zijn *in* als *van* de extensie: er is een continue interactie van het subject met de omringende ruimte. Zonder de aanname van dit overal aanwezige energetische veld valt de spontane beweging en de kosmogenetische sprong van Klees grijze punt moeilijk te denken.

Descartes, daarentegen, poneert de leegte van de ruimte en het bestaan van atomen. Bijgevolg is er geen alomtegenwoordig krachtenveld, maar zijn krachten gecondenseerd in bepaalde centra, en kan een beweging nooit uit zichzelf ontstaan. Hij beschouwt het subject als vervat in een *quincunx*, een tweedimensionaal raster, van waaruit het onafhankelijk de ruimte kan gaan verkennen. Wanneer het subject zich voortbeweegt in de ruimte, transformeert het één van de hoeken van het vierkant of vierhoek in zijn omgeving tot de site van een nieuw centrum, waarrond nieuwe extremiteten worden ingesteld, enzovoorts, tot de lege ruimte “op wetenschappelijke wijze” (in de zin van een “koninklijke wetenschap”; zie onder) veroverd is. Kandinsky wordt in *Logique de la Sensation* gekarakteriseerd als een vertegenwoordiger van de abstracte schilderkunst. Deze soort van schilderkunst “heeft het diagram door een code vervangen” (FB 104), een code aan de hand waarvan de wereld in binaire opposities (“binaire keuze”) verschijnt, waardoor het toeval (de “willekeurige keuze” van het diagram, de “sprong” van het kosmogenetische punt) wordt omzeild.

In *Mille Plateaux* maken Deleuze en Guattari het onderscheid tussen “koninklijke wetenschap” en “mineure wetenschap”. De *logos*, als de gestructureerde en “goede” distributie van elementen, leidt tot koninklijke wetenschap. Deze vorm van wetenschap is dus gebaseerd op universele waarden, wat, zoals we in het eerste hoofdstuk reeds zagen, in feite inhoudt dat zij de waarden van de Staat uitdraagt. Tegelijkertijd staat zij los van enige concrete levenspraktijk. In tegenstelling tot de mineure wetenschap, die zich op een *nomos* baseert, houdt zij er geen echte experimentele methode op na, aangezien de *logos* de

⁶² *Pacidus Philatheti* (C, 614-15), geciteerd in (LP 6).

resultaten op voorhand vormgeeft volgens globale vooronderstellingen. Terwijl de koninklijke wetenschap het leven vanuit een verondersteld neutraal standpunt gadeslaat, is de mineure, nomadische of “ambulante” wetenschap werkelijk in het leven betrokken. De tegenstellingen *logos - nomos* en *koninklijke wetenschap - mineure wetenschap* zijn correlatief aan de tegenstelling *gegroefde ruimte - gladde ruimte*. *Logos* vraagt om een op voorhand georganiseerde of gegroefde ruimte, *nomos* om een open of gladde ruimte. Men zou volgens dit schema kunnen stellen dat Descartes een beoefenaar van de koninklijke wetenschap is, en Leibniz één van de mineure wetenschap. In de gegroefde ruimte hebben lijnen en trajecten namelijk de neiging “onderworpen te worden aan punten: men gaat van het ene punt naar het andere. In de gladde ruimte is de situatie de omgekeerde: de punten zijn er ondergeschikt aan het traject” (MP 597).

Voor Leibniz is het “punt” waar het subject zich in de ruimte bevindt en van waaruit het denkt, geen statisch punt maar een inflectie of punt-plooi. Bijgevolg is deze plaatsbepaling van het subject, in tegenstelling tot die van Descartes, altijd, zowel in fysische als in metafysische zin, *relatief*: “Het gezichtspunt [*point de vue*] op een variatie [...] vervangt het centrum van een figuur of configuratie” (LP 22, mijn cursivering). En dergelijk gezichtspunt sluit de mogelijkheid van een koninklijke wetenschap, welke een statische observator vereist, sowieso al uit.

Net zoals de spontane sprong van Klees grijze punt, valt de afwezigheid van duidelijke contouren in het objectieve kunstwerk te begrijpen vanuit de Leibniziaanse volheid van de ruimte. In dit soort ruimte wordt “[F]luctuatie [...] in de plaats gesteld van interne homothese. Het is niet langer mogelijk een hoekpunt tussen twee andere te bepalen, hoe dicht het ene zich ook bij het andere bevindt; maar steeds blijft er de speelruimte om nog een bocht toe te voegen door elk interval tot de site van een nieuwe plooiing te maken. Het is op deze manier dat we van plooi tot plooi gaan en niet van punt tot punt, en dat elke contour onscherp is gemaakt om de vormende krachten van de ruwe materie van een definitie te voorzien [...]” (LP 17). We begrijpen nu dat het *principe* van de plooi datgene is wat de vormende krachten van deze energetische materie “van een definitie voorziet”. De plooi is het mathematische paradigma dat een hele barokke fysica (wat betreft Leibniz’ denken over ruimte, uitgebreidheid en energie) maar ook, zoals we nog zullen zien, een aan deze fysica complementaire barokke metafysica (wat betreft Leibniz’ denken over de ziel) behelst. We houden echter in gedachte dat de mathematische ruimte waarin de plooi zich situeert er één is van variatie en functionaliteit. Het principe dat door de plooi wordt verbeeld, moet dus

operatief en niet formeel worden begrepen. Eigenlijk geeft de zin waarmee *Le Pli* opent de clou al weg: “De term “barok” verwijst naar een operatieve functie, namelijk die van het plooien tot in het oneindige, eerder dan naar een essentie” (LP 3).

Het wegvallen van de contour is één kenmerk van de barokke schilderkunst dat in verband gebracht kan worden met de wiskunde die de variatie beschrijft. Maar het paradigma van de plooï “veruitwendigt” zich in Leibniz’ tijd ook op andere, meer expliciete manieren. “[I]n de [barokke] schilderkunst [...] wordt de autonomie, veroverd door de plooïen in kleding die het hele oppervlak innemen, een eenvoudig, maar duidelijk teken van een breuk met de ruimte van de Renaissance” (LP 139). In de typische mode van de barok zijn zo veel plooïen ingewerkt, dat het lijkt alsof het hoofd van de drager ervan, net als dat van een zwemmer, “aan het oppervlak van de klotsende golven dobbert” (LP 139). Wanneer zij vervolgens worden weergegeven op een schilderij, zijn deze plooïen niet alleen prominent aanwezig, ook lijkt het alsof zij niet in de eerste plaats door het lichaam maar door de Elementen, welke de ruimte volledig lijken te verzadigen, gedragen worden. En de façade van het barokke huis moet in Deleuzes visie beschouwd worden als zijnde “zonde diepte”, in de zin dat zij “meer dan een oppervlak is: zij is een geplooid oppervlak dat elke vorm van lokalisatie noodzakelijk uitsluit”.⁶³

Deze onmogelijkheid van lokalisatie moeten we in twee richtingen begrijpen: enerzijds vanuit het feit dat de barokke *matter of expression* nooit vastomlijnd is, maar anderzijds omdat de plaats van het Deleuzo-Leibniziaanse subject *zelf* steeds relatief bepaald is. Het “subject” dat naar een objectiel kunstwerk kijkt, wordt in *Le Pli* dan ook gedacht als een *superject*.⁶⁴ Om te begrijpen wat dit inhoudt, moeten we kijken naar Leibniz’ theorie van de *monade* als tegelijkertijd een fysische en een metafysische bouwsteen. Men kan zich Leibniz’ ruimte het best voorstellen als een oneindig lang koord dat oneindig geplooid is en waar oneindig veel monaden, als lampjes op het snoer van een guirlande voor in de kerstboom, naast elkaar op bevestigd zijn. Het geplooid koord moet men echter denken als niet meer dan een operatief paradigma. Enkel de monaden hebben een “lichaam”, wat

⁶³ Garin Dowd, *Abstract Machines: Samuel Beckett and Philosophy after Deleuze and Guattari* (Amsterdam & New York : Rodopi, 2007), p. 155

⁶⁴ In *Qu’est-ce que la Philosophie?* wordt het onderscheid gemaakt tussen het subject van de wetenschap als een *eject*, het subject van de kunst als een *inject* en het subject van de filosofie als een *superject*. In *Le Pli* wordt dit onderscheid nog niet gemaakt en is de natuur van het *objectile* - wetenschappelijk, artistiek of filosofisch - ongespecificeerd, waardoor het ons gerechtvaardigd lijkt het koppel *objectile-superject* hier, in verband met Leibniz, op schilderkunst te betrekken.

impliceert dat alle materie uit monaden bestaat en dat, aangezien er geen leegte is, de hele ruimte met monaden is gevuld.

Het grote verschil tussen Leibniz' monade en Descartes' atoom ligt in het feit dat de monade *bezield* is. Tegelijkertijd is alle materie opgebouwd uit monaden. De monade, als de fundamentele bouwsteen van de kosmos die een materiële met een geestelijke eigenschap combineert, stelt Leibniz dus in staat het cartesische dualisme tussen lichaam en geest te omzeilen.⁶⁵ Volgens zijn metafysica bewerkstelligen de vele plooien in de materie instanties van “binnen” en “buiten”. Wat een bepaald persoon nu als zijn of haar “ziel” of “zelf” beschouwt, wordt door Leibniz opgevat als de specifieke innerlijke ruimte, tegengesteld aan een “buiten”, die door deze plooïing tot stand is gekomen. De plooi valt samen met de grens tussen fysica en metafysica. “De fysieke, natuurlijke, fenomenale, contingente wereld is volledig ondergedompeld in de oneindige herhaling van open verbindingen: op deze manier is zijn niet metafysisch. De wereld van de metafysica ligt hier voorbij, en sluit de herhaling af. [...] De monade is dit bepaalde punt dat de oneindige verdeling nooit bereikt, en dat de oneindig verdeelde ruimte afsluit”.⁶⁶

De vorm van de plooi wordt door twee soorten krachten bepaald: krachten vanuit de ziel en krachten vanuit de materie. Op het elastische punt dat “binnen” van “buiten”, dat de ziel van de materiële wereld scheidt, bevindt zich het subject dat zich plooi en dat geplooid wordt, onder invloed van respectievelijk interne (metafysische) en externe (fysische) krachten. De ontplooiing van een virtuele in een reële wereld gaat samen met een plooïing of actualisatie in en van het subject: het subject *wordt* subject in de waarneming.⁶⁷ De materiële chaos, deze “oneindige herhaling van open verbindingen”, bestaat met andere woorden slechts bij gratie van het scherm van de monade dat haar veruitwendigt.⁶⁸

Wanneer de status van het object ingrijpend is veranderd, moet hetzelfde gebeuren met de status van het subject. Het subject dat aan de hand van het *objectile* tot stand komt, is

⁶⁵ Leibniz' theorie impliceert echter evenzeer dat elke bouwsteen van mijn lichaam tegelijkertijd een ziel is, een stelling die mij als mens vreemd voorkomt aangezien ik me maar van één “ziel” bewust ben, namelijk van “de mijne”. En natuurlijk was Leibniz zich bewust van dit probleem. Hij stelde dan ook dat deze specifieke monade, welke mensen als hun unieke en enkelvoudige ziel ervaren, de meest “bevoorrechte zone” van hun hele lichaam uitmaakte.

