

Deleuze og Bacon
– om å tenke med sansninger

Av Lina Tosterud



Masteroppgave i estetiske studier
Det humanistiske fakultet
Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk

UNIVERSITETET I OSLO

Høsten 2008

Sammendrag

Denne teoretiske framstillingen finner sitt utgangspunkt i en undersøkelse av begrepet sansning slik det utarbeides av Gilles Deleuze i *Francis Bacon – Logique de la sensation* (1981). . En overordnet problemstilling vil være hvordan kunsten når den relateres til sansningen kan gi opphav til nye erfaring og persepsjonsmuligheter. Dette reiser spørsmål knyttet til sansningens status, betingelser og genese – som alle i Deleuzes tenkning berører sansningens tilknytning til kunst. Jeg fokuserer på disse tre momenter gjennom en gradvis nedstigning i sansningens materie og dennes realisering i kunsten. Deleuze omstrukturerer sansningens status ved å demontere det klassiske bildet av tanken. Videre lokaliserer han sansningen til et nivå bak den ordinære persepsjonen. Han ser sansningen som betinget av inorganiske krefter, og bryter på denne måten med fenomenologien. I sin begrepliggjøring av Francis Bacons malerpraksis avdekkes sansningens genese, det kunstverket i sin komposisjon og struktur, viser seg å kunne avdekke prinsippene i sansningen.

Forord

”If you don’t admire something, if you don’t love it, you have no reason to write a word about it,” uttaler Deleuze på et tidspunkt i *L’Abécédaire*. Jeg vet ikke om dette akkurat kan gi opphav til en allmenn lov, men jeg *vet* at fascinasjon kan være en veldig sterk kraft, særlig i omgang med tungt teoretisk stoff. Jeg har følt på det hele tiden, i prosessen med dette arbeidet. Og visst har jeg vært lei og gått meg så vill i tankerekker at jeg mest av har hatt lyst til å finne meg noe annet å gjøre. Men så i den dypeste villfarelsen skjer det plutselig at en ny forbindelse dukker opp, en ny link oppstår mellom to begreper jeg ikke har tenkt på før som omrokkerer det hele. Og sånn *er* hverdagen med Deleuze. Ganske så vanskelig, men først og fremst veldig fascinerende.

Takk til Maria Moseng for gode kommentarer og samtaler. Takk til mamma og pappa for korrekturlesning. Og spesielt takk til Thomas for uvurderlig tekstteknisk hjelp, og for å ha holdt haiene på avstand.

Innhold

1 Innledning	1
1.2 Problemformulering	3
1.3 Struktur	4
1.4 Innledende bemerkninger om Deleuzes filosofi og hans arbeid med kunst	6
2 Bortenfor representasjon	10
2.1 Det klassiske bildet av tanken	11
2.2 Kant og persepsjon	17
2.2.1 Diskordansen mellom sjelsevnene	19
2.2.2 Det sublime	21
2.3 Foreningen av estetikkbegrepet	22
3 Art does not render the visible, it renders visible	27
3.1 Vill væren. Rå mening	29
3.2 Sansning kontra persepsjon	34
3.3 Rytme	43
3.3.1 Nivåene i sansningen	45
3.4 Kroppen uten organer	47
3.4.1 Om hvordan sansningens betingelser kan imøtegås i kunstverkets materialer	50
3.5 Kroppen uten organer kontra den levende kroppen	52
4 Sansningens logikk	56
4.1 Figuren	58
4.2 Affektiv atletisme	61
4.2.1 Bacon som portrettmaler	68
4.3 Kampen mot klisjéen. Maleriet før maleriet	72
4.3.1 Diagrammet	80
4.3.2 Polyvalent øye	83
4.4 Farger. Det analoge språket	85
5 Avslutning. Livet i det levende	91

Litteratur	93
Referanser til malerier	95

Innledning

"The task of the artist is to show that the world in its present shape is not the only possible world."

Keith Ansell Pearson¹

For Franz Kafka, som for Francis Bacon, dreier det seg om å koble kunsten opp mot livet, sier Gilles Deleuze. Det dreier seg om produksjon, distribusjon og proliferasjon av bevegelse og av intensiteter: en streben etter å forfølge fluktlinjene eller diagrammene inn i deterritorialiseringen, inn under overflaten, finne en vei ut av representasjonen eller et reelt felt bak det gitte: "Heller bli bille, bli hund, bli ape, "styrte hodekulls ut", enn å bøye hodet og fortsette som byråkrat, vokter, eller dommer eller dømt."² Eller, som Bacons Figurer, forsøke å flykte ut av seg selv gjennom et av kroppens organer, eller gjennom en paraply; et proteseorgan. En fluktlinje består ikke av å flykte fra livet og inn i kunsten eller det imaginære. "Flukt er derimot å produsere det "virkelige," skape livet, finne et våpen."³

I *Qu'est-ce que la philosophie?* (1991) hevder Gilles Deleuze og Felix Guattari at kunst er en tenkemåte på lik linje med filosofi og vitenskap. De tre tenkemåtene ses på som likeverdige men har hver sin oppgave og tenker hver med sine midler: Der

¹ Keith Ansell Pearson, "Deleuze outside/Outside Deleuze" i *Deleuze and Philosophy the different engineer*, red. av Keith Ansell Pearson (London og New York: Routledge, 1997), 4

² Deleuze og Guattari, *Kafka, for en mindre litteratur*, overs. av Knut Stene-Johansen (Oslo: Pax, 1994), 35

³ Ibid: 17

filosofiens oppgave er å skape begreper, er kunstens oppgave å skape sansninger⁴: *persepter* og *affekter*. Tenkningen kobles videre opp mot livet, eller livets krefter, slik at filosofien og kunsten, ses som responser på ”the complication or problematising force of life.”⁵ Tenkningen er en kraft som hele tiden utfordrer til å tenke annerledes ved å kreere problemer. Slik er tenkningen preget av stadig produksjon, mutasjon og ”bliven” – sansningene som kunsten skaper er potensialiteter⁶, åpne for å produsere en ennå ikke aktualisert virkelighet.

Kunstverket defineres av Deleuze og Guattari som blokker av sansning (”composé de sensations”). Det utgjør en autonom struktur med en helt egen måte å bevare på, der persepter og affekter er løsrevet fra persepsjonene og affeksjonene og blitt selvstendiggjort fra sine subjekt og objekt.⁷ På den måten kan vi ved å tre inn i verket få tilgang til nye erfaringer. Wallenstein beskriver det på denne måten:

”Kompositet är så att säga en maskin som på et virtuelt sätt härbärgerar och möjliggör framtidiga erfarenheter, och i relation till vilken en möjlig betraktare kan låta sig *konstrueras* av verkets egen immanente rörelse (att uppfatta ett verk innebär att låta sig själv fångas in av det som *blir till* i det, altså något som i grunden kan förändra oss, inte att på ett hermenutiskt sätt försöka smälta samman sin egen horisont med verkets).”⁸

For det første fordrer dette at erfaringens betingelser er de samme som sansningens betingelser. Sansningens betingelser er, som vi skal se seinere, usansbare krefter: livets inorganiske krefter. Kunstverket produserer persepter og affekter, befridd fra subjekt og objekt. I det betrakteren kobler seg på dette sanseaggregatet som kunstverket danner, og lar seg konstrueres av det som skjer i verket, kan det

⁴ Det franske original begrepet er *sensation*. Det brukes både i *Francis Bacon: Logique de la Sensation* (1981) og i *Qu'est-ce la philosophie?* ”Sensation” er også brukt i de engelske oversettelsene av de to bøkene. Wallenstein har oversatt begrepet til det svenske ”förmimelse.” Det beslektede norske ordet fornemmelse har en nærmest metafysisk dus over seg, og jeg opplever at det mister sin kobling til sanseerfaringen. Jeg har derfor valgt å holde meg til den danske oversettelsen av ordet i *Hvad er filosofi?* (1996) som er *sansning*. Alle steder sansning er brukt i oppgaven henviser det til det originale begrepet *sensation*. For å unngå ytterligere begrepsforvirring har jeg dessuten valgt å sitere de engelske oversettelsene av *Francis Bacon: Logique de la Sensation*, *Qu'est-ce la philosophie?* og *Différence et répétition*, for slik å skape en kontinuitet i siteringen fra de mest brukte primærtekstene.

⁵ Claire Colebrook, *Gilles Deleuze* (London.New York: Routledge, 2002), 1

⁶ Det potensielle her må ikke forveksles med det mulige, som snarere vil være noe allerede eksisterende, noe vi kan tenke oss eller forestille oss (som bilder). Det potensielle er virtuelt, ennå ikke aktualisert.

⁷ Gilles Deleuze og Felix Guattari, *What is Philosophy?*, overs. av Graham Burchell og Hugh Tomlinson (London. New York: Verso, 1994), 164 (Heretter referert til som QLP i fotnotene)

⁸ Wallenstein, ”Deleuze, Bacon och måleriets hysteri” i *Estetikk: sansing, erkjennelse og verk*, red. av Bente Larsen (Oslo: Unipub, 2006)67

produseres nye blir i betrakteren, og dermed nye erfaringer. Som Deleuze og Guattari spør ”Is this not the definition of the percept itself – to make perceptible the imperceptible forces that populate the world, affect us, and make us become?”⁹ Dette bryter med en hermeneutisk tilnærming til verket som Wallestein påpeker, men det bryter og, skal vi se, med den fenomenologiske forståelsen av hva som skjer i møte mellom betrakter og verk – en forståelse der begrepet om den levende kroppen står sentralt. For når Deleuze og Guattari kobler sansningen (perseptene og affektene) opp mot usansbare krefter, overskrider de den fenomenologiske kroppoppfatningen, og peker mot en kropp som befinner seg bakenfor organismen. Kraftene som er virksomme i sansningene skal vise seg å være nærmest ulevelige for den levende kroppen.

1.2 Problemformulering

Jeg har ovenfor skissert to momentene som har blitt svært sentrale i min undersøkelse av Deleuzes tenkningen om kunst: sansning og dens direkte kobling til livets krefter. Utgangspunktet for arbeidet mitt var en teoretisk utforskning av Deleuzes syn på kunst, som i starten var ganske generell. Jeg begynte med å lese monografiene om Franz Kafka, som er skrevet sammen med Guattari, og om Francis Bacon. Og en av de tingene som umiddelbart engasjerte meg var og er fortsatt hvordan både Bacon og Kafkas kunst, hver på sin måte, i Deleuze (og Guattaris) begrepliggjøring viser seg i stand til å konstruere eller produsere en virkelighet som ennå ikke *er*. Undersøkelsen min ledet meg over til begrepet sansning som nevnt, i *Qu'est-ce que la philosophie?* får definerer kunsten. Jeg ville forsøke å finne ut akkurat hva det innebærer at kunsten kobles til sansning, og i min stadig fordypelse i dette fant jeg ut at det nettopp må være *fordi* kunsten skaper sansninger *at* den kan produsere en ny virkelighet eller nye erfaringer. Det har derfor blitt det overordnede temaet for masteroppgaven min: *en undersøkelse av hvordan kunsten når den er uløselig knyttet til sansning i Deleuzes tenkning kan ses som en forandrende kraft, og være med å vise at verden i dens nåværende form ikke er den eneste mulige formen*, for å sitere Keith Ansell Pearsons.¹⁰

⁹ QLP, 182

¹⁰ Se det innledende sitatet.

Avgrensning: Denne teoretiske framstillingen finner sitt utgangspunkt i en undersøkelse av begrepet sansning slik det utarbeides i *Francis Bacon – Logique de la sensation* (1981), som er det stedet Deleuze fullt ut utvikler begrepet om sansning og sansningens genese. Her reiser Deleuze en rekke estetiske problemstillinger som, slik jeg ser det, strekker seg langt utover hans tenkning om Bacons malerier. Det gjelder spørsmål knyttet til sansningens status, sansningens betingelser og sansningens genese som alle berører begrepets tilknytning til kunst. Jeg har valgt å avgrense framstillingen min til disse tre momenter gjennom en gradvis nedstigning i sansningens materie og dennes realisering i kunsten. Jeg går fra å lokalisere sansningsbegrepet til Deleuze bak representasjonen gjennom en redegjørelse for sanseerfaringens status i tradisjonell filosofi slik den kommer til syne i Deleuzes demontering av dette klassiske bildet av tanken. Jeg beveger meg herfra til et nivå av sansningen bak eller under såkalt ordinær persepsjonen, der Deleuze gjennom å relatere dette nivået til inorganiske krefter radikaliserer eller bryter med fenomenologien. Til sist ender jeg opp i sansningens genese som Deleuze avdekker gjennom sin begrepsliggjøring av Bacons malerpraksis.

Gitt dette stoffets vanskelighetsgrad søker jeg hele tiden å få fram Deleuzes påstander og begreper, heller enn å stille kritiske spørsmål til tenkningen hans. I de tekstpassasjene hvor jeg leser han opp mot tenkere han mer eller mindre direkte polemiserer mot, er det som oftest for å gi en fordypet framstilling av Deleuzes teorier. Det dreier seg i særlig grad om Kant og Maurice Merleau-Ponty, men også om Erwin Straus, Henri Maldiney og Jean-François Lyotard. Jeg har forholdt meg aktiv til et utvalg av sekundærlitteratur i tilegnelsen og forståelsen av stoffet. Jeg vil særlig trekke fram Ronald Bogue som i sitt arbeid med Deleuze ofte trekker fram mer eller mindre skjulte referanser i tekstene til Deleuze, og som har bidratt uvurderlig til min forståelse av begrepet sansning.

1.3 Struktur

Jeg har valgt å vie et kapittel til hvert av de overnevnte momentene. I kapittel to ”Bortenfor representasjon” undersøker jeg hvordan Deleuze i *Différence et répétition* fra 1968 kan sies å omstrukturere sansningens status gjennom å avdekke det dogmatiske bilde av tankens postulat. Deleuze forholder seg her til Kants splittede estetikkbegrep, og viser hvordan det kan forenes gjennom at sansningens betingelser også ses som kunstverkets betingelser.

I det tredje kapittelet ”Art does not render the visible, it renders visible,” går jeg nærmere inn på Deleuze sitt begrep om sansning slik han bruker det i *Francis Bacon – Logique de la sensation* og *Qu’est-ce que la philosophie?* Her relaterer jeg begrepet til tenkere Deleuze har lånt og videreutviklet det fra, og setter det inn i en historisk kontekst der både den moderne kunsten og filosofien møtes i en vilje til å søke seg bakenfor såkalt ordinær persepsjon. Jeg setter Deleuze opp mot fenomenologien til Merleau-Ponty, med særlig vekt på *L’oeil et l’esprit* (1964) ved å sammenligne deres filosofiske arbeider med maleriet. Jeg ønsker å vise hvordan Deleuze ved å knytte sansningen til livets krefter ser ut til å radikaliseres eller til og med bryte med Merleau-Ponty og fenomenologien. I denne diskusjonen er særlig begrepet om kropp og om ulike nivåer i sanseerfaringen sentrale.

I det fjerde kapittelet ”Sansningens logikk” konsentrerer jeg meg om Deleuzes begrepsliggjøring av Bacons malerier i *Francis Bacon – Logique de la sensation*. Jeg leser Deleuzes arbeid her som en singulær realisering av sansningens logikk. Jeg tar i bruk og konkretiserer flere av begrepene som introduseres i kapittel tre. Jeg trekker sammen trådene og intensiverer undersøkelsen av hva som skjer når sansninger skapes i maleriet og hvordan dette kan avdekke sansningens genese.

Følgespørsmålene gjennom alle de tre kapitlene er hvordan kunsten er relatert til sansningen, og hvordan kunsten kan gi opphav til nye erfaringer og persepsjonsmuligheter, og jeg forsøker litt etter litt å svare på problemstillingen om hvordan kunsten kan utgjøre en kraft som viser at verden i dens nåværende form ikke er den eneste mulige verdenen.

1.4 Innledende bemerkninger om Deleuzes filosofi og hans arbeid med kunst

“Thoughts and intensities being empty and worthless if they are not filled with an intensity of thoughts as life. Everything changes when thought=life, rather than only having a thought as life.”¹¹

Deleuze ønsker å *skape* innenfor filosofiens orden. Det vil si skape nye begreper, noe som innebærer en utforskning av tenkningens potensial og mulighet til å forandre, og hvordan tenkningen dermed kan utgjøre en positiv og skapende kraft. ”A concept, for Deleuze, is just this power to move beyond what we know and experience to think how experience might be extended.”¹² For Deleuze er dette, som vi skal se, et todelt prosjekt: På den ene siden en demontering av de mer eller mindre skjulte lovmessighetene som regjerer tanken fra utsiden, det være seg doxa, holdninger, common sense – på den andre siden; konstruksjon og nyskapning av begreper der tenkningen agerer direkte i det reelle feltet. Han ønsker å koble tenkningen på *virkelighetens strøm*. Hvordan skal vi forstå det?

Deleuze motgår en tendens som finnes i filosofien karakterisert av å tenke væren før bliven, en tendens vi kan si er tuftet på en forestilling om (at det finnes) en grunn eller et fast utgangspunkt alt er oppstått fra. Livet har ikke sitt utspring i bestemte organismer skal vi tro Deleuze: tvert om er det heller slik at organismene er formet av investeringer fra den aktive og alltid pågående interaksjonen i ”bliven”. *Bliven* er tegnet på en passasje fra det virtuelle til det aktuelle. I det reelle feltet er livets krefter virksomme. Det består av ren differens, eller uorganiserte krefter hvorav de mest grunnleggende kan sies å være gravitasjon, tyngdekraft, rotasjonshvirvler, eksplosjon -, ekspansjon - og spire krefter, tidens kraft. Det er disse kreftene som bevirker og betinger bliven eller tilblivelsene, og som sammen danner en strøm (hyle) av intensiteter og affekter som utgjør virkelighetens strøm. I *Qu'est-ce que la philosophie?* heter det at filosofien skaper begreper fra denne strømmen eller kaoset

¹¹ Eric Alliez, (u.å.) “The BwO Condition or, The Politics of Sensation”
<<http://pages.akbild.ac.at/aestetik/eric/BwO-condition.html>> (Nedlastet 04.11.2005)

¹² Colebrook, 17

ved å legge ut over det et *immanensplan*, som veldig kort er en form for tankens bruk av tanken. ("The image thought gives itself of what it means to think, to make use of thought"¹³) På den ene siden kan Deleuzes filosofi dermed betraktes som en form for konstruktivisme: skape begreper, legge ut plan. På den andre siden en form for vitalisme i og med at disse begrepene engasjerer livets inorganiske krefter.

Kreftene og intensitetene som utgjør det reelle feltet er også kunstens råmateriale, men kunstens plan er et *komposisjonsplan*. Fra dette skaper kunsten sansninger. Sansningene finner sine betingelser i livets inorganiske krefter, og knytter kunsten til naturens kontinuerlige skapelsesprosess. Når kunstverket evner å trekke ut persepter og affekter, og bevare dem i blokker av ren sansning, åpner det for en bevegelse bakenfor det eksisterende, der kunstverket kan produsere effekter på egen hånd. Som Ronald Bogue sier: "It is produced through an engagement with the unfolding signs of the world, and it functions in the world as an effect-producing machine, a machine that (...) brings into existence a universe "entirely different from the old world, but perfectly clear."¹⁴

Selv om kunstverket skaper blokker av sansning og på denne måten er noe som bevares i seg selv som en autonom enhet, står det som vi ser, allikevel ikke over verden som en uavhengig konstruksjon.

Enheten til kunstverket må forstås som enheten til en gitt multiplisitet. Den er en effekt og et resultat av blokker av sansning, heller enn opphavet til disse blokkene. Enheten i kunstverket utgjør en form for transversalitet: en distanse uten intervaller holder sammen deler som ikke kommuniserer og som er uforenlige, i en akt som *intensifiserer differensen* heller enn å undertrykke den. Kunstverket produserer på denne måten en verden som er konstruert fra de formale prinsippene i kaos. Dette skal vi komme grundig innpå ved flere anledninger.

Kunstens oppgave er ikke å imitere og representere, men i Deleuzes syn, å eksperimentere, skape nye erfaringer. Jeg vil i det følgende si noe kort om Deleuze arbeider med kunst. I tillegg til de utallige referansene til ulike kunstnere og kunstverk som gjennomgående finnes i arbeidene til Deleuze, har han skrevet noen bøker som helt er viet kunstnere og kunstformer. Foruten monografien om Francis

¹³ QLP, 37

¹⁴ Bogue, *Deleuze on Literature* (New York og London: Routledge, 2003), 58

Bacon og om Franz Kafka som han har skrevet sammen med Guattari (*Kafka: Pour une Littérature Mineure*, fra 1975) har han skrevet monografier om Marcel Proust (*Proust et les signes* fra 1964), om Leopold Ritter von Sacher-Masoch (*Présentation de Sacher-Masoch* fra 1967), en samling essay om litteratur (*Critique et clinique* fra 1993), to bøker om film (*Cinéma I: L'image-mouvement* (1983) og *Cinéma II: L'image-temps* (1985)).

Kunsten, som vi så innledningsvis, er en særlig form for tankeerfaring, der kunstneren tenker med sin kunststarts gitte materialer. På et vis åpner det for en tilnærming til verket der verkets *egen* teori kan vokse fram. Deleuze påpeker at det først og fremst er som filosof han skriver om kunst. Siden filosofiens oppgave er å skape begreper, kan Deleuzes møte med kunst beskrives som en begrepsliggjøring av tankeerfaringene som finnes i kunsten. Å begrepsliggjøre kunstverkets egen teori men uten å underlegge seg den. Som Bogue sier setter Deleuzes arbeid med kunst i gang krefter som på en og samme tid er innenfor og utenfor filosofien.¹⁵ De ulike kunststartene har hver sine problemer, men deler ett i følge Deleuze: å fange krefter.¹⁶ For bare slik kan den enkelte kunstneren på sin måte og med sine materialer skape fluktlinjer som fører ut av representasjonen.

Deleuzes befattelse med kunst er i første omgang knyttet til produksjonen av kunst, til kunstnerens komponeringen av kunstverk og skapning av sansninger i kunstverket. Deleuze ser ikke ut til å bry seg om strenge krav som finnes i ulike kunst – og litteraturteorier om et skille mellom verk og kunstner. Tvert om ser han kunstnerens uttalelser vedrørende sin egen kunstprosess som en unik kilde vi kan bruke til å utforske hva som *skjer* i det gitte verket. Dette er noe vi særlig skal se gjør seg gjeldene i *Francis Bacon – Logique de la sensation*, der Deleuze ofte videreutvikler begreper Bacon selv bruker til å snakke om malerprosessen sin. Når det er sagt er det ytterst viktig å bemerke at det ikke er kunstnerens biografi Deleuze er interessert i, heller ikke kunstnerens psykologi. Snarere blir resultatet av å definere kunstverket som en blokk av sansning som bevares i seg selv, at kunstverket danner en egen væren, som nå er uavhengig av kunstneren.

Blokkene av sansning som utgjør kunstverket er som vi har sett et aggregat, en maskin, og genererer spørsmål som berører funksjonen til verket. Deleuze er opptatt

¹⁵ Bogue, *Deleuze on Music, Paintings and the Arts*, 192

¹⁶ FB, 56

av hva som skjer i verket, om det fungerer, hvilke funksjon de ulike komponentene har i verket. Spørsmål om hva noe betyr eller hva som menes, er helt fraværende hos Deleuze, noe som er med på å skape en forflytning fra det tradisjonelle tospannet form/innhold – som kunstverket gjerne forstås som – til å angå en relasjon mellom krefter og materie. Det vil si usansbare krefter og sansbare kropper.

2 Bortenfor representasjon

Kunst er aldri representasjon eller imitering i følge Deleuze. Kunst er eksperimentering. Dette berører sansningens status i sanseerfaringen. For å klargjøre denne problematikken, og for å koble den sammen med kunstens tilknytning til sansning, er det nødvendig å stanse litt ved *Différence et répétition* fra 1968.

Jeg vil derfor i dette kapitlet redegjøre for Deleuze sin diskusjon av det tradisjonelle tankebildet i *Différence et répétition*, ved å belyse hva jeg oppfatter som de mest sentrale punktene i kapittel tre "Image de la pensée". Deleuze starter med å foreta en demontering av representasjonens orden. Ved å gå bakenfor og vise hva som her tas for gitt, avdekker han representasjonens betingelser og de mer og mindre skjulte lovmessigheter den er basert på.

Demonteringen Deleuze foretar kan ses som et ledd i hans prosjekt om å erstatte en filosofi basert på identitet og representasjon med en differensfilosofi.¹⁷ Som Roland Bogue påpeker: "If, as Deleuze argues, being is difference, then being must be thought of through other means than recognition and representation."¹⁸ Ved å undersøke betingelsene til det klassiske bildet av tanken, åpner det seg en mulighet for et annet utgangspunkt for tanken, som igjen åpner for en omstrukturering av sansningens status.

Deleuze definerer åtte postulater som betinger bildet av tanken. Jeg vil komme inn på fire av postulatene jeg oppfatter som mest relevante i forhold til en demontering av representasjon som modell. På grunn av denne oppgavens omfang og

¹⁷ Tatt i betraktning dette arbeidets omfang vil jeg her kun gå inn på noen punkter av Deleuze sin differensfilosofi, og vil sikkert komme i fare for å forenkle den.

¹⁸ Bogue, *Deleuze and Guattari* (London og New York: Routledge, 1989), 57

tema, vil dette være en kort framstilling som på ingen måte vil romme alle de nivåene og problemområdene som Deleuze berører. Jeg håper likevel å få framstilt noen hovedtrekk som er viktige for resonnementet i arbeidet mitt.

Videre vil jeg kort komme inn på Kants persepsjonsteori, som vi skal se danner den ene betydningen av estetikkbegrepet som etter Kant har vært todelt. På den ene siden betegner begrepet en teori om det sanselige og dermed betingelsene for (mulig) erfaring; på den andre siden en teori om kunst og en reell erfaring av kunstverk. Jeg vil kort redegjøre for Kants begrep om det sublime som innehar en kime til forståelsen av sansning som Deleuze utvikler i hva vi kan kalle en diskordant sjelsevneteori. Gjennom denne kan Deleuze forene estetikkbegrepet ved å sette likhetstegn mellom kunstens betingelser og sansningens betingelser. Dette vil fungere som en utdypning av hva Deleuze mener med at kunst er eksperimentering, og foreslå en tilnærming til kunstverk bortenfor representasjon.

2.1 Det klassiske bildet av tanken

”Deleuze’s philosophical instinct [is] to ask about the evolution of things in order to sense how they become what they are and how they may become something other – as opposed to the Kantian instinct to ask about the most pure state of things in order to understand what they are and where we can determine their limits.”¹⁹

Hvor filosofien begynner har alltid blitt ansett for å være et svært delikat problem, siden en begynnelse nødvendigvis innebærer en eliminering av alle forutsetninger, skriver Deleuze i begynnelsen av ”Image de la pensée”. Han viser til hvordan Descartes bevisst unngår å definere mennesket som et rasjonelt dyr, siden en slik definisjon forutsetter begrepene rasjonalitet og det animale. Ved å presentere sitt cogitobegrep som en definisjon på mennesket, unnslipper Descartes det han selv ser på som objektive forutsetninger for tanken. Han reder dermed en grunn å begynne sin filosofi fra. Men innvender Deleuze, han kommer ikke unna en annen type

¹⁹ James Williams, *Gilles Deleuze’s difference and repetition* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2003), 123

forutsetninger, nemlig holdningens. *Jeg tenker, jeg er*, forutsetter for det første at det finnes en universell enighet om hva det vil si å tenke, og dernest; hva det vil si å være. Det betyr at noe *alle* vet, og noe *ingen* kan benekte, danner et første premiss og et subjektivt utgangspunkt for tenkningen. Dette er slett ikke uproblematisk, men vitner tvert imot om at filosofien låner fra et førfilosofisk bilde av tanken, et element av ren common sense ("le sens commun"), forstått som *Cogito natura universalis*, altså tankens universelle natur. Som Deleuze sier:

"This element consist only of the supposition that thought is the natural exercise of a faculty, of the presupposition that there is a natural capacity for thought endowed with a talent for truth or an affinity with the true, under the double aspect of a good will on part of the thinker and an upright nature on the part of thought."²⁰

Forestillingen om tankens gode natur og menneskets naturlige kapasitet til å tenke er basert på et element hentet fra dagligdags holdninger. Filosofen kan bedyre sin uskyld, hevder Deleuze, siden ingenting er holdt tilbake, selvfølgelig med unntak av det essensielle påpeker han: diskursens form.