⁶⁶ Michel Serres, II, 762, geciteerd in (LP 31-32).

⁶⁷ Alain Badiou waarschuwt zeer terecht dat we, wanneer we, bij gebrek aan een betere term, van een dergelijk “zelf” of een “subject” als het gevolg van een plooi spreken, niet uit het oog mogen verliezen dat dit subject noch constitutief, noch spontaan, noch autonoom is. Het subject als het *resultaat* “uit een topologische operatie die in het buiten moet worden gesitueerd” onderscheidt zich op deze manier van het fenomenologische subject, dat intentioneel en bijgevolg constituerend is. We mogen dit geplooid subject, deze “ruimte van het binnen”, bovendien niet als van het buiten gescheiden denken.

Alain Badiou; Leon Otto de Vries (vert.), *Deleuze. Het geroep van het Zijn* (Kampen : Klement, 2006), p. 135

⁶⁸ “Indien de chaos niet bestaat, is dit zo omdat zij slechts de onderkant van het grote scherm uitmaakt, [...]” (LP 87).

echter, evenmin als het werk zelf, vastomlijnd: het is zelf continu aan verandering onderhevig. “Perspectivisme [...] betekent niet de afhankelijkheid die bepaald wordt door een vooraf opgegeven subject; een subject is in tegendeel wat naar het gezichtspunt toe komt, of, nog beter, wat er bestendig blijft in dit gezichtspunt. Om deze reden impliceert de transformatie naar het object een correlatieve transformatie van het subject: het subject is geen sub-ject [fundamenteel voor het gezichtspunt], maar, zoals Whitehead stelt, een “*superject*” [het gezichtspunt primeert op het subject]. Wanneer het object *objectile* wordt, wordt het subject *superject*. [...] Voor Leibniz, Nietzsche, William en Henry James en Whitehead [...] betekent perspectivisme “niet een variatie van de waarheid volgens het subject, maar de omstandigheid waarin de waarheid van een variatie aan een subject verschijnt. Dit maakt de kernidee uit van het Barokke perspectief” (LP 20-21).

Wie naar een objectiel schilderij kijkt, wordt tot een *superject* getransformeerd. Het *objectile* is de gebeurtenis die deze singuliere ervaring veroorzaakt. De feitelijkheid van de chaos, die aan de hand van het diagram, de “worp die eeuwig terugkeert in de daad van het schilderen”, wordt overgedragen, is constitutief voor een mystiek soort van perceptie, een *barokke visie* waarin “de taak van de waarneming om een verpulvering van de wereld vraagt, maar ook om het vergeestelijken van het stof ervan”.⁶⁹ Aan de sensatie of het gezichtspunt is door de in het schilderij onsloten krachten een objectiviteit verleend. De sensatie keert bijgevolg “één gezicht naar het subject en één gezicht naar het object” (FB 34-35). In ruil hiervoor moet de duidelijke, vastomlijnde organisatie van de buitenwereld echter worden opgeofferd: de sensatie brengt het *superject* in onmiddellijk contact met het chaotische, fundamentele Zijn van de kosmos.

Heel algemeen kan het “objectiele kunstwerk” omschreven worden als een werk waarin men, *tijdens de creatie ervan* en met de plooi als operatief principe, modulerend in plaats van representatief te werk gaat. Een bijzonder duidelijk voorbeeld van hedendaagse objectiele kunst is het werk van Robert Rauschenberg. Het oppervlak van diens schilderijen kan niet langer als een raam op de buitenwereld fungeren: het is verworpen tot een ondoorzichtig diagram waarop informatie in de vorm van lijnen, getallen en veranderende tekens is beschreven. Het doet denken aan de binnenkant van Leibniz’ monade, de donkere kamer gedecoreerd met een opgespannen doek dat geagiteerd wordt door bewegende, levende plooien. “De *donkere ondergrond* is essentieel voor de monade: alles wordt eruit naar boven

⁶⁹ Stephen Zepke, *Art as Abstract Machine. Ontology and Aesthetics in Deleuze and Guattari* (New York & London : Routledge, 2005), p. 191

gehaald, niets gaat naar buiten of komt van buiten naar binnen” (LP 30). Deleuze vergelijkt de raamloze monade tevens met het Barokke interieur, met haar met luchtmotieven beschilderde plafonds en de *trompe l'œils* die de kamer “vullen”: “de monade bezit slechts meubels en objecten voorzover zij *trompe l'œil* zijn” (LP 31).

Aangezien Bacon modulerend te werk gaat, moeten ook zijn schilderijen bij de objectiele kunst worden ondergebracht. Bij Bacon is de contour echter behouden. Op het eerste zicht lijkt dit in tegenspraak met de theorie van het *objectile* zoals zij in *Le Pli* is uiteengezet. In wat volgt zullen we echter zien op welke manier de contour in het werk deze schilder een mobiele en actieve, eerder dan een statische functie vervult.

Bacon + Leibniz = Deleuze. *Logique de la Sensation: Athlétisme*

Ik zet hier uiteen op welke manier Bacons schilderkunst toch objectiel kan genoemd worden. Deleuze maakt dit mogelijk door de contour op Bacons schilderijen als een permeabel en flexibel membraan te beschouwen, analoog aan het “scherm” van de hersenen én aan dat van de monade, aangezien zij alle drie als een soort zeef fungeren voor het filteren van differentiële kleurrelaties.

Deleuze onderscheidt vier steeds terugkerende en met elkaar interagerende elementen in Bacons schilderijen: de Figuur, de Contour, de Structuur/Armatuur en het Veld. De contour of het “cirkelvormige gebied” is de plaats van een uitwisseling in twee richtingen: tussen de materiële Structuur en de Figuur enerzijds en tussen de Figuur en het Veld anderzijds. Ze is het membraan dat deze dubbele uitwisseling mogelijk maakt.

Zoals we zagen in het vorige hoofdstuk, bedacht Maldiney de naam “systole” voor het moment waarop de chaotische elementen van een schilderij, in beweging gebracht door de onvoorspelbare sprong van een kosmogenetisch punt, condenserend in de richting van bepaalde vormen. Deze systole kan gelijk gesteld worden aan het moment waarop de materiële Structuur zich naar de Figuur beweegt. In verschillende Baconschilderijen is het veld vervormd tot een cilinder die zich rond de contour kromt en de Figuur insluit. De beweging van de materie (d.w.z. van alle krachten die in de structuur aanwezig zijn) naar de Figuur heeft de bekende lichamelijke verdraaiingen en vervormingen, welke het dier- worden van de Figuur zichtbaar maken, tot gevolg. Deze *insluiting* door materiële krachten is wat de Figuur tot de Figuur maakt, maar tegelijkertijd sluit de Figuur, in en door de *singuliere waarneming*, op haar beurt de materiële krachten in: “de Figuur wordt slechts een Figuur doorheen deze beweging die haar insluit en welke zij [= de Figuur] zelf insluit” (FB 14).

We zagen in het vorige hoofdstuk reeds dat “het lichaam” en “de Figuur” slechts andere namen zijn voor het orgaanloos lichaam, hetwelk ook begrepen kan worden als de geest [*esprit*] of de adem.⁷⁰ Nu begrijpen we bovendien dat er, wat betreft hun functioneren, een parallel valt te trekken tussen de geest/Figuur en het geestelijke aspect van Leibniz’ monade. De waarneming in de Figuur betreft namelijk niets anders dan het insluiten van de beweging van de materie, net zoals de bevoorrechte zone van de monade tot een waarneming komt wanneer zij de materiële ruimte van het buiten op singuliere wijze naar binnen plooit. De systole is het moment waarop het orgaanloos lichaam, dat vormen in de omgeving ziet condenseren, zelf, voor de tijd dat de waarneming standhoudt, tot een georganiseerd subject condenseert.

De tegenovergestelde beweging gaat van de Figuur naar de structuur en het kleurveld en kan gelijkgesteld worden aan Maldineys “diastole”, de explosie die de in de systole ontwikkelde vormen uit elkaar trekt en een pathische communicatie bewerkstelligt tussen alle componenten van het schilderij. Dit keer is het echter het lichaam dat ten oorsprong ligt aan de beweging. “Het lichaam [dat we hier moeten begrijpen als het *georganiseerde* en niet langer als het orgaanloze lichaam] [...] oefent op zichzelf een inspanning uit om een Figuur [een orgaanloos lichaam] te worden. [...] Dit is niet langer een probleem van de plaats, maar eerder van de gebeurtenis” (FB 15). Het lichaam tracht in deze beweging aan zichzelf, d.w.z. aan haar eigen, door de waarneming van welomschreven vormen tot stand gekomen organisatie te ontkomen, en deze poging resulteert in een spasme, bijvoorbeeld een schreeuw.

In sommige werken tracht de Figuur via een punt in de contour te ontsnappen om vervolgens te dissiperen in de materiële structuur en de kleurvelden. “Het is dit extreme punt dat bereikt dient te worden opdat er een gerechtigheid zal gaan gelden die niet langer uit iets anders dan Licht of Kleur zal bestaan, een ruimte die niet langer iets anders dan de Sahara zal zijn. Dit betekent dat, wat er ook het belang van is, dier-worden slechts één stadium is in een veel diepgaander onzichtbaar-worden waarin de Figuur verdwijnt” (FB 27). De contour is hier geen plat vlak, maar een hol volume, zoals een lavabo of de binnenzijde van een geopende paraplu. En indien het lichaam zichzelf heeft samendrukt om doorheen het verdwijnpunt van de contour te passeren, dan wordt het uitgerokken en afgevlakt in de spiegel, welke de kubus of het parallellepipedum vervangt. We moeten deze spiegel echter niet als een tweedimensionaal vlak opvatten (“Bacons spiegels kunnen alles zijn wat je maar wil - behalve een reflecterend oppervlak” (FB 18)). De hysterische dispositie van de ontsnappende Figuur

⁷⁰ “De geest [*esprit*] is het lichaam zelf, het orgaanloos lichaam” (FB 46).

zorgt er net voor dat de spiegel haar reflecterende functie niet langer kan uitoefenen. De Figuur bevindt zich op dit moment slechts “in de spiegel” voor zover zij de spiegel *bewoont*. “[N]iets bevindt zich achter de spiegel, alles zit aan de binnenkant ervan” (FB 18).