Disse skjulte forutseningene som vi kan kalle dem, knyttes så opp mot tankens påståtte slektskap med sannhet. I følge Deleuze er det nettopp gjennom en forestilling om tankens sannhetssøken at alle vet hva det vil si å tenke: "...thought has an affinity with the true: it formally possesses the true and materially wants the true. It is *in terms of* this image that everybody knows and is presumed to know what it means to think."²¹ Det spiller ingen rolle om den enkelte filosof deretter begynner med objektet, subjektet eller med væren, så lenge tanken forblir knyttet til dette bildet som allerede på forhånd dikterer/dømmer alle ting gjennom sin distribusjon av det den begynner med: det være seg subjekt, objekt, væren.

Tankens slektskap med sannheten, og tenkerens kjærlighet til viten skal hjelpe oss bort fra de feilslutninger vi tar når krefter ytre til, og fremmed for tanken (kreftene til kroppen, sansinger, pasjoner) adskiller oss fra sannheten. Alt vi trenger for å tenke det sanne er en *metode* som fører oss tilbake til tankens opprinnelig gode og sanne natur, i følge dette tradisjonelle bildet.

²⁰ Gilles Deleuze, *Different and repetition*, overs. av Paul Patton (London og New York: Continuum, 2004), 166 (Heretter referert til som DR i fotnotene)

²¹ Ibid., 167

Det kan allikevel ikke anses som et faktum at tenkning er en naturlig aktivitet regjert av tankens gode natur, og tenkerens gode vilje hevder Deleuze (*alle vet* at folk flest faktisk knapt tenker påpeker han).²² Descartes berømte sitat: ” Good sense is of all things in the world the most equally distributed,”²³ støtter seg kun på et gammelt ordtak, bemerker Deleuze, og minner i den grad om at mennesket selv om det klager over dårlig hukommelse, imaginasjon, eller selv dårlig hørsel, alltid ser ut til å finne sin intelligens og evne til å tenke inntakt. Deleuze trekker dermed den slutningen at Descartes reiser et bilde av tanken slik den er i prinsippet: Tankens gode natur og slektskap med sannheten er noe som i *prinsippet* tilhører tanken.²⁴ Og for å holde i prinsippet trenger dette bildet av tanken en viss distribusjon av det empiriske og det transcendentale, en modell som Deleuze beskriver som gjenkjennelse. Han definerer gjenkjennelse i kantianske termer, som det harmoniske samspillet mellom de ulike sjelsevnene i relasjon til ulike representasjoner av et enkelt objekt.²⁵ Bare når sjelsevnenes inngår i et harmoniske samspill seg imellom blir det mulig å gjenkjenne et objekt. Altså når det representerte objektet som blir sanset, imaginert, husket, osv – gjenkjennes som det samme objektet i alle de ulike sjelsevnenes, dannes objektets identitet – og på samme tid subjektets enhet. Som Deleuze sier: ”For Kant as for Descartes, it is the identity of the self in the ”I think” which grounds the harmony of all the faculties and their agreement on the form of a supposed same object.”²⁶ Dette berører de to polene i hva Deleuze kaller det dogmatiske bilde av tenkningen: den subjektive identiteten til selvet og dets sjelsevner (common sense) og den objektive identiteten til tingene som sjelsevnenes refererer til (gjenkjennelse).²⁷

Gjenkjennelsenmodellen eller formen gir opphav til en *concordia facultatum*, en slags common sense som de andre sjelsevnenes moduleres av: Vi *forstår* fordi vi *gjenkjenner*. Vi *sanser* fordi vi *gjenkjenner*. Den garanterer for sjelsevnenes harmoniske samspill ved å forene dem under sin modell.

²² Ibid., 168

²³ Ibid., 209, fotnote 3

²⁴ Daniel W. Smith, ”Deleuze’s Theory of Sensation: Overcoming the Kantian Duality” i *Deleuze: A Critical Reader*, red. av Paul Patton (Malden, Massachusetts: Blackwell Publishers, 1997), 32

²⁵ ”Sjelsevn” er det ordet som brukes i den norske oversettelsen av Immanuel Kant, *Kritikk av dømmekraften (i utvalg)*, overs. av Espen Hammer (Oslo: Pax, 1995) På engelsk brukers ”faculty”. Latin facultatum.

²⁶ DR, 169

²⁷ Ibid., 169

Selv om Deleuze tilkjenner Kant en viss utvikling av teorien om hvordan sjelsevnenes fungerer, kvitter ikke Kant seg med idéen om at de må være samordnet av en common sense eller concordia facultatum, sier Deleuze: "Far from overturning the form of common sense, Kant merely multiplied it."²⁸ Ut fra hva det er som skal gjenkjennes, et objekt for viten, en moralsk verdi, en estetisk effekt, gir han ulike sjelsevner en funksjon som den som underordner de andre og sikrer det harmonisk samarbeidet:

"What allows a intuition (Anschauung) of the faculty of sensibility (Sinnlichkeit), for example, to pass during cognition through the scemata of the imagination (Einbildungskraft) and to be assimilated to a concept of the understanding (Verstand) without being confused with an idea of reason (Vernunft) is the common functioning of the faculties under the legislative control of a single faculty (in this case the understanding)."²⁹

Men det finnes det et unntak hos Kant. Det er når han i *Kritikk av dømmekraften* (1790) analyserer det sublime.

I den tradisjonelle filosofien er tanken definert ut fra identitet og gjenkjennelse som inngår som komponenter i en større representasjonslogikk: den naturlige, universelle tanke som vet hva det innebærer å tenke, det rene elementet av common sense som i prinsippet følger fra dette, og distribusjonen av dette bildet gjennom gjenkjennelsens form. Gjenkjennelsens form baserer seg videre på representasjoner av objekter. I følge Deleuze vil enhver form for representasjon innebære å redusere differens til identitet, slik at det er tilrettelagt for gjenkjennelse ved hjelp av fire begreplige redskap: identitet, motsetning, analogi og likhet.³⁰ Differens *i seg selv*, den rene differensen, unnslipper med andre ord representasjonsformene eller rettere sagt, den diskrimineres ved å tilbakeføres til det samme, ved å føyes inn under det identiske. Det må nødvendigvis være på denne måten, fordi det i ligger i representasjonens egen logikk at det ikke er empirisk mulig å gjenkjenne det som ikke kan representeres.

Filosofien har her ikke mulighet til å gjennomføre sitt prosjekt om å bryte med doxa, men danner i stedet en *ideell ortodoksia*. Uansett om de ulike filosofene selv mener å ha funnet en forutsetningsløs begynnelse for tenkningen sin, viser Deleuze

²⁸ Ibid., 173

²⁹ Bogue, *Deleuze and Guattari*, 57

³⁰ "Identity with the regard to concepts, oppositions with regard to the determination of concepts, analogy with regard to judgement, resemblance with regard to objects." DR, 174

at det forutsettes et bilde av tanken som låner sitt utgangspunkt fra visse diskurser og baserer seg på forestillinger som allerede er gitt. Som Deleuze sier:

”No doubt philosophy refuses every *particular* doxa; no doubt it upholds no particular proposition of ... common sense. No doubt it recognises nothing in particular. Nevertheless, it retains the essential aspect of doxa – namely, the form; and the essential aspect of common sense – namely, the element; and the essential aspect of recognition – namely, the modell itself.”³¹

Betingelsene for en filosofi uten noen form for forutsetninger, trer for Deleuze tydeligere fram: i stedet for å støttes av et slikt dogmatisk bilde må den ha en radikal kritikk av dette bildet og dets tilhørende postulater som sitt utgangspunkt. ”It would find its difference of its true beginnings, not in an agreement with the pre-philosophical image, but in a rigorous struggle against this Image, which it would denounce as *non-philosophical*.”³² Og det er altså dette som er Deleuze sitt mål: å erstatte en filosofi basert på identitet og representasjon med en differensfilosofi. Den eneste sanne filosofiske begynnelsen kan da være ”Difference, and in-itself already Repetition.”³³ Filosofiens oppgave, som i følge Deleuze og Guattari er å skape begreper, krever en ganske annerledes tilnærming til hva det er å tenke, og hva som setter i gang tenkningen. Genuin tenkningen må bevege seg utenfor, eller bakenfor representasjonsformene, og den må ha et annet opphav enn kjærlighet til sannhet og viten: ”For the new – in other words, difference – calls forth forces in thought which are not the forces of recognition, today or tomorrow, but the powers of a completely other modell, from an unrecognised and unrecognisable *terra incognita*.”³⁴

Tenkningen beveges ikke av god vilje eller god natur, hevder Deleuze, men er tvert om et resultat av et ufrivillig møte med noe ukjent, fremmed og ikke-gjenkjennbart som tvinger tanken i gang. ”Something in this world forces us to think. This something is an object, not of recognition but of a fundamental encounter. A sign.”³⁵ *Hva er dette møtte tegnet?*

I følge Platon finnes det to typer sansning av objekter: den ene typen etterlater oss rolige og inaktive, den andre *tvinger* oss til å tenke. Den første typen er sansning

³¹ DR, 170

³² Ibid., 167

³³ Ibid., 164

³⁴ Ibid., 172

³⁵ Ibid., 176

av gjenkjennelige objekter av typen: dette er en finger. Noe som det er enkel å bedømme eller bestemme. Dette kan tilsvare sjelsevnenes samarbeid i møte med et representert objekt. Det finnes i virkeligheten ingenting der som utfordrer intelligensen. Ikke noe som gir opphav til den genuine tenkningen. Den andre formen derimot, som tvinger oss til å begynne å tenke, er ikke sansning av et gjenkjennelig objekt, men møte med et tegn, noe ukjent.³⁶ I denne formen for sansning kan ikke objektet gjenkjennes, i stedet refererer den til sanselige kvaliteter eller relasjoner i en ubegrenset bliven, ”a perpetual movement og contraries.”³⁷ Differens i seg selv flykter unna øyeblikket for sjelsevnenes gjenkjennelse av et representert objekt. Den tvinger seg på tanken i øyeblikk av forvirring, svimlende intensitet og spatiotemporal desorientering. Denne formen for sansning etterlater sjelen perpleks som Platon sier, og setter den i bevegelse, tvinger oss til å tenke fordi den krever nærmere etterforskning.³⁸

Tenkning, kan vi da si med Deleuze, settes i gang av en ekstern vold som tvinger tanken ut av vanetenkingen, det vil si ut av common sense og holdninger. ”Tenkningen er altså ingen naturlig aktivitet, men en skapelse, en respons på en situasjon som river oss løs fra oss selv,”³⁹ som Deleuze sier det i *Proust et les signes* (1964).

Deleuze motgår her forestillingen om tankens universelle natur tuftet på kjærlighet til viten. I stedet argumenterer han nettopp for at tenkningen settes i bevegelse ved et paradoks i det presses mot noe ikke-tenkbart, som dog bare kan tenkes. Dette fører til at tenkningen nærmer seg hva det er å tenke *i seg selv*. Derfor har all tenkning i seg potensial til å imøtegå alle oppnådde ideer og etablerte verdier. ”This discord compels us to think in new ways.”⁴⁰

Tenkningen kan på denne måten forstås som en form for absolutt deterritorialisering, i det den går forbi gjenkjennelsen av eksisterende holdninger, tilstander og all form for liv, og åpner seg mot den immanente strømmen av intensiteter og affekter som ikke er annet enn blivner.

³⁶ Den primære karakteristikken er at det *bare* kan sanses.

³⁷ Smith, ”Deleuze’s Theory of Sensation: Overcoming the Kantian Duality”, 30

³⁸ DR, 176

³⁹ Gilles Deleuze *Proust og tegnene*, overs. av Søren Frank (Fredriksberg: DET lille FORLAG, 2003), 117

⁴⁰ Williams, 121

2.2 Kant og persepsjon

Jeg vil i det følgende utdype hva som i følge Kant skjer når vi gjennom sansene vår gjenkjenner et objekt. Kant behandler dette i sin erkjennelsesteori, som han utarbeider i *Kritikk av den rene fornuft* (1781) og hvor han presenterer sin transcendentale idealisme.⁴¹

Verden utenfor oss er et mylder bestående av et mangfoldet av deler sier Kant. Persepsjonen vår begynner når vi syntetiserer disse delene suksessivt i oppfattelsen. Persepsjonen kan sies å være en reduksjon eller diskriminering av den total differens som møter oss i sanseerfaringen. Den krever for det første en syntese av det som framtrer i tid og rom. Tid og rom er i følge Kant anskuelsesformene våre, og de eksisterer a priori og altså forut for oss. Tid og rom danner en passiv syntese som består av tre operasjoner: oppfattelse (apprehension) reproduksjon og gjenkjenning, og som kan kalles den spatiotemporale syntesen.

Videre må denne syntesen knyttes til et objekt. Det er helt klart mulig å innbilde seg ulike former for sanseerfaringer hvor diversiteten til tid og rom ikke er relatert til en objektform. (Smith trekker fram hallusinasjoner som et eksempel). Men for at syntesen i persepsjonen skal være komplett, kreves et tredje aspekt: Det er nemlig ingenting i sanseerfaringen i seg selv som kan føre til den operasjonen det er å gå bakenfor den sanselige diversiteten mot noe vi kan kalle et objekt, hevder Kant. Det mylderet av sansing som framtrer i erfaringens mangfold kunne ifølge Kant aldri referert til et objekt om det ikke var for at vi hadde til vår disposisjon den tomme formen til et *objekt x*. Selve *persepsjonen* kan med det sies å være konstituert på en slik måte at den sanselige diversiteten må relateres til en form av et objekt. Det betyr ikke at vi mottar objekter i sanseerfaringen, men med andre ord at persepsjonen vår forutsetter en objektform som en av sine betingelser. Det er dette Kants kaller objekt x – det vil si en ren form for persepsjon akkurat som tid og rom er de rene formene for sansing. Objekt x vil kunne bestemmes som et objekt (en hest) først når det relateres

⁴¹ Kant befinner seg mellom to ytterligheter i filosofien: på den ene siden en empirisme som hevder at den eneste sanne virkelighet finnes i sansene våre, og på den andre siden en rasjonalisme som tvert imot hevder at den eneste sanne kilde vil har til virkeligheten er begrepene. Kan vil vise at det finnes en sikker erkjennelse, som går på tvers av disse to polene. Han vil bevise dette ved å trekke opp grensene for denne erkjennelsen ved å innføre visse krav og betingelser for sanseintrykkene våre. For det første finnes det visse betingelser for at et sanseintrykk i det hele tatt kan foreligge. (a priori former av tid og o rom) For det andre er den en betingelse av sanseintrykkene inngår i et samarbeid og inngår i en sammenheng med andre sanseintrykk som gjør dem gjenstander som er forståelige og enhetlige. Altså at sanseintrykk som gis oss i de gjennom de ulike sansene (hørsel, syn, smak osv) virker i harmonisk samspill, og kan enes om det representerte objektet.

til syntetiserte deler av en spatiotemporal diversitet (lang mane, trav gange), slik at vi kan si: det er en hest!

Vi ser at Kant i denne analysen beveger seg fra formene tid og rom (den rene formen for sansingen i følge Kant) til en bestemt spatiotemporal form (oppfattelsen og reproduksjonen som syntese i innbildningskraften) til formen til objekt X (den rene formen for persepsjon. Kant tilbakefører diversiteten og det kaotiske mangfoldet som møter oss i sanseerfaringen til gjenkjennelsen av et objekt i persepsjonen.⁴² Det vitner om at Kant i første omgang underordner den formen for sansing som i følge Platon etterlater sjelen perpleks i og med at han forestiller seg sansingen, sjelsevnen som mottar sanseerfaring, som en passiv sjelsevne – uløselig betinget av tid og rom. Tid og rom er i følge Deleuze bare formene til en *representerbar* erfaring.⁴³ Den representerbare erfaringen konstituerer hva som er mulig å erfare – det vil si *hva vi er i stand til å erfare* – innenfor en gjenkjennelsesmodell, gjennom sjelsevnenes overensstemmende samarbeid (*concordia facultatum*). Og dette fører oss rett tilbake til et dogmatisk bilde av tanken.

Som vi har vært inne på er det en annen form for sansning som må tjene som utgangspunkt, sansningen av et *møtt tegn*. Det møtte tegnet inngår i det mylderet som ifølge Kant persepsjonen vår innordner i den spatiotempore syntesen – og som det for Kant ikke er mulig å ha noen erfaring av – Deleuze ser som det primære i sansningen som tvinger tanken til å begynne å tenke. På en måte kan det sies å være det motsatte av et representert objekt, i den forstand at det er noe som bare kan sanses. Innenfor en gjenkjennelsesmodell er det sanslige ikke i det hele tatt det som bare kan sanses, men også noe som kan huskes, forestilles, forstås osv.

Som vi skal komme tilbake til er det for Deleuze *den primære formen for sansning som må konstituere basisen for en enhver mulig estetikk*. Den estetiske erfaringen er i denne forstand en grenseerfaring.

Deleuze sin teori om det sanselige motsetter seg Kant og det tradisjonelle bildet av tanken på flere punkter som er relatert til hverandre, som jeg skal forsøke å utdype i to neste underkapitlene. For det første må sansningens element finnes i tegnet, og ikke i kvalitetene til et gjenkjennelig objekt. For det andre utgjør dette tegnet grenseobjektet

⁴²Se Smith, "Deleuze's Theory of Sensation: Overcoming the Kantian Duality"

⁴³Bogue, *Deleuze and Guattari*, 58

til sanseerfaringen bortenfor postulatene i den tradisjonelle filosofien. Dessuten må ideen om det sansbare være konstituert av differensielle relasjoner og differens i intensitet. Dette gir en genetisk tilnærming til tanken og konstituerer betingelsene til den *reelle* erfaringen og ikke bare den mulige erfaringen.⁴⁴ Som vi har sett er den mulige erfaringens betingelser noe ytre som er bestemt a priori, mens den reelle erfarings betingelser i følge Deleuze, aldri være større enn det de betinger.⁴⁵

2.2.1 Diskordansen mellom sjelsevnene

Ved at Deleuze ser det møtte tegnet som det primære elementet i sansningen beveger han seg mot det sanselige utenfor gjenkjennelsesmodellen og representasjon. Han peker objektivt mot en vitenskap frigjort fra en gjenkjennelsesmodell, og subjektivt mot en bruk av sjelsevnene befridd fra common sense.⁴⁶

Det som møter oss i den primære sansningen, tegnet, er noe som ikke kan erfares gjennom sjelsevnenes harmoniske samarbeid. Det finnes ikke noe objekt å gjenkjenne, dette er *det* som bare kan sanses. Siden det ikke er mulig å imøtegå denne formen for sansning med en overensstemmende bruk av sjelsevnene, står vi ovenfor en annen bruk, en diskordant bruk av sjelsevnene. Deleuze beskriver her hvordan sansningen konfronteres med sin egen differensielle grense: ”Sensibility, in the presence of that which can only be sensed (and is at the same time imperceptible) finds itself before its own limits, the sign, and raises itself to the level of a transcendental exercise: to the ”nth” power.”⁴⁷ I følge Deleuze eksisterer det noe for hver sjelsevne, som *den* alene kan erfare, ”something that cannot be experienced under the rule of common sense, and this something is revealed only in moments of disequilibrium, through contradictions (...) signs.”⁴⁸

⁴⁴ Jeg støtter meg her på Smiths redegjørelse i ”Deleuze’s theory of Sensation: Overcoming the kantian duality”.

⁴⁵ Som Claire Colebrook påpeker ”...real conditions are not those which must be presupposed by the actual – such as assuming that for any thought there must be a subject who thinks – rather, real conditions are, for Deleuze, the potentials of life from which conditions such as the brain, subjectivity or mind emerge.” *The Deleuze Dictionary*, red. av Adrian Parr (New York: Columbia University Press, 2005), 10

⁴⁶ Smith, 33

⁴⁷ DR, 176

⁴⁸ Bogue, *Deleuze and Guattari*, 58

Hvordan skal vi forstå det møtte tegnet? Hva består det av?

Deleuze beskriver det som noe som bare kan sanses, og tegnet kan på den måten sies alltid å være en sansning. Det vil si at det som presser tanken til å tenke det som bare kan tenkes (og som på samme tid er ikke-tenkbar) er betinget av et møte med en sansning. Vi kan muligens forstå av dette at Deleuze her gir sansningen primat, fordi det som tvinger sansingen i bevegelse mot sin grense (en sansning) er det samme som det som bare kan sanses. Hva gjelder de andre sjelsevnene er de to instansene forskjellige. Noe kommuniseres voldelig mellom sjelsevnene, men dette noe er ikke et resultat av at en sjelsevne fungerer som en common sense (en underordnende og samlende sjelsevne), men har sitt opphav i et møte med et tegn – en sansning. Altså, det er en sansning som presser tanken mot det som bare kan tenkes: ”On the path which leads to that which is to be thought, everything begins with sensibility.”⁴⁹

Bogue kaller Deleuze sin utforskning av sjelsevnene for en eksperimentell form for vitenskap, frigjort fra gjenkjennelsesmodellen, der han presser hver sjelsevne mot sin grense, og undersøker hva de er i seg selv:

”Each faculty must be borne to the extreme point of its dissolution, at which it falls prey to triple violence: the violence of that which forces it to be exercised, of that which it is forced to grasp and which it alone is able to grasp, yet also the ungraspable : from the point of view of its empirical exercise.”⁵⁰

Det som møter sjelsevnen i det den presses mot sin grense er dens egen unike kraft., dens radikale differens, men og sjelsevnenes eget transcendentale objekt, det ikke-sansbare, ikke-tenkbare, ikke-forestillingsbare, som allikevel bare kan sanses, tenkes, forestilles. Antall sjelsevner og hva en eventuelt skal kalle dem kan bare fantasien sette grenser for. ”Perhaps, suggest Deleuze, there is a faculty of language whose transcendental object is meaning or sense, a faculty of vitality whose transcendental object is the monster, a faculty of sociability whose transcendental object is anarchy.”⁵¹

Vi kan her se konturene av Deleuze transcendentale empirisme. Fra et empirisk ståsted er møtet med et tegn, en sansning, møte med noe ikke-sansbart, og

⁴⁹ DR, 144

⁵⁰ Ibid., 180

⁵¹ Bogue, *Deleuze and Guattari*, 58

det på en essensiell måte, ut fra gjenkjennelsesmodellen og sjelsevnenes harmoniske samspill. Grensen som skissert ovenfor blir umulig å tre over, umulig å forestille seg, umulig å sanse. Fra et transcendentalt ståsted derimot, konstituerer møtet med det sanselige for den enkelte sjelsevnen, *det spesielle* som bare er tilgjengelig for den enkelte sjelsevnen, et møte dens egen differensielle kraft, og som er tilgjengelig bare som en transcendental øvelse. For Deleuze er denne eksperimenterende metoden empirisk – i og med at dens objekt er erfaring.

2.2.2 Det subline

Vi har sett hvordan Deleuze erstatter en harmonisk sjelsevnemodell men en diskordant bruk av sjelsevnene. Dette er noe Deleuze allerede finner en kime til hos Kant når han i *Kritikk av dømmekraften* diskuterer det subline. Definisjonen på det subline er noe som er større enn den menneskelige fatteevne. Innbildningskraften blir tvunget til å møte sin egen grense, og sitt eget maksimum, tilsvarende den prosessen som sjelsevnene går igjennom i den diskordante relasjonen. Når fatteevnen vår konfronteres med et enormt objekt – det være seg en ørken, et fjell, en pyramide, eller et kraftfullt objekt som en storm på havet eller et vulkanutbrudd – vil innbildningskraften streve etter å forstå sansningene i sin totalitet, men den må gi tapt, og i det finner den grensene for sine krefter. Dette tapet av erfaring fører til en smerte og en kløft i subjektet, mellom hva vi kan innbilde oss og hva vi kan gjenkjenne, tenke – mellom innbildningskraften og fornuften. ”When the feeling of the sublime is experienced before the formless or the deformed in Nature (immensity of power), the imagination can no longer reflect the form of the object.(...)The imagination is pushed to the limit of its power.”⁵²

Hva er det som dytter innbildningskraften mot sin grense?⁵³ Det er her Kant skiller seg fra Deleuze. For som Kant hevder er det ingenting annet enn fornuften: absolutt storhet eller krefter er fornuftens *ideer*. Ideer som kan tenkes men som ikke kan erfares eller vites og som derfor bare er tilgjengelig for fornuften. Det subline kan dermed sies å presentere oss for et sammenstøt mellom fornuftens krav og innbildningskraftens kraft. Men det er også et opphav til en glede sier Kant: ved å konfrontere sin egen grense, vil innbildningskraften på samme tid bevege seg utover

⁵² Gilles Deleuze, ”The Idea of Genesis in Kant’s Esthetics” i *Desert Island and other texts 1953-1974*, overs. av David Lapoujade (New York: Semiotext(e), 2004), 62

⁵³ Smith, 33-34

sin grense, presentere for seg selv det utilgjengelige ved den rasjonelle ideen, men på en negativ måte: ved å representere for seg selv at den rasjonelle ideen er utilgjengeligheten. Det presenterer for seg selv at det ikke-representerbare *eksisterer og at det eksisterer i den sanslige natur*.⁵⁴

Det som dytter en sjelsevne mot dens grense er for Deleuze ikke fornuften, men det som tvinger sanseligheten til å sanse, det som bare kan sanses og på samme tid er ikke-sansbart. Det Deleuze kaller et tegn er verken et gjenkjennelig objekt, kvaliteten til et objekt, en figur, eller en rasjonell idé. Det er ikke en sanselig væren, og ikke engang ren kvalitativ væren (aistheton) skal vi tro Deleuze, men *væren til det sanslige* (aistheteon). Væren til det sanselige beskriver Deleuze som et element i sansningen som tilhører en fri og utemmet differens i seg selv: ”..not qualitative opposition within the sensible, but an element which is in itself difference, and creates at once both the quality in the sensible and the transcendent exercise whitin sensibility. This element is intensity..”⁵⁵ Empirismen blir først transcendental når vi fatter direkte i det sanselige det som bare kan sanses, væren til det sanslige: differens.⁵⁶

Det er dette Bacon mener når han vil henvisse maleriene sine til *the fact*, slik at de kan agere rett i nervesystemet, uten å ta veien om hjernen. Når maleriet treffer nerven presenteres *a fact*, et operativt felt, som vi skal se utgjør en av de nødvendige instansene for å frigjøre nærværet bak representasjonen.

Deleuze snur Kants teori på hodet ved å vise at den diskordante bruken av sjelsevnene er den primære, den diskordante bruken er utledet og igangsatt av preeksisterende eksterne fakta forstått som differens og intensiteter, men de er framavlet internt i subjektet. Den diskordante bruken er betingelse for den mulige harmonien mellom sjelsevnene, ikke motsatt.