Net zoals Leibniz’ monade, die binnenin zichzelf de hele kosmos vanuit een bepaald perspectief behelst, kan, op het ultieme diastolische moment waar alles uit elkaar valt, “deze meeste afgesloten der werelden [de Figuur] [...] dus tegelijkertijd de meest oneindige zijn” (FB 32). En we kunnen de aanvankelijke insluiting door de materiële structuur tijdens het moment van systole (“Het is de extreme eenzaamheid van de Figuren, de extreme opsluiting van de lichamen, die elke toeschouwer uitsluit [...]” (FB 14)) in verband brengen met het lot van elke monade: de onmogelijkheid om een *werkelijk*, d.w.z. een gegrond objectief zintuiglijk contact te maken met de buitenwereld. De monade ziet “de buitenwereld” slechts voor zover deze een naar binnen geplooid buiten betreft, wat maakt dat elke waarneming van en in de monade nooit méér dan een hallucinatie kan zijn. De monade is, net als de Figuur, volledig opgesloten in haar eigen omhulsel.⁷¹ Ten gevolge van deze conditie van insluiting is er, net als tussen Figuren onderling, tussen monaden geen werkelijk contact met andere monaden mogelijk, evenmin als dat er een bestendige relatie tussen Figuur of monade en een object in de buitenwereld kan bestaan. Hier ontmoeten we opnieuw de onverzoenbaarheid tussen de fenomenologie en bepaalde grondaannames van Deleuzes denken. Wegens de conditie van insluiting van de Figuur/monade is de door de fenomenologie gedachte intentionele verhouding tussen subject en object onmogelijk. De ruimte die volkomen verzadigd is met unieke, eenzame punten van bewustzijn, lijkt elke werkelijke verhouding tussen toeschouwer en object (in de kunsten) en tussen onderzoeker en object (in de wetenschap) op voorhand uit te sluiten.

In schilderijen die slechts één Figuur voorstellen, lijkt de Figuur, die zich in of op de contour bevindt, altijd ergens op de wachten. Het betreft echter nooit een “spektakel” waar de Figuur op wacht: zoals we reeds gezien hebben, kant Bacon zich tegen elke vorm van sensationele afbeelding. Deze afwezigheid van spektakel impliceert een afwezigheid van “spectator” [*spectateur*] of toeschouwer. Aan de hand van het bovenstaande begrijpen we nu dat we de gevolgtrekking ook in een andere richting kunnen maken, en dit is net wat Deleuze

⁷¹ Hoewel Leibniz’ idee van de menselijke ziel als een monade “zonder ramen of deuren” op het eerste zicht behoorlijk bizar overkomt, wijst Deleuze ons op de affiniteit van de barokke monade met onze hedendaagse levensstijl. “De tendens om het systeem van een raam en een buitenwereld te vervangen door een systeem met een computerscherm in een afgesloten kamer is er één die plaatsvindt in ons sociaal leven: we lezen de wereld meer dan we haar zien”.

Gilles Deleuze, *Negotiations* (New York : Columbia University Press, 1995), p. 157-158

doet in het hoofdstuk *Athlétisme* van *Logique de la Sensation*: “Men ontdekt in Bacons schilderijen een poging elke toeschouwer te elimineren, en bijgevolg elk spektakel” (FB 13). Hij haalt de twee versies van *Study for a Bullfight*, beide 1969, aan om deze neiging te illustreren. In de eerste versie ziet men nog hoe heel het oppervlak van de rechterbovenhoek fungeert als een opening of een raam dat een menigte toeschouwers toestaat het spektakel gade te slaan; in de tweede versie is dit oppervlak vervangen door iets wat lijkt op een witgekalkte muur. Aangezien er in deze tweede versie geen toeschouwers meer zijn, heeft het gevecht al haar spektakelwaarde verloren. Enkel deze versie weet bijgevolg “het unieke gemeenschappelijke feit” van de toreador en de stier te bereiken. Anderzijds heeft Bacon wél blijvend nood aan een soort van “attendant”, omdat deze de functie vervult van “een constante of een referentiepunt in relatie waarmee er een variatie wordt bekrachtigd” (FB 13). Enkel een attendant blijkt ontvankelijk voor de gebeurtenis van een singuliere waarneming. Bacons oplossing voor dit probleem bestaat er nu in de attendant of toeschouwer zo veel mogelijk *als een onderdeel van de Figuur zelf* af te beelden. Het “referentiepunt in relatie waarmee een variatie wordt bekrachtigd” wordt, wanneer we de chronologische ontwikkeling van Bacons werk beschouwen, dus in stijgende mate identiek met de Figuur. We kunnen bijgevolg stellen dat de afgebeelde Figuur, althans in deze gevallen waarin zij ononderscheiden is van de attendant, zelf in staat is tot *waarneming*, d.w.z., tot het bekrachtigen van een perspectief. Zij is dus ook in deze zin analoog aan de monade van Leibniz, de binnenzijde van de geplooidde materie.⁷²

De plooibare contour

Deleuze onderscheidt in Bacons werk drie periodes, waarin de derde de culminatie en samensmelting vormt van de twee vorige. Het strikt chronologische onderscheid van de drie periodes valt echter moeilijk hard te maken aangezien “er tegelijkertijd bestaande elementen

⁷² In *Qu'est-ce que la Philosophie?* zal de notie “huis” de filterende functie gaan bekleden van de Figuur (+ Armatuur) en de monade. In een kritiek op Merleau-Ponty's visie op schilderkunst stellen Deleuze en Guattari dat het vlees van het *corps vécu* “te zacht” is, te kneedbaar wanneer het verward geraakt in een andersworden. “De fenomenologische hypothese volstaat misschien niet omdat zij slechts het geleefde lichaam oproept. Maar het geleefde lichaam is armetierig in vergelijking met een meer diepgaande en bijna onleefbare Kracht” (FB 33). Het lichaam heeft een ondersteuning nodig, een armatuur “waar de klei van het vlees aan kan vastkleven”. Het huis “kadert” de wereld, waarbij elke zijde van het paradigmatische kubus-huis dient als een fotografisch of filmtechnisch frame dat een brok ruimte uithouwt, maar het huis heeft ook ramen en deuren, kaders die een communicatie tussen binnen en buiten mogelijk maken. Het huis is in deze zin een filter die een doorgang van krachten in en uit de habitat mogelijk maakt. Het is een poreus, selectief membraan waardoorheen de habitat en de kosmos interageren. Deleuze en Guattari komen tot het besluit dat “het wezen van de sensatie niet het vlees is, maar het samenstel van niet-menselijke krachten en de kosmos, van niet-menselijke wordingen van de mens, en het ambigue huis dat hen uitwisselt en aanpast en hen doet rondzwermen als winden. Het vlees is slechts de fotografische oplossingsvloeistof die verdwijnt in datgene wat het ontwikkelt: het samenstel van sensatie” (QP 183).

van de schilderkunst zijn, die voortdurend aanwezig zijn. De armatuur of materiële structuur, de gepositioneerde Figuur, en de contour als de grens van beide - deze zullen het hoogst precieze systeem blijven constitueren” (FB 30). Het tegelijkertijd bestaan van al deze bewegingen, dit “hoogst precieze systeem” dat het schilderij bepaalt (“het schilderij *is* dit samen bestaan” (FB 32)), en dat “ritme” genoemd wordt, ziet er als volgt uit.

Gegeven de drie basiselementen - Structuur, Figuur en Contour - gaat er een eerste beweging (“spanning”) van de structuur naar de Figuur [= systole]. De structuur verschijnt dan als een kleurveld, maar één dat zich rond de contour zal krommen als een cilinder; de contour verschijnt als een isolator - een cirkelvormig gebied, een ovaal, een balk of een systeem van balken; en de Figuur is geïsoleerd binnenin de contour, in een compleet afgesloten wereld. Maar hier komt er een tweede beweging, een tweede spanning, in het spel, één die van de Figuur naar de materiële structuur gaat [= diastole]: de contour verandert, transformeert zichzelf in de halve sfeer van de lavabo of de paraplu, de dikte van de spiegel, waarbij hij optreedt als een vervormer; de Figuur wordt samengetrokken of verwijdt om doorheen een gat of doorheen de spiegel te passeren; zij ervaart een buitengewoon dier-worden in een reeks schreeuwende transformaties; en zij neigt zelf naar het kleurveld terug te keren, in de structuur te dissiperen met een finale lach, met de contour als intermediair, welke niet langer als een vervormer optreedt maar als een gordijn waar de Figuur wegschaduwet in de richting van de oneindigheid.⁷³

In de systole zit een diastole vervat en vice versa. “De systole, die het lichaam doet samentrekken, gaat van de structuur naar de Figuur, terwijl de diastole, welke haar uitrekt en doet dissiperen, van de Figuur naar de structuur gaat. Maar er is reeds diastole in de eerste beweging, wanneer het lichaam zichzelf uitstrekt om zich beter naar binnen te plooiën; en er is systole in de tweede beweging, wanneer het lichaam is samengetrokken om van zichzelf te kunnen ontsnappen; en zelfs wanneer het lichaam gedissipeerd is, blijft het samengetrokken door de krachten die het vastgrijpen om het naar zijn omgeving terug te brengen” (FB 33). Het is dit ritmische principe waar Bacon aan refereert wanneer hij stelt dat “sensatie datgene is wat van één “orde” naar een andere gaat, van één “niveau” naar een ander, van één “gebied” naar een ander” (FB 36). “Het is elk schilderij, elke Figuur, die zelf een verschuivende sequentie of serie is (en niet simpelweg een term in een serie): het is elke

⁷³ (FB 32)

sensatie die op diverse niveaus bestaat, in diverse ordes, of in verschillende domeinen [tegelijkertijd]” (FB 37).

Uit het bovenstaande kunnen we afleiden dat, aangezien in elk Baconschilderij de systole en de diastole tegelijkertijd bestaan, er in elk dergelijk schilderij een objectief, wetenschappelijk standpunt met een subjectief, hallucinatoir standpunt wordt gecombineerd. Wanneer de positie van de contour wijzigt, wijzigt ook de status van de Figuur. Om de sleutel tot Bacons objectieve schilderkunst te achterhalen, is het dus vereist dat we ingaan op deze “plooibaarheid” van de contour en de manier onderzoeken waarop deze de verschillende delen van het schilderij met elkaar in verbinding stelt.

Exploratie van de contour en van de tegenstelling haptisch-optisch aan de hand van een diagrammatische kunstgeschiedenis

Bij elke stap in de ritmische, niet-temporele afwisseling van systole en diastole in het Baconschilderij wijzigt de functie van de contour.