2.3 Foreningen av estetikkbegrepet

Som Daniel W. Smith åpner med i sin artikkel “Deleuze`s Theory of Sensation: Overcoming the Kantian Duality” har estetikkbegrepet etter Kant vært delt i to. På den ene siden betegner estetikk teorien om det sanselige og betingelsene for (mulig) erfaringen. Dette er som vi har vært innom, noe Kant utarbeider i *Kritikk av den rene*

⁵⁴ Kant, *Kritikk av dømmekraften*, 139-141 (paragraf 29)

⁵⁵ DR, 181

⁵⁶ Ibid., 68

fornuft – der den passive syntesen mellom tid og rom, sammen med representasjonen av et objekt, utgjør betingelsene for menneskelig persepsjon. På den andre siden betegner estetikk en kunstteori, og er en refleksjon over en virkelig erfaring. Dette tar Kant opp i *Kritikk av dømmekraften*.

”Skjønnhetserfaringen lar oss ikke fastslå ved hjelp av begreper at objektet har noe bestemt formål, men likevel fremstår dets form som formålstjenlig for våre erkjennelsesevner. Man føler at skjønnheten vitner om noe som aldri kan uttrykkes ved hjelp av begreper. Det er som om skjønnheten vitner om en før-begrepslig harmoni mellom subjekt og objekt.”⁵⁷

Siden skjønnhetserfaringen er en erfaring som ikke er styrt av begreper og at den formen for common sense som er virksom i den estetiske erfaringen ikke kan bekreftes av kategoriene (som nettopp ville implisere determinerte begreper). Det ser altså ut til at den *estetiske* common sensen har en annen natur enn de andre common sensene som Kant opererer med. Den estetiske common sensen er preget av et fritt spill mellom sjelsevnene, hvor *ikke* en sjelsevne står over de andre og garanterer for et harmonisk samarbeid. Slik er det et fritt spill mellom innbildningskraften og forstanden som preger den estetiske erfaringen. Skjønnhetserfaringen forstått som common sense forutsetter og er definert av en forestilling hos Kant om en universell estetisk lyst. ”It therefore seems that a purely esthetic common sense can only be *presumed, presupposed*,”⁵⁸ noe som fører til at ”The agreement of the faculties before a work of art remains groundless, without a principle.”⁵⁹

Vi kan da si at Kants estetikkbegrep har en subjektiv og en objektiv side. Den objektive siden utformer sansningens betingelser, mens den subjektive siden kommer til uttrykk gjennom subjektets følelsen av lyst og ulyst i det frie og desinteresserte spillet mellom sjelsevnene (*Kritikk av den estetiske dømmekraften*).

Vi står her med motsetningsparet mulig/virkelig, en situasjon der den mulige erfaringen betinger den virkelige erfaringen. Estetikk, forstått som teorien om det sanslige, er grunnet på det som kan *representeres* som sanselig, og er dermed ikke utstyrt med det som er nødvendig for å gripe den væren til det sanselige som finner sted i den virkelige erfaringen. Deleuze forklarer:

⁵⁷ Kant, 26

⁵⁸ Deleuze, ”The Idea of Genesis in Kant’s Esthetics”, 60

⁵⁹ Ibid., 66

”The elementary concepts of representation are categories defined as the conditions of possible experience. These, however, are too general or too large for the real. The net is so loose that the largest fish pass through. No wonder, then that aesthetics should be divided into two irreducible domains: that of the theory of the sensible which captures only the real’s conformity with possible experience; and that of the theory of the beautiful, which deals with the reality of the real in so far as it is thought.”⁶⁰

Alt endres når vi finner betingelsene til den virkelige erfaringen, altså differens: differensielle relasjoner, og differens i intensitet. Deleuze bytter ut betingelsene for den mulige erfaringen (mulig/virkelig) med betingelsene for den virkelige erfaringen (aktuell/virtuell) hvis betingelsene ikke er større enn det som betinges. Når betingelsene for erfaring generelt blir de samme som de genetiske betingelsene til den virkelige erfaring kan det skje en gjenforening av estetikkbegrepet:

”Everything changes once we determine the conditions of the real experience, which are not larger than the conditioned and which differ in kind from the categories: the two senses of the aesthetic become one, to the point where the being of the sensible reveals itself in the work of art, while at the same time the work of art appears as experimentation.”⁶¹

På denne måten konstituerer prinsippene i sansningen på samme tid prinsippene i kunstverket, og motsatt: det er kunstverkets struktur som avdekker disse betingelsene. Som Deleuze sier, kunstverket forlater representasjonens domene for å bli erfaring (av det reelle): transcendental empirisme eller sanselig vitenskap.⁶² Vi ser at den estetiske erfaringen er en grenseerfaring, som effektivt lar oss få tilgang til det reelle feltet som består av differens. Kunstverket er eksperimentering all den tid dens oppgave er å gjøre sansbare de usansbare kreftene som gir opphav til sansningen. Betrakteren kan bare erfare sansningen gjennom å tre inn i maleriet og dermed nå enheten av sansningen og det sansede.⁶³ Dette er noe vi skal problematisere ytterligere i en konfronterende sammenligning mellom Deleuze og Merleau-Ponty i neste kapittel.

Oppsummerende:

Vi har nå sett på noen trekk ved det Deleuze mener konstituerer den dogmatiske tanken og hvordan sansningen er betinget av gjenkjennelsen av et objekt i tid og rom.

⁶⁰ DR, 81-82

⁶¹ Ibid., 68

⁶² DR, 68

⁶³ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. The Logic of Sensation*, overs. av Daniel W. Smith (London og New York: Continuum, 2003), 34 (Heretter referert til som FB i fornotene)

Vi kan si at sanseinntrykkene i seg selv innenfor disse postulatene må verifiseres av de rasjonelle instansene som fornuften og forstanden utgjør.

Sanseerfaringens betingelser er hos Kant konstituert av betingelsene til den mulige erfaringen: det vil si, det som er mulig å sanse innenfor gjenkjennelsen form. For å frigjøre tenkningen fra doxa og common sense er det avgjørende for Deleuze å bevege seg bakenfor representasjonen. Dette er en del av hans filosofiske prosjekt der han vil erstatte identitet med differens. En differensfilosofi kan vi veldig forenklet si, vil nærme seg hva noe er i seg selv, som ren forskjell. Derfor vil Deleuze nærme seg sansningen frigjort fra tid, rom og objekt, som er ytre betingelse for sanseerfaringen, og som fører til at dens rene væren (ren differens) ekskluderes og underordnes disse kategoriene. Platon skiller som vi har sett mellom sansingen av et objekt og sansingen av et tegn. Deleuze tar utgangspunkt i denne siste: møtet med noe ugjenkjennbart, der det ikke er mulig å tilbakeføre sanseinntrykkene til et gjenkjennelig objekt. Men motsatt Platon som ser dette som to ulike sanseerfaringer, ser Deleuze møtet med det ugjenkjennbare som det primære nivået i all sanseerfaring. Et nivå som se er preget av krefter og intensiteter, av differens. Sansningen er for Deleuze det som setter i gang tenkningen.

Når vi kan begynne å nærme oss det sanselige i seg selv, den rene væren til det sanselige, åpner det seg en mulighet for at erfaringens betingelser ikke lenger er tid, rom og objekt *x*, men *reelle* betingelser. Det vil si inorganiske krefter, slik vi ser presentert i Kants analyse av det sublimе.

Estetikkbegrepet som etter Kant har vært delt i to, kan gjenforenes i det den reelle erfaringens betingelser (den estetiske erfaringen⁶⁴), ses som betingelsene for all erfaring. Sansning knyttes til kunst, i det sansningens betingelser avdekkes i kunstverkets *struktur*. Kunstverket fremstår nå som eksperimentering, ikke imitering, siden det ikke finnes noe å imitere, bare noe å presentere. Når kunsten bryter med representasjon og blir eksperimentering – kan den gi oss en vitenskap om det sanselige, åpenbare sansningens logikk, eller sansningens genese.

I det videre skal jeg konsentrere meg om *hvordan* kunsten gir en tilgang til den rene væren til det sanselige. Dette handler om et forhold mellom materie og krefter. Vi har sett hvordan sansingen møter sine egne differensielle krefter når den presses mot sin

egen grense. Disse kreftene kommer til sansene i en strøm (hyle) av intensiteter og affekter. I følge Deleuze blir kunstens oppgave å fange disse kreftene som er sansningens genetiske betingelser, og gjøre de sansbare ved å bevare dem i blokker av sansning med kunstens egne midler (den enkelte kunstarts materiale og estetiske figurer som Deleuze og Guattari benevner dem som). Jeg skal forsøke å vise hvordan Bacon realiserer dette, og slik danne en bedre forståelse av hva Deleuze mener når han hevder at prinsippene i sansningen også er prinsippene i kunstverkets komposisjon og at kunstverkets *struktur* kan avdekke disse prinsippene. For at kunstverket skal kunne gi tilgang til den rene væren til det sanslige må kunsten frigjøre seg fra representasjon – som jeg allerede har vært inne på – men det må og som Bacon uttrykker det: agerer direkte i nervesystemet *uten* å ta veien om hjernen. Det er utgangspunktet for det neste kapitlet.

3 Art does not render the visible, it renders visible

”Det jeg forsøker å oversette for Dem, er mer hemmelighetsfullt, det er innfiltrert i selve værens røtter, i sansningens sanseløse utspring.”⁶⁵

Som Cézanne påpeker i sitatet ovenfor er det en ganske annen oppgave han gir seg i kast med når han maler enn å gjengi verden slik vi ser den med det blotte øyet. Å oversette sansningens sanseløse utspring i maleriet, å avdekke en usynlig verden bak de gjenkjennbare tingene...

”Philosophy and the different domains of modern art [are] inevitably drawn toward an encounter with each other and, at the same time, to a point ”outside” of common perception”⁶⁶ hevder Gregg Lambert i sin bok *The Non-Philosophy of Gilles Deleuze*, og det skal få tjene som anslag for denne delen av oppgaven. På samme måte som Deleuze vil frigjøre tenkningen fra doxa og common sense, og på den måten erstatte den identitet og gjenkjennelsesbaserte filosofien med en differensfilosofi, vil den moderne malerkunsten frigjøre maleriet fra imitasjon og representasjon: fra det figurative og illustrative. Maleriet må bryte med den rasjonelle måte å organisere det visuelle feltet på, som innsetter hva vi kan kalle god form på tingene, resultatet av gjenkjennelsen av objekter i sjelsevnenes overordnede harmoniske samspill.

Deleuze skisserer to veier i den moderne malerkunstens forsøk på å slippe unna figurasjon. Det er enten gjennom abstraksjon eller som hos Cézanne og Francis

⁶⁵ Paul Cézanne, sitert i Maurice Merleau-Ponty, *Øyet og ånden*, overs. av Mikkel B Tin (Oslo:Pax, 2000), 7

⁶⁶ Gregg Lambert, *The Non-Philosophy of Gilles Deleuze* (New York: Continuum, 2002), 8

Bacon, gjennom Figuren: sansningen som er Cézannes navn på den. Det figurative maleriet imiterer den synlige verden kan vi si. Når det abstrakte eller figurale maleriet unnslipper det figurative innebærer det at det beveger seg bakenfor det gjenkjennbare, mot en annen dimensjon i det sanselige, bakenfor såkalt ordinær persepsjon (common sense of perception).

Hvis vi forstår persepsjon som ervervelse, tolkning, utvelgelse og organisering av sanseinformasjon, altså rasjonelle aktiviteter som subjektet foretar i møte med objekter, vil det å gå bakenfor persepsjonen kunne forstås som en søken etter et nivå i sanseerfaringen som kommer forut for en slik organisering av sanseintrykk. Samtidig impliserer det at den ordinære persepsjonen, vår velvante måte å se på, er en *bevissthetstruktur*. Den er i så måte er tuftet på betingelser som ligger utenfor selve sanseerfaringen: generelt kan vi benevne disse betingelsene som oppdelingen av verden mellom subjekt og objekt, og som vi har sett i koordinater av hva Kant kaller anskuelsesformene våre: tid og rom.

Å søke seg til et felt utenfor eller forut for persepsjonens formidling av sanseintrykk, innebærer dermed å forsøke å nærme seg sansingen i seg selv og det som skjules i ordinær sansning: nemlig det som *gjør* synlig og sanselig. Både Deleuze og Merleau-Ponty ser i maleriet en tilgang til en annen dimensjon i sanseerfaringen – om enn på ulike måter. For Merleau-Ponty fortøner det seg som en uspørring av ”det synliges gåte,”⁶⁷ der kroppen er både seende og synlig på en gang. Det å *se* i fenomenologisk forstand, hevder Merleau-Ponty, er ikke å erkjenne verden, men å fødes med den (co-naître).⁶⁸ Han viser til hvordan Cézanne vil male verden i dens *tilblivelse*, og ”fravriste verden lerreter”⁶⁹ i en akt der verden blir til verden og ting til ting.

Deleuze på sin side hevder at maleriet kan gi oss væren til det sanselige ved skape sansninger som kan gjøre sansbare de usansbare kreftene som er sansningens reelle betingelser. Slik kan maleriet direkte frigjøre et reelt felt bak representasjonen, med Cézannes ord gi oss: ”sansningens sanseløse utspring.” Både Merleau-Ponty og Deleuze bruker Cézanne som et paradigmatiske eksempel, men det skal vise seg at de gjør det på hver sin måte.

⁶⁷ ”Maleriet feirer aldri noe annet enn synlighetens gåte.” Merleau-Ponty, *Øyet og ånden*, 23

⁶⁸ ”Å se er ikke å erkjenne det man ser, connaître, men å fødes med det, co-naître” Merleau-Ponty, *Øyet og ånden*, 91

⁶⁹ Merleau-Ponty, *Øyet og ånden*, 14

Felles for Deleuze og Merleau-Ponty er at når kunstverket knyttes til en form for sansning utenfor den ordinære persepsjonen, rokker det ved dualistiske begrepspar som subjekt/objekt, kropp/ånd, form/innhold, noe som i maleriet åpner for en mulighet til å erfare det som gjør synlig og sanselig.

Jeg vil i det følgende begynne med en framstilling av Merleau-Pontys fenomenologiske tilnærming til synet, og dets tilknytning til maleriet i *L'oeil et l'esprit* fra 1964. Deretter vil jeg se på hvilke måte Deleuze begrep om sansning slik han utvikler det i *Francis Bacon: Logic de la sensation* (1981), fraviker fra Merleau-Ponty, gjennom å se nærmere på noen av kildene Deleuze selv bruker. Dette håper jeg kan gi en fordypet forståelse, og en tydeliggjøring av hva som står på spill i den sansningens logikk som Deleuze utarbeider i møte med Bacons malerkunst (som det skal dreie seg om i det fjerde kapittelet).

Jeg vil, som Wallenstein foreslår,⁷⁰ forsøke å se Deleuzes begrepsliggjøring av kunsten og i sær malerkunsten som en fortsettelse av en nedbrytningsprosess som ble påbegynt av Merleau-Ponty. Men der Merleau-Ponty vektlegger den levende kroppen (*corps vécu*) når han undersøker betingelsene for persepsjon og erfaring, tar Deleuze en helt annen vei ved å knytte sitt begrep om sansning til en kropp uten organer som ”underskrider fenomenologiens grenser og gjenfinner en kroppslighet som gjør motstand mot idealisering og jegets refleksive kontroll.”⁷¹ Her vil jeg komme inn på forhold mellom krefter og sansning, og mellom rytme og sansning, som er sentrale begreper for å forstå på hvilke måte Deleuze virkelig bryter med Merleau-Ponty og fenomenologien.

3.1 Vill væren. Rå mening

Merleau-Ponty kritiserer i *L'oeil et l'esprit* på lignede vis som Deleuze, den klassiske vitenskapen og den rasjonalistiske filosofien. Vitenskapen, hevder han, henvender seg til verden som et operasjonsfelt der tingene er objekter i en verden *framfor* subjektet. Det innebærer at det fremmede og ikke-forståelige ved objektene skrelles vekk, man bemektiger seg objektene og reduserer dem for å kunne forstå og erkjenne. ”Å si at verden per nominell definisjon er gjenstanden for våre operasjoner, x, det er å opphøye vitenskapsmannens erkjennelsessituasjon til et absolutt, som om alt som har

⁷⁰ Se Sven-Olov Wallenstein, *Bildstrider: föreläsningar om estetisk teori* (Göteborg: Alfabetanamma, 2001), 216-17

⁷¹ Se Wallenstein, ”Deleuze, Bacon och måleriets hysteri”, 69

vært eller er, kun hadde denne ene bestemmelsen: å ende på laboratoriet,⁷² uttaler Merleau-Ponty. Han advarer mot at vitenskapens overblikkstanke skal få rotfeste og snu mennesket til et *manipulandum* som han kaller det, altså *det som skal manipuleres*. I stedet konstaterer han at betingelsene for all viten og kunnskap bare kan være verden slik den erfares av mennesket. Betingelsen for all erfaring er vår første tilstedeværelse som kropp. En tilstedeværelse han kaller vill væren eller det finnes (il y a⁷³). Den vitenskapelige tanken må ”på ny innpasse seg i et forutgående ’det finnes,’” vende tilbake til det sanselige og den forarbeidede verden som sitt sted, sin grunn, slik de er det i vårt liv og for våre kropper.”⁷⁴ Enn så lenge den vitenskapelige tanken begynner ut fra en verden oppdelt i subjekt og objekt: i en allerede spaltet verden, er den ute av stand til å nå dette laget av rå mening der mennesket gjennom sin kropp er blandet sammen med verden i hva Merleau-Ponty kaller *verdens kjød*, men som ikke desto mindre forblir den grunn som den vitenskapelige tanke reises på. Vi ser at Merleau-Ponty oppfatter den uspaltede væren og kroppens innforståthet som det primære og betingende nivået, også i den vitenskapelige tanken han polemiserer mot. Vitenskapen og den klassiske filosofiens ulike former for oppdeling og organisering og forstås som ulike bevissthetskonstruksjoner som alltid er sekundære i forhold til den ville væren.

Den ville væren kan til en viss grad sies å ligne på det utgangspunktet Deleuze gir sansningen. Her eksisterer det ikke et skille mellom subjekt og objekt: verden og mennesket er fullstendig sammenblandet, verden er innfelt i mennesket og mennesket er ute i verden blant tingene. Verdens kjød tilsvarer et nivå av sansning før ting ennå har blitt til ting, og verden ennå har blitt til verden, som kommer før refleksjonen, og spaltning av væren. Men der Deleuze ser sansningen som en affektiv dimensjon som står i et forhold til og betinges av krefter og intensiteter, ender Merleau-Ponty opp i en uspaltet væren (og ender dermed sin nedbrytelsesprosess i den levende kroppen) preget av hva han forklarer som en kiasmisk relasjon: ”Vi lever i et reversibelt forhold mellom ytre og indre, nærvær og fravær, helt inntil bevisstheten konstituerer seg som subjektivitet og objektiverer verden som sitt operasjonsfelt.”⁷⁵ Han viser at vitenskapens fysisk-optiske syn er en konstruksjon som alltid legger seg oppå en

⁷² Merleau-Ponty, *Øyet og ånden*, 11

⁷³ ”Il y a” er et begrep Merleau-Ponty låner fra Levinas.

⁷⁴ Merleau-Ponty, *Øyet og ånden*, 11-13

⁷⁵ *Ibid.*, 110 (Fra etterord ved Mikkel B. Tin)

opprinnelig polymorf væren, og representerer åndens øye i og med at det tar utgangspunkt i subjektet stilt ovenfor objekter. Snarere er det sånn at vi ser (med øyet – det vil si som del av den levende kroppen) og selv blir synlige i det at vi ser. På denne måten, hevder Merleau-Ponty, oppstår vi sammen med tingene i verden, i stadige tilsynekomster. For det synlige er verken *i* tid og rom, og heller ikke utenfor tid og rom. Det er ingen ting før det, etter det, rundt det som kan konkurrere med dets synlighet:

”To put it precisely, it stops up my view, that is, time and space extend beyond the visible presens, and at the same time they are behind it, in depth, in hiding. The visible can thus only fill me and occupy me because I who see it do not see it from the depth of nothingness, but from the midst of itself: I, the seer is also visible.”⁷⁶

Tingene i verden og mennesket er gjort av samme stoff hevder Merleau-Ponty:

”Egenskapene, lyset, fargene, dybden er der ute foran oss fordi de vekker en gjenklang inne i kroppen, fordi kroppen tar i mot dem.”⁷⁷ Det er snakk om en kommunikasjon, en *patisk*⁷⁸ kommunikasjon mellom kroppen og verden, og er en form for kommunikasjon som ikke går veien om hjernen og erkjennelsen. Merleau-Ponty baserer dette på en grunnleggende tro på et før-predikativt logos, ”en fornuft som allerede er inkarnert i de sanselige fenomenene; i det sanselige som kroppen vet om, og som tanken forutsetter uten å kjenne den.”⁷⁹

For å nærme seg dette feltet av uspaltet væren bak tingverden, henvender Merleau-Ponty seg til maleriet. I motsetning til det vitenskapelige synet som ”manipulerer tingene og avstår fra å bebo” dem, henter malerkunsten sin næring nettopp i dette lag av rå mening som konstituerer kroppens første befinnelighet i verden. Der vitenskapens syn er objektiverende og distansert, er kunstens syn skapende: det søker seg forbi det gitte for å se det synlige ta form. Her ser vi tydelig motsetningen mellom åndens syn som tilhører vitenskapen, og øyets syn som er malerens. Der det profane synet ser former og utstrekning, ser det fenomenologiske synet det som *gjør* synlig: farger, lys, skygge. *Malerens syn er ikke konstitusjon men*

⁷⁶ Merleau-Ponty, *Phenomenology of perception*, overs. av Colin Smith (London: Routledge, 1962), 114-115

⁷⁷ Merleau-Ponty, *Øyet og ånden*, 19

⁷⁸ Ordet patisk betyr å bli grepet, bevert eller rørt. Det betegner noe som er affektiv heller enn rasjonelt. Det motsatte av patisk er gnostisk, som betyr å gripe, erkjenne, og er relatert til viten og kunnskap.

⁷⁹ Merleau-Ponty, *Øyet og ånden*, 109 (Fra etterord)

genese, der subjekt og ting kommer til verden på samme tid, hevder Merleau-Ponty. Derfor er ”Malerens syn uopphørlig fødsel”⁸⁰ der det indre ikke er helt atskilt fra det ytre, i og med at malerens kropp tilhører det synlige, og det synlige åpenbarer en væren som han selv er en del av (som Mikkel B. Tin sier i etterordet). Gjennom at maleren låner kroppen sin (forstått som sammenfletningen av syn og bevegelse) til verden (hånden som maler) kan verden forandres til maleri. Det er på denne måten vi kan forstå hva som menes med at malerkunsten problemer anskueliggjøre kroppens gåte, mens kroppens gåte rettferdiggjør malerkunstens problemer som Merleau-Ponty sier. Wallestein beskriver det på denne måten:

Måleriets äventyr består i att reducera vardagliga perceptionen- vilket inte betyder att kritisera eller förkasta den, utan att på et nytt sätt frilägga dess egentliga komponenter- och dermed återvända til en primär kroppslighet, en sammanflätning av seende och rörelse, till en kropp som är på en gång seende och synlig.”⁸¹

I maleriet ser Merleau-Ponty dermed en mulighet til å gestalte en mer opprinnelig virkelighet og finner i det en tilgang til en erfaring av vill væren. For maleren er verden ikke et operasjonsfelt, men et mulighetsfelt. Maleren lar håndens sin følge øyet i den tilblivelsen som ånden bare kan gripe eller fatte gjennom å fastfryse den til gjenstand. Maleriet er ikke avbildninger, for verden er ikke lenger en forestilling framfor maleren:

”Det er snarere maleren som kommer til verden i tingene som ved en konsentrasjon av det synliges til-syne-komst; faktisk kan maleriet bare forholde seg til ting i den empiriske verden på betingelse av at det først og fremst er autofigurativt: det kan bare forestille noe når det ikke forestiller noen ting, når det sprenger tingenes overflate og viser hvordan tingene blir til ting og verden til verden.”⁸²

Når maleriet sprenger tingenes overflate, åpenbares den polymorfe verden som skjuler seg bakenfor tingene, den ville væren der kroppen er sammenblandet med tingene. Sansingens væren blir dermed for Merleau-Ponty sammenfletningen av den sansende og det som sanses slik det gis oss i maleriet, og befester den levende kroppens erfaring som det første utgangspunktet for som all vitenskap og filosofi. Som han sier

⁸⁰ Ibid., 29

⁸¹ Wallenstein, *Bildstrider: föreläsningar om estetisk teori*, 174-175

⁸² Merleau-Ponty, *Øyet og ånden*, 60-61

i *Phénoménologie de la perception* (1945): "All knowledge takes place within the horizons opened up by perception."⁸³

Vi ser her hvordan Merleau-Pontys avdekning av det sanseliges væren slik den konstituerer den levende kroppens erfaring, tjener som utgangspunkt for kunnskap. Vi kan med støtte i Wallensteins påstand i artikkelen "Deleuze, Bacon och måleriets hysteri" hevde at Merleau-Ponty i sin søken bortenfor den ordinære persepsjonen dermed havner på det andre nivået til Kant, der syntesen av et objekt skal skje, i ordningen av sanselig mangfold til en enhet, som vi har vært inne på i forrige kapittel. Kant oppstiller et hierarki i *Kritikk av den rene fornuft*, mellom sansning ("Empfindung"), persepsjon ("Wahrnehmung") og erfaring ("Erfahrung"), der vi går fra kunnskapens enkle råmateriale til materialets sammenbundethet i termer av et formål ("Gegenstand"), til et nivå av kunnskap formulert i en dom. Det er ikke tilfeldig hevder Wallenstein at Merleau-Ponty skriver en persepsjonens fenomenologi og ikke en sansningens fenomenologi.⁸⁴

Der Merleau-Ponty orienterer persepsjonen mot kunnskap, orienterer Deleuze sitt begrep om sansning mot det affektive livet, mot sansningens frie spill. Om vi skal plassere det inn i Kants kritikker, er Deleuze sitt begrep om sansning å finne i Kants tredje kritikk; *Kritikk av dømmekraften*. Sansningens status virker svært viktig for Deleuze, og hans utvikling av begrepet er i retning av inorganiske livet, mot krefter og affekter, heller enn å vende tilbake til den levende kroppen. Det inorganiske livets kobling til sansning er helt avgjørende for at kunstverket skal kunne gi tilgang til nye erfaringer og produsere nye bliivner. Deleuze reverserer på en måte ordenen i Merleau-Pontys oppfattelse av den naturlige persepsjonen til den levende kroppen: i stedet for at maleren følger fødselen til tingen i en akt av aktualisering som utgjør en bevegelse fra det virtuelle til det aktuelle, oppløser maleren tingen viser Deleuze, og beveger seg fra det aktuelle til det virtuelle, til *kreftene*.

Merleau-Pontys begreper om den sansende og det som blir sanset, er begreper som fortsatt hviler på en form for common sense, som fortsatt forutsetter en oppdeling mellom subjekt og objekt. Han river ned forestillingen om subjektets steile posisjon stilt ovenfor objektene i verden, i det han beskriver relasjonen mellom den sansende

⁸³ Merleau-Ponty, *Phenomenology of perception*, 207

⁸⁴ Wallenstein, "Deleuze, Bacon og måleriets hysteri", 79

og det sansede som et reversibelt forhold, der den sansende blir det sansede, og det sansede blir den sansende. Dette er velkjent illustrert ved eksempelet med en hånd som berører en annen hånd. Men selve *berøringen* forblir utilgjengelig, altså noe vi ikke kan erfare, og berøringens (som muligvis kan sies å utgjøre den rene væren til det sanselig i Deleuzes forstand) utilgjengelighet fungerer som et premiss eller en betingelse for det reversible forholdet i Merleau-Pontys fenomenologi. Derfor kan vi si at Merleau-Pontys teori om sanseerfaring ender i den *mulige* erfaring, og at erfaringens reelle genetiske betingelser (krefter av differens, intensiteter) forblir utilgjengelige og usynlige.