[Zij] is eerst en vooral isolerend, het finale territorium van de Figuur; maar in deze hoedanigheid is zij reeds de “depopulator” of de “deterritorialiseerder,” aangezien zij de structuur dwingt zich rond de Figuur te krommen, waardoor deze afgesneden wordt van enig natuurlijk milieu; zij is nog steeds een voertuig, aangezien zij het wandelingetje van de Figuur in diens overgebleven territorium stuurt; en zij is een trapeze-apparaat of prothese, aangezien zij het athleticisme van de Figuur die erin gevangen is mogelijk maakt. Zij treedt dan op als een vervormer, wanneer de Figuur doorheen een gat of een punt gaat; en zij wordt opnieuw trapeze-apparaat of prothese, nu in een nieuwe zin, voor de acrobatiek van het vlees; uiteindelijk vormt zij het gordijn waarbinnen de Figuur oplost door één te worden met de structuur. Om kort te zijn is zij het membraan, zij is nooit gestopt het membraan te zijn dat die communicatie in twee richtingen tussen de materiële structuur en de Figuur mogelijk maakt.⁷⁴

In wat ik, omdat het zich buiten Bacons schilderijen begeeft en aantoont hoe flexibel en toepasbaar Deleuzes idiosyncratische visie op schilderkunst eigenlijk is, het meest boeiende en bruisende deel van *Logique de la Sensation* vind, doorloopt Deleuze op diagrammatische wijze een kunstgeschiedenis die gaat van de Egyptenaren tot Bacon (die de

⁷⁴ (FB 32-33)

cirkel ten slotte rond maakt door een “nieuw Egypte” te doen oprijzen). Indien de bewegingen van systole en diastole zich in een Baconschilderij in een simultane schommeling bevinden die door Deleuze “ritme” genoemd wordt en die gepaard gaat met een schommeling van het orgaanloos lichaam tussen een pool van volledige insluiting (“hallucinatie”) en een pool van het volledig samenvallen met de materie, waarbij de contour fungeert als een doorgeefluik tussen het ene en het andere uiterste, dan vat Deleuze de verschillende grote stijlbewegingen van de geschiedenis van de schilderkunst zoals wij haar kennen op als verschillende instanties in een uitgesmeerde schommeling tussen dezelfde twee polen.

Deleuze laat zijn overzicht beginnen bij de Egyptenaren. In het bas-reliëf van de Egyptische kunst functioneert het oog als een *voelend* zintuig dat alles van op een korte afstand aanschouwt. De negentiende-eeuwse Duitse kunsthistoricus Aloïs Riegl bedacht de naam “haptisch zicht” voor dit soort van waarneming en weergave van de ruimte. De rechtlijnige, statische contour isoleert de Figuur als een essentie, een gesloten eenheid die van elk accident is afgeschermd.

Indien we vervolgens van een *klassieke of classicistische representatie* kunnen spreken, is dit “omdat zij de verovering van een optische ruimte impliceert, een schouwen vanuit de verte dat nooit frontaal is: de vorm en de grond bevinden zich niet langer op hetzelfde vlak, de vlakken zijn van elkaar onderscheiden, en een perspectief loopt er in de diepte doorheen, waardoor het vlak van de voorgrond en dat van de achtergrond verbonden worden; objecten overlappen elkaar, licht en schaduw vullen de ruimte op en maken haar ritmisch, de contour vervult niet langer de rol van een algemene begrenzing in één enkel vlak en wordt de zelfbeperking van de vorm of het *oppergezag van de voorgrond*. Klassieke representatie neemt dus het accident als haar onderwerp, maar vervat het accidentele in een *optische organisatie* tot iets dat goed gegrond is (een fenomeen), tot een “manifestatie” van essentie” (FB 125). De schilderkunst ontdekt hier dat er zoiets bestaat als *esthetische wetten*: transformaties die, wanneer ze worden geprojecteerd op een chaotische ruimte, deze ruimte afvlakken en organiseren.

Om deze organisatie door te voeren, stelt de klassieke representatie een tactiel-optische ruimte in werking. Hoewel deze ruimte breekt met het haptische zicht en het van dichtbij schouwen, komt de klassieke representatie niet tot stand aan de hand van louter visuele coördinaten. De tactiel-optische ruimte werkt met tactiele waarden die ze evenwel onmiddellijk aan het zicht onderwerpt. De hand werkt hierbij als een hoogstnodig hulpmiddel,

maar heeft geen eigen “inbreng”: wat zij ontvangt, vertaalt zij, passief en aan de hand van de contour, volgens steeds dezelfde formule.

De contour, die niet langer statisch, maar nu organisch is, functioneert hier als een (giet)vorm [*moule*] die de juiste verhouding tussen het voor te stellen en het voorgestelde object bestendigt. We kunnen haar in dit vertalingproces vergelijken met de harde, onplooibare lens van de microscoop, welke steeds opnieuw dezelfde transformatie bewerkstelligt. Wat in de tactiel-optische uitgedrukt wordt, is niet langer een zaak van *essentie*, maar één van *verbinding*, “dat wil zeggen, [van] de organische activiteit van de mens”, van een plaatsbepaling die tot stand komt aan de hand van wetenschappelijke vertalingwetten.

Bij de “ontmanteling van de tactiel-optische ruimte van de zogenaamde klassieke representatie” (FB 131) kan men twee richtingen op. Langs de ene kant is er de expositie van een puur optische ruimte, zoals we die vinden in de Byzantijnse kunst, die de formule van de klassieke als het ware omkeert door “zulk een activiteit aan de achtergrond te verlenen, dat we niet langer kunnen zeggen waar de achtergrond eindigt en de vorm begint” (FB 127). Er is in de Byzantijnse kunst geen sprake meer van tactiele referenten. De contour is er bijgevolg niet langer een op voorhand bepaalde grens: zij resulteert uit het spel van licht en schaduw. In de zeventiende eeuw zal de schilderkunst op een gelijkaardige wijze “ritmes van licht en schaduw ontwikkelen die niet langer de integriteit van een plastische vorm zullen respecteren, maar in plaats hiervan een optische vorm vanuit de achtergrond zullen doen verschijnen” (FB 128).⁷⁵ Deze onafhankelijke distributie van licht doet de betekenis van het accident in de

⁷⁵ Deleuze zal deze korte karakterisering van de schilderkunst van de barok later uitwerken in *Le Pli*. Hij verbindt het *clair-obscur* in de werken van Tintoretto en Caravaggio hier aan de architectuur van het barokke huis. De bezielde monade maakt het bovenste kamertje uit van dit huis, dat door Deleuze doorheen heel het werk als een metafoor wordt gehanteerd voor Leibniz’ conceptie van het menselijke lichaam. Deze bovenkamer is “zonder ramen” en dus volledig van de buitenwereld afgesloten. Het enige licht dat er naar binnen treedt, vindt haar weg via een “verzegeld” [*scellé*] lichtje dat ontvlamt in de monade wanneer zij in de rede is gebracht en dat “het witte” vervolgens uitspreidt via innerlijke spiegeltjes. “Indien men zich op de bovenste verdieping installeert, in een kamer zonder deur of raam, stelt men vast dat ze reeds bijzonder somber is, bijna behangen met zwart, “*fusum subnigrum*”. Het is een barok kenmerk: op de witte ondergrond van krijt of plaaster, de preparatie van het tableau, leggen Tintoretto, Caravaggio een donkere, bruinrode laag, waarop ze zeer dikke schaduwen aanbrengen, en ze schilderen onmiddellijk verder terwijl ze deze schaduwen nuanceren. Het schilderij krijgt een ander statuut, de dingen treden van op de achtergrond naar voor, de kleuren trillen vanuit hun gemeenschappelijke ondergrond, die getuigt van een donkere oorsprong, de figuren kenmerken zich eerder door hun gelaagdheid [verschillende verlagen] dan door hun omlijning [*contour*]. Maar dit alles is niet in tegenspraak met het licht, integendeel, het is krachtens het nieuwe stelsel van het licht. Leibniz zegt in *Profession de foi du Philosophe*: “Het [licht] glijdt als doorheen een spleet temidden schaduwen”.”

Zoals uit het bovenstaande blijkt, verbindt Deleuze de architectuur en de schilderkunst van de barok op haar beurt dus ook met de epistemologische wending die Leibniz ten opzichte van Descartes (“een man van de Renaissance”, dat wil dus ook zeggen een man van het representatiedenken) heeft gemaakt. “Het is de relativiteit van de helderheid [*clarté*: licht, klaarheid, duidelijkheid, begrip, kennis] (alsook die van die beweging), de

ruimte veranderen. Eerder dan dat het verklaard kan worden vanuit de natuurlijke, organische wereld, verkrijgt het een spirituele connotatie, als een “gunst van God” of een “mirakel”. We kunnen de manier van schouwen binnen deze puur optische pool daarom gelijk stellen aan het zicht aan de “bezielde” binnenkant van de monade en aan dat van de Figuur tijdens de systole: het zicht als een zuivere hallucinatie, waarbij er zich niets *achter* het scherm van het zichtbare bevindt. De klassieke *organisatie* lijkt binnen de puur optische ruimte plaats te hebben geruimd voor een *compositie*. Pas wanneer men de contour, die het *ὀργανον* of instrument van de organisatie uitmaakt, heeft weggehaald, kan men beginnen componeren.

De tweede mogelijkheid om de tactiel-optische ruimte te ontmantelen, verloopt via het openen van een puur tactische ruimte. Wilhelm Worringer ontdekte volgens Deleuze de “formule” van de gotische lijn: zij geeft blijk van een *niet-organische* vitaliteit. Deleuze beschouwt de gotische lijn als een zuiver haptische *modus* waarin de hand, als in een soort *écriture automatique*, autonoom (d.w.z. zonder medewerking van het zicht) en expressief aan het werk is. Ze lijkt, net als de analoge synthesizer, te worden bestuurd door krachten die van buitenaf komen. Het resultaat is er dan ook één van gelijkenis door middel van niet-gelijkende middelen. De plant –en diervormen die door de autonome hand worden getrokken, vervormen representatieve beelden, “leggen *zones d’indiscernabilité* van de lijn bloot, waarbij de lijn karakteristiek wordt voor verschillende dieren, voor mens en dier, en voor de zuivere abstractie (slang, baard, lint)” (FB 130). De gotische of “barbaarse” lijn geeft blijk van het realisme van de deformatie, dat tegengesteld is aan het idealisme van de transformatie. Indien haar vormen dus dierlijk of antropomorf genoemd kunnen worden, dan valt dit te wijten aan het feit dat de sporen die zij trekt “sporen van het [orgaanloos] lichaam of van het hoofd zijn” (FB 130). Haar geometrie is, net als die van de plooi en het maniërisme, zuiver operatief: “een geometrie van het spoor [*trait*] of het accident” (FB 130).

Deleuzes kunstgeschiedenis mondt uit in het colorisme, hetwelk hij beschouwt *de analoge taal van de schilderkunst*, de taal die op de meest directe wijze toegang vindt tot het orgaanloos lichaam. Hij onderscheidt drie dimensies in deze taal: vlakken, kleuren en lichamen. In dit soort van schilderkunst vervangen connecties of gewrichtspunten van vlakken de relatie van het klassieke perspectief; kleurrelaties van tonaliteit vervangen relaties van

onafscheidelijkheid van het lichte en het donkere, het vervagen van de contour, kort gezegd, de tegenstelling van Descartes, die een man van de Renaissance gebleven is, vanuit het dubbele gezichtspunt van een fysica van het licht en een logica van de idee. Het licht duikt voortdurend in het donker.” (LP 46-47).

kleurwaarden gebaseerd op licht en schaduw; de massa en het verstoorde evenwicht van het lichaam, ten slotte, vervangen figuratieve representaties en traditionele figuur-grondrelaties. *Kleur* is echter de belangrijkste component in deze analoge taal: het analoge “vindt zijn hoogste vervulling in de behandeling van kleuren” (FB 78). Bacon is een “colorist” wiens vaste overtuiging luidt dat “als je de kleur tot zijn pure interne relaties drijft (warm-koud, expansie-contractie), je alles verkrijgt. Indien de kleur perfect is, d.w.z., indien de kleurrelaties voor zichzelf zijn ontworpen [dus niet om een vorm “in te kleuren”], verkrijg je alles, vorm en grond, licht en schaduw, helder en donker” (FB 89). De interne kleurrelaties van het colorisme vormen een volwaardig alternatief voor bijvoorbeeld het effect van het clair-obscur. Voor Bacon resulteren alle relaties uit “de ruimte-vormende energie van kleur” (FB 86), die tot stand gebracht wordt aan de hand van modulatie. De visuele ruimte die op deze manier ontstaat, is van een tactiele of *haptische*, eerder dan van een optische, aard.

Deleuze stelt over Bacon dat hij “een nieuw Egypte doet oprijzen” omdat zijn Figuren scherpe contouren hebben en zich in een ondiepe ruimte bevinden. Over het objectieve kunstwerk stelden we hierboven dat het niet vastomlijnd is. Bij Bacon vervult de contour echter een bijzondere functie: zij stelt de armatuur en de massa van het lichaam in een continue verbinding met elkaar. Omdat de contouren hier werken als modulatoren die, het credo van Simondon indachtig, tijdens hun vormende activiteit zelf continu aan transformatie onderhevig zijn, kunnen we ook Bacons schilderijen onder de noemer van de objectieve kunst onderbrengen. Ze zijn gecomponeerd in de analoge taal van de schilderkunst, al vergt het wat vertaling om dit te begrijpen: de contour vervult er de functie van het vlak, de armatuur of structuur die van de kleur en de Figuur die van het lichaam. Dankzij de “oppervlakkige ruimte” bevinden “laatstgenoemden zich niet langer in een relatie van vorm tot grond, maar in een relatie van coëxistentie of nabijheid, gemoduleerd door kleur. En doorheen het membraan van de contour is er een dubbele beweging geproduceerd: een vlakke extensie in de richting van de armatuur en een volumineuze samentrekking in de richting van het lichaam. Dit is waarom de drie elementen van Bacon de structuur of armatuur, de Figuur en de contour waren, welke hun effectieve convergentie in kleur vinden” (FB 120).

De contouren van Bacons schilderijen fungeren als membranen langs waar de ritmes en krachten van de pure tonen van het veld en de gebroken tonen van de figuur communiceren. In een Baconschilderij bestaat de contour dus niet primordiaal op de kleur, maar komt zij voort uit het kleurveld, net zoals dat het scherm van de hersenen het resultaat is van differentiële kleurrelaties.

De analogie welke Deleuze hier trekt tussen de contour en de werking van de hersenen is overduidelijk. De contour is het “scherm” waar de Figuur doorheen moet gaan om samen te smelten met het zuiver materiële kleurveld (en in *Qu’est-ce que la Philosophie* bekleedt de boven aangehaalde notie van het huis de functie van de contour en de hersenen). Deleuze beschouwt het “haptische colorisme” van Bacon als een uiterst efficiënte manier van schilderen omdat het tussen de buitenwereld en de binnenkant van dit scherm geen optische lens instelt welke de buitenwereld moet vertalen (zoals in de classicistische schilderkunst wél het geval is), noch werkt met een “verinnerlijkte” lens (zoals in de abstracte schilderkunst),⁷⁶ maar aan hand van kleur zonder omwegen inwerkt op deze neurologische filter, op dit “orgaanloos lichaam”.

Haptisch colorisme

Indien Worringers gotische lijn aantoont hoe de hand via de lijn zelfstandig aan de tactiel-optische ruimte van klassieke representatie kan ontsnappen, wijst het colorisme van Cézanne, Bacon en Van Gogh in de richting van een bevrijding van de hand via het haptische kleurgebruik. Het haptische kleurgebruik beperkt zich dus niet tot het passend inkleuren van onafhankelijke vormen, maar vormt actief het schilderij. “Haptisch zicht bestaat net in dit begrip van kleuren. [...] [Het] is des te meer een kwestie van tonaliteit voor zover de drie elementen van de schilderkunst (armatuur, figuur, contour) communiceren en samenkomen in kleur” (FB 152). We begrijpen nu dat *Francis Bacon: Logique de la Sensation* qua opbouw een gelijkaardige convergentie vertoont als haar onderwerp. Deleuze haalt de drie structurerende elementen van Bacons schilderijen, structuur, Figuur en contour, in de eerste hoofdstukken aan om het te hebben over de onzichtbare krachten die er in spelen, maar zijn uiteindelijke doel zal er in bestaan aan te tonen dat alle drie de elementen “doorheen” de contour “samenkomen in de richting van kleur, in kleur” (FB 93). “Modulatie, d.i., relaties tussen kleuren” verklaart “in één keer de eenheid van het geheel, de verdeling van elk element, en de manier waarop elk element op de andere elementen inwerkt” (FB 145). Colorisme is simpelweg de meest directe en effectieve vorm van schilderkunst. “De schilderkunst tracht op directe wijze de aanwezigheden [*présences*] onder de representatie, voorbij de representatie weer te geven. Het kleursysteem is zelf een systeem dat direct inwerkt op het zenuwstelsel” (FB 51-52).

⁷⁶ Het diagram van Merleau-Ponty is eveneens een soort van verinnerlijkte lens of *moule*, omdat het op een transcendente manier, een manier die boven de onmiddellijke ervaring staat, de ervaring constitueert. We zagen in het vorige hoofdstuk dat Merleau-Ponty, in tegenstelling tot Deleuze, het onderscheid tussen representatieve schilderkunst en niet-representatieve schilderkunst onzinnig vindt.

Relaties van kleurwaarde, d.w.z. tegenstellingen tussen helder en donker, tussen licht en schaduw, openen een optische ruimte, terwijl *relaties van tonaliteit*, d.w.z. opposities tussen warme en koude kleuren, tussen expansie en contractie, een haptische ruimte openleggen. Deze twee “regimes van kleur” sluiten elkaar echter niet noodzakelijk uit: ook tussen hen is er, zoals tussen de gotische lijn en de Byzantijnse optische ruimte in Rembrandt, een vruchtbare samenwerking mogelijk. De Byzantijnse mozaïek heeft zowel het luminisme als het colorisme uitgevonden: naast het feit dat er zwarte banden en witte oppervlakken samen resoneren in een modulatie van licht, zijn de vier hoofdkleuren (goud, rood, blauw en groen) er verwickeld in het spel van de modulatie van kleur. In de zeventiende-eeuwse schilderkunst werd zowel de bevrijding van het licht als het naar boven komen van kleur in relatie tot de tastbare vorm nagestreefd. Ook Cézanne maakte in zijn vroegere werk vaak gebruik van beide systemen in één schilderij. Het is echter zo dat, ook wanneer er een combinatie van de twee kleurregimes wordt toegepast, zij nog steeds een verschillende ruimte inrichten. “Binnen het zicht zelf is er een haptische ruimte die concurreert met de optische ruimte” (FB 133). Het modelleren aan de hand van kleurwaarden appelleert aan de puur optische functie van een zicht van op een afstand, terwijl de modulatie van kleur, met haar progressief naast elkaar plaatsen van pure tonen op het platte oppervlak, een voort- en achteruitgang bewerkstelligt die uitmondt in een zicht van dichtbij (vandaar “haptisch” zicht: de ruimte wordt, althans door onze ogen, dicht benaderd en zo goed als aangeraakt). De optische modellering van het chiaroscuro werkt bovendien met een vorm [*moule*] die is geïnternaliseerd, waarbij het licht de massa op een ongelijkwaardige wijze bedekt, alsof het uit een zolderraam naar binnen valt.

Er is een gevoel van intimiteit verbonden met het optische, waardoor er een “huiselijke atmosfeer” lijkt gewekt. Dit idee van [het schilderij als] een “huis” is “precies dat wat de coloristen niet kunnen verdragen in het chiaroscuro”, ook niet “wanneer dit huis”, zoals met Leibniz’ monade door de *harmonia praestabilita* het geval is, “zou kunnen worden uitgebreid naar de hele wereld”. Hoewel de schilderkunst in termen van licht- en kleurwaarde de figuratie, die resulteerde uit de tactiel-optische ruimte, inderdaad heeft ondergraven, blijft zij op deze manier een “bedreigende relatie” onderhouden met eventuele narratie. “We representeren wat we denken te kunnen aanraken, maar we vertellen wat we zien, wat er lijkt te gebeuren in het licht of wat we veronderstellen dat er gebeurt in de schaduwen” (FB 134). Het clair-obscur van de barokke schilders vertelt met andere woorden constant “slechts” verhalen omdat het zich de vraag niet stelt wat er zich *achter* het scherm van de perceptie zou kunnen bevinden, en of er zich werkelijk iets achter bevindt. Zij weet het objectieve feit van

het orgaanloos lichaam bijgevolg nooit te bereiken. Het luminisme ontsnapt aan dit gevaar verhalen te gaan vertellen door het aanwenden van een pure code van zwart en wit, die de innerlijke ruimte tot een abstractie verheft.

Werkelijke coloristen zijn volgens Deleuze “schilders die de neiging hebben relaties van tonaliteit in de plaats te stellen van relaties van kleurwaarde, en die niet alleen vorm, maar ook schaduw, licht en kleur aan de hand van deze zuivere kleurrelaties trachten weer te geven” (FB 89). Modulatie trekt geen muren op, richt geen binnen of buiten in, maar creëert ruimte in een *continue beweging* aan de hand van de “verruimtelijkende energie van kleur” (FB 134). De “oppervlakkige diepte” is de minimale afstand tussen achtergrond en voorgrond die in het haptisch colorisme de optische diepte vervangt. Doordat het de abstractie vermijdt, gaat het colorisme zowel figuratie als narratie uit de weg en benadert zij de objectiviteit van het pictoriale “feit”, dat niets te vertellen heeft, veel dichter.

Het haptische kleurgebruik weerstaat aan elke vorm van organisatie. Het is een manier van kijken met de hand, echter zonder de hand aan het oog te onderwerpen, en in Bacons schilderkunst is het “haptische oog” mogelijk gemaakt door het manuele diagram, het gooien met verf. Het diagram brengt niet-formele penseelstreken en vlekken in een schilderij, “sporen van vogelheid, van dierlijkheid” (FB 100). Het is een modulator, een machine die fungeert als het aanknopingspunt van chaos, als de “kiem van ritme in relatie tot de nieuwe orde van het schilderij” (FB 102), vergelijkbaar met Klees “grijze punt”, en die een continue en variabele temporele vorming [*moulage*] en ontvorming [*démoulage*] van elementen bewerkstelligt.