Heller enn å se i maleriet en tilgang til verdens kjød, definert av den uløselige reversibiliteten som befester relasjonen mellom den sansende og det sansede, finner Deleuze i det en tilgang til en sone som *verken* tilhører subjektet eller objektet, men fungerer som deres felles rot. Her er det, som vi skal komme tilbake til, den samme kroppen gir og mottar sansningen. Ved at maleriet skaper sansninger, gjør det på samme tid sansbare de kreftene som betinger sansningen. Disse kreftene bryter med den levende kroppen til Merleau-Ponty og frigjør en annen kropp bak organismen, en kropp uten organer som Deleuze kaller den.

3.2 Sansning kontra persepsjon

Det eksisterer to ulike strategier i den moderne malerkunstens vei bort fra det figurative skal vi tro Deleuze,⁸⁵ og som begge innebærer en eller annen omgang med *kaos*. Disse strategiene kommer til uttrykk enten gjennom å hengi seg til det abstrakte, som vi kan si innebærer en transformasjon av det synlige og sanselige, eller ved å hengi seg til Figuren, som vi skal se innebærer en *deformasjon* av det synlige og sanselige. Sett at det figurative maleriet finner sin modell i representasjonen og imitering av det som trer fram for oss i persepsjonen, er det ute av stand til å utføre kunstens oppgave bestemt som den å skape sansninger. Heller impliserer det figurative noe narrativt og illustrativt. Figurasjonen relaterer komponentene i et bilde eller hele bildet som sådan til objekter det skal illustrere. Slik blir den umiddelbare sansningen, som i følge Deleuze, er maleriets (og all kunsts) eneste ”objekt”, underordnet en reflektiv persepsjon.⁸⁶ Med andre ord, maleriet hindres, under

⁸⁵ DR, 34-43 (kapittel seks)

⁸⁶Smith, 41-42

representasjonens herredømme, fra å være åsted for det møtet med en sansning som nevnt i forrige kapittel, skal presse sansingen til sin grense og slik åpne for nye sansninger og erfaringer av det reelle.

Deleuze deler videre den abstrakte retningen innenfor malerkunsten i to hovedretninger: en som investerer i ren form og som slik reduserer sansningen til rene optiske koder og dermed henvender seg til hjernen. Mondrian og Kandinsky er representanter for denne retningen. Den andre retningen, abstrakt ekspresjonisme slik den for eksempel finner sitt uttrykk i Pollocks "action paintings," henviser sansningen til et manuelt kaos og er snarere cerebral enn rasjonell. Ingen av disse to retningene er slik Deleuze oppfatter det, tilstrekkelig i stand til å gjøre sansbare de usansbare kreftene som betinger sansningen, av grunner vi skal komme tilbake til.

Slik Deleuze ser det er det først når maleren hengir seg til Figuren eller det figurale at sansningens betingelser kan avdekkes i maleriet, i dets struktur og komposisjon.

Deleuze videreutvikler her Lyotards opprinnelige begrep om Figuren fra *Discourse. Figure* (1971), der det figurale rommet beskriver et energetisk rom bestående utelukkende av krefter. Figuren betegner det begjæret eller den kraften som overskrider og deformerer representasjonens gode form. Lyotard viser til hvordan Paul Klee snakker om at kunsten skaper en "Interworld," et eget kosmos som oppstår fra en verden bestående av krefter og energier. (Som Lyotard kaller det figurale rommet) Kunstneren fortsetter her en skapelsesprosess som er en fortsettelse av de skapelsesprosesser som finnes i naturen. Slik forstår han kunstens verden som "natura naturans". "Nature and art are two kingdoms of creation. But the second owes nothing to the first."⁸⁷ For at kunstverkets kosmos eller *indre verden* skal tre fram, må det i følge Klee gjennom en prosess av deformasjon. For i følge Lyotard tildekker den ordinære persepsjonen sannheten i det visuelle (den usynlige verden av sansning) og innsetter god form på tingene. Kunstneren (som skaper av "interworld") svarer med å avdekke sannheten gjennom *dårlige* former (bad forms). De piktorale elementene i kunstverket settes i gang av et spill av krefter som vi har sett er naturens egne, og som agerer i øyet og kroppen på betrakteren men der kunstverket fortsatt er situert i det sanselige.⁸⁸

⁸⁷ Bogue, *Deleuze on Music, Paintings and the arts*, 114

⁸⁸ Lyotard framstiller Paul Klee. Bogue, *Deleuze on Music, Painting, and the Arts*, 115

Vi ser at kunstverket må engasjere krefter som bryter med den visuelle organiseringen: for å få en ”interworld” til å framtre må det på samme tid deformere god form. Som Stephen Zepke sier: ”Creation emerges from destruction – Chaosmosis, because on the ontological level all aesthetic expressions share the same problem, composing the forces of chaos into a sensation, according to the same proviso, ’no art is figurative.’”⁸⁹ Disse deformative kreftene er en sentral del av Deleuzes utviklingen av begrepet Figur. (Men som på andre måter skiller seg fra hvordan Lyotard bruker det. Vi skal se nærmere på dette i kapittel fire.) Deleuze kobler deformasjonskreftene til *sansning*, som vi skal se har et annet innhold enn ”interworld”. Hos Deleuze er deformasjonskreftene først og fremst nødvendig for å få sansningen til tre fram i maleriet. Vi skal se hvordan disse kreftene gjøres sansbare gjennom den deformasjonen de utsetter Figuren for i Bacons malerier, deformasjonen som videre åpner for soner av sansning.

For Deleuze er Cézanne og Bacon begge paradigmatisk representanter for Figurens vei. ”Cézanne gave a simple name to this way of the Figure: sensation.”⁹⁰ Cézannes ønske om å male sansningen kan overføres til Bacons ønske om å *record the fact*, sier Deleuze. Figuren opptrer som sansningens sanselige form som agerer direkte i nervesystemet, i kjøttet, uten å gå veien om hjernen. Den retningen vi kan kalle Figurens, er verken cerebral eller rasjonell, men *nervøs*, og som vi skal se aktiverer den krefter som tvinger fram en kropp uten organer.

Jeg skal i det videre forsøke å utdype hva som ligger i Deleuzes begrep om sansning. Begrepet, som i all hovedsak utvikles i *Francis Bacon- Logique de la sensation*, men blir også behandlet i *Qu’est-ce que la philosophie?*, er dynamisk i den forstand at det stadig endrer seg og utvikles i møte med andre begreper og inngår i nye koblinger. For det første bestemmes kunstens oppgave til å være den å skape sansninger. Og som vi har sett hevder Deleuze at sansningens prinsipper er kunstverkets prinsipper. Kunstverket kan således avdekke sansningens prinsipper i sin komposisjon og struktur. Vi har overfladisk vært inne på hvordan Deleuze relaterer sansning til krefter, som konstituerer dens betingelser, og sett at kunstverket eller maleriets jobb er å fange disse kreftene og gjøre dem sansbare. Men før jeg går videre inn på dette

⁸⁹ Stephen Zepke, *Art as Abstract Machine. Ontology and Aesthetics in Deleuze and Guattari* (New York og London: Routledge, 2005), 192

⁹⁰FB, 34

vil jeg begynne med å se nærmere på Erwin Straus teori om sanseerfaringen. Som vi skal se, låner Deleuze momenter fra Straus teori.

Straus var en tysk psykolog som beskjeftiget seg mye med nevrofenomenologi (en metode som kombinerer nevrologi med fenomenologisk filosofi) og han levde fra 1891 til 1975.

Persepsjonen, hevder Straus i *Vom Sinn der Sinne* (1935), er alltid fylt med et spill av farger, lyder og flytende taktil sansing som en *ikke* kan relatere direkte til ens klart persiperte verden.⁹¹ Persepsjon kan derfor sies å være en reduksjon av en total differens som møter oss i sanseerfaringen. På bakgrunn av dette skiller Straus mellom to sameksisterende nivåer i sanseerfaringen: det ene et irrasjonelt, ikke-refleksivt nivå bestående av hva vi kan kalle differensielle krefter (sansning), som i det andre nivået organiseres til gjenkjennelige objekter (persepsjon) og er en sekundær, rasjonell organisering av en primær ikke-rasjonell dimensjon i sanseerfaringen. Til forskjell fra Platon som opererer med to ulike typer sanseerfaring bestemt ut fra hva det er som sanses (et objekt eller et tegn) utgjør Straus nivåer to dimensjoner som sameksisterer i sanseerfaringen. Den primære dimensjonen er alltid tilstede i persepsjonen, og fungerer som dens premiss.

Sansningen, utdyper Straus, er en ikke-refleksiv, alingual væren-med-verden i en evig bliven her og nå, hvor det ennå ikke finnes et utdifferensiert subjekt til å konstituere verden bebodd av objekter. Den sansende konfronterer ikke, i sansningen, verden som en tenkende, men er relatert til verden gjennom forening og separasjon (diastolisk systolisk) hevder Straus.⁹²

I sansningen finnes det dermed ikke noe klart skille mellom subjekt og objekt, noe som innebærer at det heller ikke kan finnes noen form for intensjonalitet,⁹³ noe Bogue påpeker⁹⁴ – altså ingenting som skulle gjøre plass til Husserls berømte fenomenologiske formel: ”all bevissthet er bevissthet om noe” – i og med at det ikke finnes et utdifferensiert subjekt som skulle kunne inneha denne. Heller ikke finnes det rom for koordinater av tid og rom, all den tid disse krever en begrepslig objektivering av verden der subjektet separeres fra sine omgivelser. Feltet av sansning kan vi da si

⁹¹ Se Bogue, *Deleuze on Music, Painting and the Arts*, (New York og London: Routledge, 2003) 116-121

⁹² Erwin Straus, *The Primary World of Senses*, overs. av Jacob Needleman (London: The Free Press of Glencoe, a Division of the Macmillian Company, 1963), 197

⁹³ I følge Edmund Husserl

⁹⁴ Bogue, *Deleuze on music, painting and the arts*, 116-117

utgjøres av et kaotisk mylder. Sansningen kan derfor hevdes å tilhøre både det subjektive og det objektive på en gang, eller rettere sagt, den tilhører verken subjektet eller objektet.

Sansningen åpner en sone, som det heter i *Qu'est-ce que la philosophie?* "It is a zone of indetermination, of indiscernibility, as if things, beasts, and persons (...) endlessly reach that point that immediately precedes their natural differentiation."⁹⁵ Denne sonen utgjør da den felles roten til menneskene og tingene, selv om det er en rot som de hevder, bare kan gripes i ettertid via de forstyrrelse og deformasjoner sansningen gir opphav til.

Den uskjnelige sonen som Deleuze og Guattari snakker om står i direkte kontakt til kreftene som betinger den. Det er som vi har sett differensielle krefter som skaper sansningen. Gitt den direkte relasjonen mellom sansning og krefter som Deleuze og Guattari opererer med, kan sansningen når den tilgjengeliggjøres i kunstverket med kunstverkets midler, produsere all form for bliven-annen i betrakteren: "sensory becoming is the action by which something or someone is ceaselessly becoming-other (while continuing to be what they are)."⁹⁶ Sansningen fungerer på denne måten som selve tegnet på et noe blir til. Kreftene som er virksomme i bliven, er de kreftene som i ytterste konsekvens er virksomme i alt. Som Pessoa sier: "De formene for krefter som manifesterer seg i kunst er de formene for krefter som manifesterer seg selv i liv." Sansningen ser ut til å oppstå fra et kaotisk felt av ren differens og intensiteter, og nettopp dette gjør at det i den, på samme tid, finnes spirer til utallige blivner.

En konsekvens av å avdekke sansningen som den primære dimensjonen i sanseerfaringen er at det menneskelige øye framstår som *ett* av utallige perspektiv de differensielle kreftene kan organiseres og koordineres ut fra. Og samtidig *at* det er et perspektiv. For eksempel vil en blomst ut fra sitt perspektiv trekke til seg lyset på andre måter enn et menneskets eller hvilke som helst dyrs øye. Av denne grunn finnes det alltid i sansningen et potensial for synet som er virtuelt, det vil si reelt, men uten ennå å være aktualisert. Fra strømmen av differens som persepsjonen er en sammentrekning av, finnes potensielt utallige "bliven" perspektiver, eller hva Deleuze

⁹⁵ QLP, 173

⁹⁶ QLP, 177

og Guattari omtaler som persepter (bliven-persepsjoner). Vi erfarer ikke i vår ordinære persepsjon disse potensielle blivner, for vi er bundet av vårt perspektiv, og opplever ut fra vår tillærte persepsjons parametere.

Dette er noe Merleau-Ponty forøvrig illustrer godt, når han i *L'oeil et l'esprit* tar for seg hvordan dybde, slik vi gjerne tenker den som en størrelse, er grunnet på en tilnærming til verden som er foran subjektet, og hvis utgangspunkt er et fysisk-optisk syn. Dybde er ingen reell størrelse, men en (historisk betinget) bevissthetsstruktur. I den rene væren beskriver dybde noe ganske annet i følge Merleau-Ponty: "Det jeg kaller dybde er enten ingenting (ingen egenskap ved tingene) eller det er min deltakelse i en uinnskrenket væren"(...) "Det å være i rommet hinsides ethvert synspunkt."⁹⁷ Denne formen for dybde finner Merleau-Ponty uttrykt i Cézannes malerier, der tingene er malt ved siden av hverandre og gir muligheten til en opplevelse av "dimensjonenes reversibilitet," og videre viser fram at dybden slik vi tenderer til å se den som en størrelse, skyldes at tingene er ytre i forhold til hverandre. Det skal vises seg at denne måten å forstå dybde på, også peker på en stor forskjell mellom Merleau-Ponty og Deleuze. Der Merleau-Ponty ser fraværet av perspektiv i Cézannes malerier som en avdekning av en relasjon mellom synlig/usynlig, indre/ytre, ser Deleuze usansbare krefter bli gjort sansbare gjennom sansningen.