Van monadologie naar nomadologie: van Leibniz naar Deleuze

Over één van Bacons bekendste schilderijen, *Study after Velasquez's Portrait of Pope Innocent X* (1953), ook bekend als de *Screaming Pope*, stelt Deleuze dat “[h]et gordijn dat vóór de paus hangt niet enkel een manier is om hem te isoleren, om hem aan het zicht te onttrekken; het is eerder de manier waarop de paus zelf niets ziet, en vóór het onzichtbare schreeuwt” (FB 38). De perceptie van de Figuur van de paus tijdens de systole, tijdens het moment van insluiting, is noodzakelijk een *hallucinatie*. De paus schreeuwt om, doorheen de “contour” van de mond, op hysterische wijze aan deze conditie van insluiting te ontsnappen en met het kosmische kleurveld samen te smelten.

In de filosofie van Leibniz wordt een gelijkaardige tegenstelling tussen solipsistische waarneming en kosmische visie, tussen micro- en macropercepties gethematiseerd. In Leibniz’ expressionistische benadering van kennis drukt het monadische subject in alles wat

het ziet en denkt het bestaan van God uit: het is in zekere zin zelf een kleine godheid die alle mogelijke kennis van de wereld in zich draagt, hetzij in een “verwarde” staat, op het meest basale niveau, waardoor deze kennis niet voor dit subject toegankelijk is, hetzij in een “heldere” staat, op een onderscheiden of gedifferentieerd niveau, waarbij deze kennis het bewustzijn van het subject weet te bereiken. De betrouwbaarheid van de kennis die tot in het bewustzijn van de monade is geraakt, wordt volgens Leibniz gegarandeerd door de *harmonia praestabilita*: God heeft eerst de wereld geschapen en vervolgens de monaden, en hoewel elk zicht dat de monade heeft op de buitenwereld strikt virtueel is en dus hallucinatoir - de monade heeft “ramen noch deuren”, staat God in voor het feit dat deze waarneming niettemin in elk opzicht met de echte wereld correspondeert. Er is een op voorhand door God ingestelde “harmonie” tussen de verschillende singuliere waarnemingen van alle individuele monaden. Deze harmonie is geëffectueerd door wat door Deleuze de “Superplooï” genoemd wordt: de plooï die doorheen elke monade loopt en alle monaden aan elkaar verbindt (het metafysische “snoer van de kerstboom”; zie boven) en aan de hand waarvan het universum zich *ontplooït* in het subject.

Garin Dowd beschouwt deze op voorhand ingestelde harmonie (die niet alleen de werkelijkheid van de buitenwereld grondt, maar ook het toeval uitsluit: alles wat er in de wereld zal gebeuren, ligt reeds vast in Gods ontwerp) als een instantie van deleuzo-guattariaanse territorialisatie van het lichaam en vergelijkt deze met het georganiseerde lichaam waar Deleuze en Guattari zich tegen afzetten. “Voor Leibniz is het lichaam altijd “organisch”, voor zover dat elk levend wezen, van het meest lage tot het meest verheven, gevormd is, en in zichzelf de afdruk draagt van wat het kan worden. [...] Terwijl het (Leibniziaanse) organische lichaam geterritorialiseerd is en onderworpen aan een omvattende plooï, is het orgaanloos lichaam gedeterritorialiseerd en functioneert het op een manier waarbij het de plooï wenst te bevrijden, waarbij de plooï uit haar conditie van insluiting wordt gehaald”.⁷⁷ In *Mille Plateaux*, *Logique de la Sensation* en *Le Pli* wordt op steeds verschillende manieren duidelijk dat Deleuze, die nochtans empirist is en dus niet veronderstelt dat er zich achter het scherm van het zichtbare een aan dit zichtbare conforme reële wereld bevindt, het mogelijk acht aan deze conditie van insluiting voorbij te gaan, maar in tegenstelling tot Leibniz doet hij om deze idee te gronden geen beroep op transcendente instanties. De *harmonia praestabilita* vormt dan ook het ultieme punt van geschil tussen Deleuze en Leibniz. Deleuzes oplossing voor het probleem van insluiting, die tegelijkertijd de

⁷⁷ Garin Dowd, *Abstract Machines: Samuel Beckett and Philosophy after Deleuze and Guattari* (Amsterdam & New York : Rodopi, 2007), p. 151

manier vormt waarop hij Leibniz' denken diagrammatisch actualiseert en vernieuwt, bestaat in het omzetten van de *monadologie* naar een *nomadologie*.

In *Mille Plateaux* is er de referentie aan de gladde ruimte, waarin het nomadische subject zich, ondanks de conditie van insluiting waarin het zich, zoals elk subject, bevindt, wanneer het zich er doorheen beweegt niet onderwerpt aan afgebakende wegen: “[d]e sedentaire ruimte is gegroefd, door muren, omheiningen, en wegen tussen deze omheiningen, terwijl de nomadische ruimte glad is, en slechts gemarkeerd door sporen [*traits*] die worden uitgewist en verplaatst door het traject” (MP 420). De reis van de nomade doorheen de gladde ruimte is steeds, zoals Straus' theorie van de sensatie reeds impliceerde, een perspectivistische reis, een reis ter plekke. In *Logique de la Sensation* wordt de mogelijkheid gethematiseerd de insluiting van het organische lichaam te buiten te gaan door aan de hand van de waarneming van kleur doorheen de “contour”, doorheen het “scherm” van de hersenen te passeren en met het objectieve krachtenveld samen te smelten, “in de structuur te dissiperen met een finale lach, met de contour als intermediair, welke niet langer als een vervormer optreedt maar als een gordijn waar de Figuur wegschaduwet in de richting van de oneindigheid” (FB 32). De hersenen zijn volgens Deleuze uiteindelijk méér dan een vlak scherm of een spiegel van de kosmos: ze zijn een meerdimensionaal, affectief neuronaal netwerk, een orgaanloos lichaam, ontvankelijk voor de krachten van een *chaosmos*. Zijn empirisme kan een transcendentiaal empirisme genoemd worden voor zover het deze *gevoelige sfeer* is die in de uiterste instantie (de laatste of de eerste?) onze perceptie determineert. In het laatste hoofdstuk van *Le Pli*, ten slotte, karakteriseert Deleuze hedendaagse kunstenaars als nomadische denkers die de aanvaarde noties van de ruimte deterritorialiseren. Aan de hand van modulatieve methoden van creatie - het *plier, déplier, réplier* (LP 158) waarin er *objectiles* tot stand gebracht worden - vinden ze manieren uit om, hoewel ze in zekere zin ingesloten zijn, *ter plaatse* te reizen: in het vlak van compositie creëren ze een analoge doorgang naar het oneindige.

Recapitulatie: “de Figuur is het orgaanloos lichaam”

De reservatie, welke ik aan het eind van het vorige hoofdstuk formuleerde, blijft hier gelden. We begrijpen intussen dat de contour in het haptische colorisme, dat aan de hand van een diagram in een proces van modulatie tot stand gebracht wordt, de functie vervult van de poort waardoorheen de ingesloten Figuur naar het objectieve buiten kan ontsnappen: “uiteindelijk vormt [de contour] het gordijn waarbinnen de Figuur oplost door één te worden met de structuur” (FB 33). Op een gelijkaardige wijze treedt een toeschouwer van een schilderij dat op dergelijke wijze gemaakt is, aan de hand van kleur in onmiddellijk contact

met het orgaanloos lichaam. Het is mij echter nog steeds niet duidelijk op welke manier de twee lijnen van deze analogie elkaar raken in de uitspraak “de Figuur *is* het orgaanloos lichaam”. De ene helft van de uitspraak lijkt zich op het niveau van de representatie te bevinden, terwijl de andere helft een dynamisch worden aanduidt dat aan elke vorm van ruimtelijke bepaling weerstaat.

Ik heb tot hertoe uiteengezet hoe kunst en wereld zich in de filosofie van Deleuze ten opzichten van elkaar verhouden. Ik kwam veel te weten over de werking van het orgaanloos lichaam in de schilderkunst, maar vond geen antwoord op het probleem dat ik had gesteld. In een poging dit probleem nu via een andere weg te benaderen, onderzoek ik in het volgende hoofdstuk de manier waarop *filosofie* en wereld zich in het denken van de Franse wijsgeer ten opzichte van elkaar verhouden.

Hoofdstuk 4

De wisselwerking tussen kunst en filosofie

Tijdens het schrijven van deze thesis was het alsof de implicatie van de frase “de Figuur is het orgaanloos lichaam” mij, telkens op het moment dat ik begon te geloven dat ze tot me was doorgedrongen, opnieuw tussen de vingers glipte. Hoezeer hersenen en wereld ook naar elkaar toe waren gegroeid en uiteindelijk met elkaar waren versmolten, ik kon nog steeds niet begrijpen waarom Deleuze, door Bacons schilderijen tegelijkertijd als metaforische afbeeldingen te gebruiken en ze als voorbeeld naar voor te brengen van beelden die sensatie bewerkstelligen, zo kon indruisen tegen zijn eigen antirepresentatieve overtuigingen. In de paragrafen die volgen, tracht ik het probleem via een nieuwe route te benaderen, één die peilt naar de manier waarop kunst en filosofie zich in het denken van Deleuze ten overstaan van elkaar verhouden.

Is Bacons Figuur een conceptueel personage?

In *Qu'est-ce que la Philosophie?* betogen Deleuze en Guattari dat er geen hiërarchie kan ingesteld worden tussen de domeinen van de kunst, de filosofie en de wetenschap. De domeinen lijken elkaar eerder wederzijds aan te vullen. Zo heeft filosofie “*nood aan een non-filosofie die haar begrijpt*” (QP 205). In deze non-filosofie van de filosofie lijkt kunst een belangrijke rol te vervullen, één die bepaald wordt door de interne relatie tussen het filosofische concept en de artistieke affecten en percepten. In een interview uit 1988 suggereert Deleuze dat zijn boeken over cinema en schilderkunst beschouwd moeten worden als boeken over filosofie, aangezien “het concept, naar ik meen, twee andere dimensies insluit, namelijk de dimensie van het percept en die van het affect”.⁷⁸ En in een stuk dat over Spinoza handelt, stelt hij dat “het concept niet enkel in zichzelf beweegt (filosofisch begrip), het beweegt ook in dingen en in ons: het inspireert nieuwe *percepten* en nieuwe *affecten* in ons, welke het niet-filosofische begrip van de filosofie zelf constitueren”.⁷⁹ Percepten en affecten, respectievelijk “de niet-menselijke wordingen van de mens”, en “de niet-menselijke

⁷⁸ Gilles Deleuze, *Pourparlers* (Paris : Minuit, 1990), p. 187

⁷⁹ Idem, p. 223

landschappen van de natuur”, lijken op de grens te liggen tussen het domein van de filosofie en dat van de kunst.

Op sommige punten lijken het immanentievlak van de filosofie en het vlak van compositie van de kunst werkelijk “in elkaar te glijden” (QP 65), en het is uit deze interactie dat conceptuele personages en artistieke figuren worden geboren, entiteiten aan de hand waarvan concepten en percepten of affecten in één werk verenigd kunnen worden.

Is Bacons Figuur geen conceptueel personage van Deleuze? “[C]onceptuele personages voeren de bewegingen uit de het immanentievlak van de auteur beschrijven, en ze spelen een rol in de creatie zelf van de concepten van de auteur” (QP 63). Het conceptuele personage fungeert als een alibi voor de filosoof en onthult diens meest fundamentele overtuigingen. Het “representeert” de filosoof dus niet, de situatie is eerder omgekeerd: “de filosoof is slechts het omhulsel van zijn principiële conceptuele personage en van alle andere personages die optreden als bemiddelaars, de ware subjecten van zijn filosofie” (QP 64). Het conceptuele personage bekleedt de plaats tussen de chaos en de diagrammatische kenmerken van het immanentievlak en ook die tussen het vlak en de onderlinge intensieve kenmerken van de concepten die het bevolken. Conceptuele personages constitueren geen esthetisch gezichtspunt, geen sensatie, maar een filosofisch gezichtspunt “volgens hetwelk immanentievlakken van elkaar onderscheiden of samengebracht worden, maar ze constitueren ook de voorwaarden waaronder elk vlak gevuld wordt met de concepten die zich er op blijken te bevinden” (QP 75).

Is Bacons Figuur een esthetische figuur?

Of is het eerder het geval dat Deleuze de esthetische figuur van Bacon in een conceptueel personage transformeert? Het onderscheid tussen conceptuele personages en esthetische figuren wordt als volgt gemaakt: “eerstgenoemde zijn de krachten van concepten, laatstgenoemde zijn de krachten van affecten en percepten” (QP 65). Terwijl conceptuele personages worden uitgewerkt op een immanentievlak, in een beeld, in de bergsoniaanse zin van het woord, van “Denken-Zijn” of een *noumenon*, worden esthetische personages gecreëerd op een compositievlak dat een *phenomenon* is, een beeld van een Universum. De twee “entiteiten” smelten echter vaak samen “in een worden dat hen beiden meesleept in een intensiteit welke hen samen bepaalt” (QP 66). Deleuze-Guattari geeft het voorbeeld van Kierkegaards “theatrale en muzikale figuur” Don Juan en van Nietzsches “muzikale en theatrale” Zarathustra. Doorheen deze figuren wordt duidelijk dat het concept “concept van het affect” kan zijn, en het affect “affect van het concept”. De vlakken van immanentie en

compositie en de entiteiten die zich er op bevinden, blijven echter de hele tijd twee relatief onderscheiden zaken. Een filosoof kan daarom op een doorslaggevende manier een verschuiving bewerkstelligen in wat het denken zelf kan zijn of hoort te zijn: hij kan niet enkel een nieuw immanentievlak opentrekken, maar ook, in plaats van nieuwe concepten te creëren die het moeten bevolken, er andere instanties in zaaien, “andere poëtische, romaneske, of zelfs picturale of muzikale entiteiten” (QP 66-67). Het omgekeerde kan ook het geval zijn: sommige kunstenaars slagen er in zich doorheen hun werk tot “halve filosofen” te ontpoppen. Guattari en Deleuze geven in de hier besproken passage enkel voorbeelden van dichters en romanciers – Hölderlin, Kafka en Miller, onder anderen – maar uit de boven geciteerde stelling dat “het concept [...] twee andere dimensies insluit, namelijk de dimensie van het percept en die van het affect” is reeds duidelijk geworden dat ook schilders voor deze titel in aanmerking komen, aangezien zij net zo goed affecten en percepten produceren.

In *Qu'est-ce que la Philosophie?* worden de noties van esthetische figuur en conceptueel personage op zulk een manier uiteengezet dat het, net omwille van het feit dat ze beiden een filosofisch en een esthetisch aspect in zich dragen, uiteindelijk niet meer mogelijk is om een strikt onderscheid tussen de twee te maken. We zouden kunnen zeggen dat de Figuur een esthetische figuur is van de kunstenaar Bacon, omdat zij op het compositievlak van een schilderij is ontwikkeld, en een conceptueel personage van de filosoof Deleuze, omdat zij ook in een conceptuele zin op het immanentievlak van een filosofie is uitgewerkt.

Machinale filosofie

Een filosoof kan esthetische figuren aanwenden in zijn schrijven en hiermee het karakter en de doelstellingen van de filosofie veranderen, maar hij kan ook aangevuurd worden anders te gaan denken door reeds bestaande kunstwerken. Ronald Bogue betoogt in dit verband dat verschillend denken bij Deleuze gelijk staat aan verschillend *kijken*. “In zijn werken over schilderkunst tracht Deleuze concepten te creëren die adequaat zijn voor zichtbare creaties en die de *common sense* assimilatie en categorisatie uitdagen – voor deze “zichtbaarheden” die Bacons “brutality of fact” tastbaar maken. In deze studies vormen uitdagende visuele beelden het object van analyse, en constitueren dus dat wat het ontstaan en de beweging van het denken stimuleert. Maar het denken dat er wordt door voortgebracht roept haar eigen beelden op, de idiosyncratische “visies” [*visions*] van schilderijen die het product zijn van Deleuzes unieke manier van kijken en welke hij zichtbaar tracht te maken doorheen zijn teksten. In zijn evocatie van “visies” is Deleuzes schrijven dus paradigmatisch

voor het algemene doel van de filosofie, namelijk het uitvinden van nieuwe manieren van zien, die de buitengrens van manieren van denken bepalen.”⁸⁰

Bogue lijkt drie bewegingen te ontwaren die hebben geresulteerd in het boek over Bacon: in de eerste stap is er het schilderij, een “uitdagend visueel beeld”, dat in een tweede stap “de beweging van het denken stimuleert”. Uit het denken over deze beelden resulteren vervolgens nieuwe beelden, de “idiosyncratische visies” die de schilderijen in hun geheel, en de verschillende componenten van de schilderijen, hun onderlinge functioneren binnen dit singuliere beeld, *plaatsen*. Maar ontbreekt er niet iets aan deze opsomming? Waar komt het specifieke karakter van Deleuzes denken, met de steeds terugkerende componenten, vandaan? Is het een toeval dat we het functionele schema van een Baconschilderij zoals het door Deleuze in 1981 is gefilterd vijf jaar later, met *Le Pli*, terugvinden in diens theorie van de “nomadische” monade? De filosoof Deleuze is geen *tabula rasa* wanneer hij voor het eerst een blik werpt op één van de schilderijen van Francis Bacon. Deleuzes “idiosyncratische visies” lijken ons instanties van het proces waarin, in een beweging die van het kunstwerk naar de filosofie gaat, een kunstwerk een filosofie creatief kan bevruchten en haar kan aanzetten tot het creëren van nieuwe concepten, terwijl deze filosofie op haar beurt, in een beweging die van de filosofie naar het kunstwerk gaat, haar eigen concepten op een diagrammatische wijze “opnieuw” in dit kunstwerk ziet geïncorporeerd (waarbij het kunstwerk wordt ervaren als een *événement*, een beeld dat lijkt te zijn ontsprongen aan de cadans van de geschiedenis en dat net om deze reden interessant is); de ene beweging simultaan met de andere, de ene beweging doorheen de andere, in een wederzijdse motivatie van herkenning en bevestiging die ook een opwindend element van vreemdheid in zich draagt, gelijkaardig aan een verliefd-worden.

Deze bevruchtende interactie tussen affect of percept en concept is geen proces van overtolligheid en redundantie binnen een witte muur-zwart gatsysteem zoals we het ontmoet in het eerste hoofdstuk hebben ontmoet: zulk een proces speelt zich namelijk volledig af binnen de territoria van gestratificeerde materie. In een proces waarin een filosofie wordt aangevuurd door een non-filosofisch element spelen daarentegen krachten van het zuivere worden: er is een diagrammatische functie-materie in betrokken die een spreken (ditmaal geen literair, maar een filosofisch spreken) produceert “dat niet functioneert om iets te representeren, zelfs niet een reëel iets” (MP 157). Ook al betreft de Figuur van Bacon dus een beeld dat uiterst dicht bij de realiteit staan - dichter dan het orgaanloos lichaam kan je bij de

⁸⁰ Ronald Bogue, *Deleuze on Music, Painting and the Arts* (New York & London : Routledge, 2003), p. 194

realiteit niet geraken - toch representeert Deleuzes spreken over deze Figuur - over dit orgaanloos lichaam - deze Figuur niet: eerder is het een spreken *doorheen* de Figuur.

Conclusie

Algemene karakterisering van Deleuzes schilderkunsthethica: Een onmenselijke en onpersoonlijke ontologie van het zicht en van de ervaring

Het denken van Gilles Deleuze omtrent schilderkunst is een *ontologie* van het zicht en van de ervaring. Wat, aan de ene kant, de ontologische aard ervan en het op de voorgrond stellen van de onmiddellijke ervaring betreft, stelt Stephen Zepke (in een werk dat handelt over de boeken die op naam staan van Deleuze én Guattari) dat “[v]oor Deleuze en Guattari [...] esthetica niet de bepaling van de objectieve voorwaarden van elke mogelijke ervaring [betekent] [...]. Esthetica heeft in plaats hiervan te maken met de bepaling van reële voorwaarden die niet verder reiken dan de ervaring zelf, die, nogmaals, ononderscheiden zijn van *deze* ervaring. Esthetica valt bijgevolg niet te scheiden van ontologie, omdat de ervaring voor Deleuze en Guattari onherleidbaar reëel is.”⁸¹ Wat anderzijds de sterke verwevenheid, of analogie, van Deleuzes theorie over schilderkunst met zijn theorie over het tot stand komen van de waarneming betreft: deze is ons duidelijk geworden nadat we de opzet van *Logique de la Sensation* met die van *Le Pli* hadden vergeleken.

Deleuzes algemene denken over schilderkunst heeft verschillende kenmerken die maken dat zowel het adjectief “onmenselijk” als het adjectief “onpersoonlijk” er op van toepassing zijn. De eigenschappen die bijdragen tot de onmenselijkheid ervan kwamen in het eerste hoofdstuk aan bod en hebben te maken met wat we het politieke aspect van Deleuzes denken over beelden en schilderkunst zouden kunnen noemen. Het belichten van dit aspect was in het kader van deze thesis onontbeerlijk, omdat ik aan de hand ervan kon aantonen waarom een schilderkunst die het orgaanloos lichaam in werking stelt voor Deleuze een absolute *vereiste* is. De onpersoonlijke, of onsubjectieve, kwaliteit van de ontologie waarvan sprake vloeit voort uit de theorie van het orgaanloos lichaam, welke ik in het tweede en het derde hoofdstuk heb behandeld.

Ik vat hier kort samen waarom de adjectieven “onmenselijk” en “onpersoonlijk” mij relevant lijken.

⁸¹ Stephen Zepke, *Art as Abstract Machine. Ontology and Aesthetics in Deleuze and Guattari* (New York & London : Routledge, 2005), p. 3

Wat de onmenselijkheid betreft, is er eerst en vooral het gegeven dat het onmenselijke gezicht en haar correlaat, het landschap, in Deleuzes esthetica tot stand komen onder invloed van externe krachten. Deze wereld is een wereld van wording en een blind spel van krachten, waarvan wij zelf de producten, dragers en ontvangers zijn.

Een tweede reden om haar als “onmenselijk” te karakteriseren, waarbij het woord nu echter in een ander licht wordt gesteld en een positieve connotatie meekrijgt, vind ik in het gegeven dat Deleuzes esthetica – of het gebied van diens ontologie dat wij als zodanig afbakenen – er geen is die zich kant tegen het onmenselijke *an sich*, integendeel. Volgens Deleuze draagt elk betekenisregime een onmenselijkheid in zich die nog steeds “menselijk, al te menselijk” genoemd moet worden. De opdracht van de mens bestaat erin aan de bekrompen menselijkheid te ontsnappen. Het onmenselijke gezicht dient overstegen te worden opdat er een nieuw soort onmenselijkheid zou kunnen worden bevrijd.

Een eerste reden om deze esthetica als “onpersoonlijk” af te doen, heeft te maken met de objectieve status van het orgaanloos lichaam. Deze impliceert dat kunst, in de woorden van Bart Keunen, niet langer een kwestie is van “ik ervaar” (zoals in de meer traditionele “toeschouweresthetica”), maar van “het gebeurt”, “iets voltrekt zich”.⁸² Kunst wordt in deze visie beschouwd als een middel – en, zo lijkt het ons, als uiteindelijk niet méér dan een middel – om toegang te krijgen tot een feitenkwestie die van alle subjectiviteit is losgesneden. Elke objectiviteit is in deze opvatting esthetisch: objectiviteit en esthetische waarde meten zich namelijk aan één en hetzelfde criterium, dat van de immanentie. Zoals Éric Alliez het stelt: “[B]acon zorgt ervoor – zo verklaart Deleuze – dat de waarheid op het lichaam terugvalt om doorheen de ver-vorming ervan, de *dis-organ-istatie* ervan, een zeer diepgewortelde en bijna onleefbare Kracht te bevrijden [*une Puissance plus profonde et presque invivable*]. Wat is dit voor een waarheid? Het betreft minder een esthetische waarheid dan de waarheid als zuiver voelbaar, de intensieve waarheid van het orgaanloos lichaam welke de esthetica *belichaamt* als *aisthesis* [letterlijk: ‘de leer van het waarnemen’] = *sensatie*. ‘Logica van de Sensatie’ betekent dat eender welke ware immanentie esthetisch is”.⁸³

Een tweede reden voor het toekennen van het label van een “onpersoonlijke esthetica” vinden we in het feit dat Deleuze stelt dat het in de *gebeurtenis* is dat het subject *verschillend wordt* (d.w.z. wordt wat hij voordien niet was) ten gevolge van de inwerking van één of meerdere *krachten*. Er bestaat niet zoiets als een onveranderlijk, autonoom transcendentiaal

⁸² Bart Keunen, ‘*Donnez-moi donc un corps...*’ Deleuzes esthetiek van de intensiteit als model voor actuele kunstpraktijken in: Documenta, jaargang 21 (2003), p 3

⁸³ Éric Alliez, *The BwO Condition*, in: *Discern(e)ments, Deleuzian Aesthetics/Esthétiques Deleuziennes* (Amsterdam – New York: Rodopi, 2004), p. 108

subject. De esthetica van Gilles Deleuze is er dan ook één die zich, aangezien zij het bestaan van zulk een subject loochent, in haar spreken over schilderkunst niet buiten het domein van het beeld wenst te begeven.

In de derde plaats lijkt de karakterisering van “onpersoonlijk” ons relevant aangezien het continue tot stand komen van het subject in en doorheen de waarneming in *Le Pli* wordt gethematiseerd.

Het probleem van de toeschouwer en van het orgaanloos lichaam in de esthetica van Deleuze: de Figuur *is* het orgaanloos lichaam

Deleuze gebruikt Bacons schilderijen niet als illustraties of metaforische afbeeldingen om zijn eigen theorie van het orgaanloos lichaam uiteen te zetten. Het gebruik dat hij van de esthetische Figuur maakt, is een machinaal gebruik: hij formuleert zijn concepten *doorheen* dit orgaanloos lichaam, doorheen de kracht van dit affect. Zijn kunstfilosofie is op dit punt waarlijk een *nomadische* filosofie: geen filosofie die zich van bij aanvang boven haar onderwerp plaatst om er vanuit een afgezonderde positie van onschendbaarheid *over* te spreken, om het te representeren of te interpreteren, maar een filosofie die haar eigen problemen krijgt ingefluisterd door de *événements* van een non-filosofisch gebied dat haar langs alle kanten omgrent.

De fenomenologie was de eerste instantie van een filosofie die de schilderkunst “serieus nam”. Merleau-Ponty formuleerde een model waarin toeschouwer en schilderij, subject en object, doorheen het schilderij naar elkaar toe convergeerden. Deleuze inspireerde zich op dit model, maar nam geen genoegen met het de transcendentale beginsel dat deze eenheid uiteindelijk bleek in stand te houden. Uiteindelijk bleek ook Merleau-Ponty’s esthetica het eenrichtingsverkeer, dat zo kenmerkend is voor het “klassieke denken”, te handhaven. Merleau-Ponty’s toeschouwer bevindt zich nog steeds in een monadische cocon, hij hallucineert. Door een filosofie te formuleren waarin gesteld wordt dat “de Figuur het orgaanloos lichaam *is*”, lijkt het alsof de laatste barricade is weggeslagen voor een denken dat waarlijk in twee richtingen loopt, van de filosofie naar de wereld en van de wereld naar de filosofie.

Geciteerde werken

- Éric Alliez, *L'oeil-cerveau. Nouvelles Histoires de la Peinture Moderne* (Paris : VRIN, 2007)
- Éric Alliez, *The BwO Condition*, in: *Discern(e)ments, Deleuzian Aesthetics/Esthétiques Deleuziennes* (Amsterdam – New York : Rodopi, 2004)
- Manola Antonioli, *Géophilosophie de Deleuze et Guattari* (Paris : L'Harmattan, 2003)
- Alain Badiou; Leon Otto de Vries (vert.), *Deleuze. Het geroep van het Zijn* (Kampen : Klement, 2006)
- Ronald Bogue, *Deleuze on Music, Painting and the Arts* (New York & London : Routledge, 2003)
- Walter Benjamin, *Franz Kafka*, in: Harry Zohn (ed.); Hannah Arendt (trans.), *Illuminations* (New York : Schocken Books, 1969)
- Gilles Deleuze, *Cinéma I: L'Image-Mouvement* (Paris : Minuit, 1983)
- Gilles Deleuze, *Remarks on Jean-François Lyotard* in: Gilles Deleuze; David Lapoujade (ed.); Michael Toarmina (trans.), *Desert Islands and Other Texts 1953-1974* (Los Angeles & New York : Semiotext(e))
- Gilles Deleuze, *Le cerveau c'est l'Écran* in: Gilles Deleuze; David Lapoujade (ed.), *Deux Régimes de Fous. Textes et Entretiens 1975-1993* (Paris : Minuit, 2003)
- Gilles Deleuze, *Foucault* (Paris : Minuit, 1986)
- Gilles Deleuze, *Francis Bacon: Logique de la Sensation* (Paris : Éditions de la Différence, 1981)
- Gilles Deleuze; Felix Guattari; Dana Polan (trans.); Reda Bensmaïa (foreword), *Kafka: Towards a Minor Literature*, (Minneapolis & London : University of Minnesota Press, 1986)
- Gilles Deleuze, *Le pli. Leibniz et le baroque* (Paris : Minuit, 1988)
- Gilles Deleuze, *Logique du Sens* (Paris : Minuit, 1969)
- Gilles Deleuze, *Pourparlers* (Paris : Minuit, 1990)
- Gilles Deleuze; Martin Joughin (trans.), *Negotiations* (New York : Columbia University Press, 1995)
- Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que la Philosophie?* (Paris : Minuit, 2005)

Garin Dowd, *Abstract Machines: Samuel Beckett and Philosophy after Deleuze and Guattari* (Amsterdam & New York : Rodopi, 2007)

Michel Foucault, Questions à Michel Foucault sur la Géographie, in: Michel Foucault, Dits et Écrits (Paris : Éd. Gallimard, 1994), t. 3

Bart Keunen, 'Donnez-moi donc un corps...' *Deleuzes esthetiek van de intensiteit als model voor actuele kunstpraktijken* in: Documenta, jaargang 21 (2003)

Jean-François Lyotard, *Discours, Figure* (Paris : Klincksieck, 1971)

Henri Maldiney, *Regard Parole Espace* (Lausanne : Éditions L'Âge d'Homme, 1973)

Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit* (Paris : Éd. Gallimard, 1964)

Maurice Merleau-Ponty; Galen A. Johnson (ed.); Michael B. Smith (transl.), *The Visible and the Invisible in The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting* (Evanston : Northwestern University Press, 1993)

Michel de Montaigne; Frank de Graaff (vert.), *Over Verstrooiing*, in: *Essays* (Amsterdam : Uitgeverij Boom, 1993)

José Luis Pardo, De quatre formules poétiques qui pourraient résumer la philosophie deleuzienne, in: Pierre Verstraeten; Isabelle Stengers, Gilles Deleuze (Paris : VRIN, 1998)

Adrian Parr (ed.), *The Deleuze Dictionary* (New York : Columbia University Press, 2005)

Anne Sauvagnargues, *Deleuze et L'Art* (Paris : PUF, 2006)

Erwin Straus; Jacob Needleman (trans.), *The Primary World of Senses: A Vindication of Sensory Experience*, 2nd ed. (New York : Free Press, 1963)

Sjoerd Van Tuinen: *Caught Up in A Kind of Serpentine. Deleuze's Mannerist Aesthetics*, in: Dalie Giroux; René Lemieux; Pierre-Luc Chénier, *Gilles Deleuze. Nouvelles lectures, nouvelles écritures* (Québec : Presses de l'Université de Québec, 2008)

Stephen Zepke, *Art as Abstract Machine. Ontology and Aesthetics in Deleuze and Guattari* (New York & London : Routledge, 2005)