Også Straus relaterer sansing til maleri. Han starter med å videreutvikler distinksjonen mellom persepsjon og sansning ved å kontrastere geografi og landskap:

"The world of perception is a world of things with fixed and inalterable properties in universal objective space and universal objective time. This space is not originally given: rather: the space of the sensory world stands to that of perception as the landscape to geography."⁹⁸

Geografisk rom knyttes til menneskets perseptuelle verden. Det er systematisert og lukket i følge Straus: det utgjør et system av koordinater mellom destinasjoner som på et kart, og består av uspesifiserte perspektiver. Landskapet knyttes derimot til sansningens rom, en perspektivistisk verden der vi alltid befinner oss innenfor en horisont som konstant beveger seg med oss når vi beveger oss. "In twilight, darkness or fog I am still in the landscape,"⁹⁹ som han uttrykker det. Det er vanskelig for oss å

⁹⁷ Merleau-Ponty, *Øyet og ånden*, 41

⁹⁸ Straus, 317

⁹⁹ Ibid., 319

differensiere mellom landskap og geografi siden begrepsliggjort persepsjon er en så stor del av vårt daglige møte med verden, men Straus finner allikevel en adgang til en verden av sansning, nettopp i kunsten, eller mer spesifikt, i *landskapsmaleriet*. Det er i stand til, som han sier, å gripe ”the being lost of the landscape.”¹⁰⁰ Han fortsetter:

“Landscape painting does not depict what we see, i.e. what we notice when looking at a place, but- the paradox is unavoidable-it makes visible the invisible, although it be as something far removed. Great landscapes all have a visionary character. Such vision is of the invisible becoming visible.”¹⁰¹

I maleriets rom eller landskap har vi tilgang til ”Mitwelt,” til en ikke-utfoldet relasjon mellom selv-verden, hvor bevegelsen går mellom de to polene men hvor den aldri blir hvilende i den ene eller andre.¹⁰² For fullt å være i landskapet sier Straus må vi så langt det lar seg gjøre, ofre alle temporale, spasiale og objektive presiseringer. Det landskapet som maleriet lar framtre er en kaotisk verden som befinner seg bak persepsjonens organiserte rom, en usynlig verden: ”Landscape is invisible, because the more we absorb it, the more we lose ourselves in it.”¹⁰³ Det estetiske finner sin opprinnelse i en dislokasjon, i en blind verden av kaos.

Om enn på en litt annen måte uttrykker Klee denne problematikken i sitt ønske om å skape en ”Interworld”. En naturlig verden konstituert mellom en objektiv ytre verden, og en subjektiv indre imaginær verden, som ikke er synlig i ordinær persepsjon, men som gjøres synlig gjennom maleriet. Forskjellen er at dette for Klee innebærer en deformasjon av det visuelle feltet, som vi så innledningsvis.

Straus presentere oss for en verden av sansning, av syn som er uavhengig av et subjekt, eller som ikke ennå kan sies å tilhøre et subjekt. Det kan muligens sies å tilsvare det Deleuze og Guattari kaller et persept, og som de definerer som naturens ikke-menneskelige landskaper. Perseptet er landskapet foran mennesket, i fraværet av mennesket. Som Cézanne sier:” mennesket er fraværende, og dog helt og holdent tilstede i landskapet.”¹⁰⁴

Deleuze og Guattari videreutvikler dette momentet i Straus teori når de hevder at kunstneren for å nærme seg den rene væren til det sanselige må ”wrest the percepts

¹⁰⁰ Ibid., 322

¹⁰¹ Id.

¹⁰² Bogue, *Deleuze on Music, Painting and the Arts*, 118

¹⁰³ Straus, 322

¹⁰⁴ QLP, 214

from perception of objects and from states of perceiving subjects, to wrest the affect from affections as passages from one state to another. To extract a block of sensations, a pure being of sensations.”¹⁰⁵ Perseptet er uavhengig av en tilstand hos den som opplever dem, på samme måte som affektens styrke overgår den som gjennomlever dem. Der perseptet er naturens ikke menneskelige landskap er affekten da nærmere bestemt menneskets ikke-menneskelige bliven. O’Sullivan foreslår å kalle perseptet for grunnen og landskapet i maleriet, mens affekten får betegne Figuren. Deres interrelasjon vil slik konstituere ”the subject-matter of art.”¹⁰⁶ All kunst kan på denne måten sies bestå av relasjoner mellom et territorium og en utside av territoriet.

Ved at hevde at kunstverket frigjør persepter og affekter som inngår i blokker av sansninger, ser Deleuze og Guattari i det en kilde eller en maskin (et aggregat) som gjør det mulig å hele tiden aktivere og reaktivere kunstverket hver gang det møter en ny betrakter. En blokk av sansning er derfor pre-menneskelig (den skal bli menneskelig) og på samme tid uatskillelig fra menneskelig erfaring.

Kunstverket forstått som sansning, er videre i stand til å skape alle slags ”bliven-annen” i oss i det vi dras inn i dets aggregat bestående av affekter og persepter. Ved å la seg bli til i kunstverket *er* man ikke i verden, men man *blir* (”devenir”) med verden, man blir *i* kontemplasjonen¹⁰⁷ av den. Alt er visjon, alt er bliven: bliven-dyr, bliven-ting, bliven-blomst, bliven-0. ”We become universes.”¹⁰⁸ Er det ikke selve definisjonen på et persept, spør Deleuze og Guattari, å gjøre persiperbare de ikke-persiperbare (sansbare) kreftene som befolker verden og som affekterer oss og får oss til å bli?”¹⁰⁹ De usansbare kreftene resonerer i oss: de er ikke antropomorfe, men selve tegnet på bliven. Det er ikke snakk om en resonans av sanselige kvaliteter som allerede er innfelt i oss, slik Merleau-Ponty ser ut til å mene, men en resonans som bærer vitne om at ting hele tiden *blir annen*.

Dette at betrakteren blir til i møte med kunstverket, minner om Merleau-Pontys forståelse av maleriet, som viser oss verden i dens tilsynekomst. Jeg skal allikevel forsøke å vise i hvilken grad den er forskjellig.

¹⁰⁵ Ibid., 167

¹⁰⁶ Simon O’Sullivan, *Art encounters Deleuze and Guattari: thought beyond representation* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2006), 61

¹⁰⁷ ”Sensation is pure contemplation, for it is through contemplation that one contracts, contemplating oneself to the extent that one contemplates the element from which one originates.” (QLP, 212)

¹⁰⁸ Ibid., 169

¹⁰⁹ Ibid., 165

Malerens syn er det synliges genese ”der ting blir til ting og verden til verden”. En kan kanskje si at til forskjell fra hva Deleuze og Guattari som oppfatter i sansningen en spire til uttalige blivner, er det som kommer til syne hos Merleau-Ponty destinert til å gi oss ting og verden, menneske og ting. Merleau-Ponty forutsetter allikevel en form for organisering av det visuelle feltet, i det han ser synet og bevegelsen som innvevd i hverandre. ”Hva ville synet være uten noen bevegelse av øynene, og hvordan ville deres bevegelse kunne unngå å bringe tingene i ulage hvis den på sin side var blind eller ren refleks (...) om ikke synet foregrep seg selv i bevegelsen?” spør Merleau-Ponty.¹¹⁰ For Merleau-Ponty eksisterer det da fortsatt et primært rom hvor objekter gjenkjennes og retningskoordinater er organisert på en overensstemmende måte, i og med at det visuelle feltet er gjenstand for øyets bevegelse som organiserer det gjennom gjenkjennelse og systematisering, korrigerer objektene og innsetter en god form på dem.

Jeg skal forsøke å gjøre denne distinksjonen mellom Deleuze og Merleau-Ponty klarere. For det første, sansningen er hos Deleuze en uskjelnelig sone hvor subjekt og objekt ennå ikke er uskilt. Sansningen er videre betinget av inorganiske krefter, som gjør sansningen til en grenseerfaring, og åpner for en eksperimentering kan vi si, der sansningen kan gi opphav til utelleglige antall blivner. Det er *det* som menes med at Deleuze i sitt sansebegrep følger den affektive dimensjonen, i stedet for å tilbakeføre den til et første utgangspunkt for kunnskap slik Merleau-Ponty gjør. For når Deleuze kobler sansning til krefter skaper det på voldelig vis en kropp uten organer. En kropp som bryter seg løs fra levende kroppen og dens fikserte organer. I kroppen uten organer er øyet, som vi ser utgjør det organiserende prinsippet hos Merleau-Ponty, ikke lenger et fiksert organ, for de inorganiske kreftene er mer enn et øye kan tåle. Den organløse kroppen ”do not threat the eye as a fixed organ,” hevder Deleuze i *Logic de la sensation*.¹¹¹

I sansningens uløselige forbindelse til krefter kan vi begynne å forstå hva som ligger i påstanden om at kunstverket, når det evner å skape sansninger som står i seg selv, kan gå bakenfor det eksisterende for å produsere effekter på egen hånd.

¹¹⁰ Merleau-Ponty, *Øyet og ånden*, 15-16

¹¹¹FB, 52

Før jeg går videre for å se nærmere på kroppen uten organer, skal vi først se på hvordan Henry Maldiney (fransk filosofi født i 1912) gjennom å ta tak i Straus teori om landskapet viser hvordan maleriet former seg selv gjennom rytme. Begrepet rytme gjør det mulig for Deleuze å forklare nærmere den rene væren til det sanselige. Senere skal vi også se hvordan Deleuze knytter den diastole og systole bevegelsen som for Maldiney betegner den selvformende aktiviteten til kunstverket, med deformasjonkreftene. Alt dette skjer i sansningen sanselige form, Figuren; kroppen uten organer.

3.3 Rytme

Hvordan trer kunstverket fram fra denne kaotiske verden av sansning?

Når maleriet eller kunstverket gjør synlig den usynlige verden av sansning, imiterer det ikke lenger, det framtrer. I *Regard. Parole. Espace* fra 1973 argumenterer Maldiney for at Straus teori om landskapet fungerer som utgangspunkt for all kunst. Kunsten bestemmer han derav at skal gjøre synlig den usynlige verden av sansning: ”Det reelle en aldri forventer – og som alltid allerede er der.”¹¹² Maleriets essensielle funksjon er dermed å framtre, gjøre sansningen (det reelle, landskapet) synlig, noe som erstatter hva med et hvordan. (Ikke hva om representerte objekter, men hvordan om stil.) Hvordan får det spesifikke kunstverket den usynlige verden av sansning til å framtre?

Maldiney definerer stil, dette hvordan, som en relasjonen mellom form og rytme. Form må ikke her forstås som statiske former eller fikserte relasjoner, men som noe dynamisk, som en prosess av spontant tilblivelse og selvforming. ”The action of its form is that by which a form forms itself: it is its autogenesis.”¹¹³ Kunstverkets manifestering oppfattes som noe som er ett med dens form og kunstverket kommer til ved at det reiser seg fra seg selv i seg selv.¹¹⁴ ”Werk ist weg,” som Klee sier. Vi kan se kunstverket som en prosess av eksperimentering, der det blir til og skaper en ennå ikke-aktualisert verden, ut fra en kaotisk verden av krefter. I følge Maldiney er denne selvformende prosessen styrt etter et mønster av rytme. Han

¹¹² ”Le Réel c’est ce qu’on n’attendait pas – et qui toujours pourtant est toujours déjà là.” Maldiney, *Regard parole espace*, 2.utg. (Lausanne: Editions l’Age d’Homme, 1994), 152

¹¹³ Bogue, *Deleuze on Music, Painting and the Arts*, 19

¹¹⁴ ”Elle est surgissement d’elle-même à elle-même.” Maldiney, 132

beskriver formens manifestering gjennom tre momenter som han henter fra Straus beskrivelse av sanseerfaringens utfoldelse.

Det første momentet består av en svimlende avsløring av en kaotisk verden i landskapet. Deretter følger en systolisk kondensering av elementer slik det strekker seg mot en endelig form: og til sist et moment av diastolisk erupsjon av krefter som oppløser formen og etablerer en patisk kommunikasjon mellom komponentene i det hele.¹¹⁵ Forholdet systole/diastole utgjør i medisinspråket hjertets to faser, sammentrekningsfase og avslapningsfasen, og beskriver pulsens to poler.

For å utdype momentene Maldiney nevner: I det første momentet befinner vi oss i en slags twilight som Straus sier: vi er fortsatt i landskapet, men uten å vite hvor vi er. Vi har ingen mulighet på dette stadiet til å utvikle en geografi, eller til å skille mellom oss og verden. Med dette utgangspunktet kan Maldiney beskrive den estetiske opprinnelsen, på en måte som vi kjenner igjen fra Deleuze: "The aesthetic, then, has its origin in a moment of dislocation, an unexpected experience of vertigo as the world of commonsense temporal and spatial markers ceases to cohere."¹¹⁶ Sansningens landskap er et kaotisk landskap, men det må også inneha spirer til bliven for at noe skal kunne skapes fra kaoset.

Denne omgangen med kaos, uten noen garanti for at en orden faktisk vil skapes, er en erfaring som i følge Deleuze stadig aktualiseres av ulike malere. Han nevner Cézannes avgrunn eller katastrofe, og sjansen for at denne avgrunnen vil åpne for en rytme. Paul Klees kaos, det gråe forsvinningspunktet, og sjansen for at dette vil ta spranget over i en orden.¹¹⁷ For å oppsummere med Bogue: "This ordinary leap is the germinative moment of chaos when the cosmogenic line begins to move." Lykkes det, er vi over i det andre momentet; den systoliske kondensasjonen, der jeget begynner å separere seg selv fra landskapet, begynner å se det. Denne systoliske separasjonen er på dette stadiet aldri fullstendig, men det skjer en begynnende utfoldelse av subjekt og objekt, mot polene meg selv og verden.

Fra dette kaoset kan det nå oppstå utallige mulige verdener, men i følge Maldiney, begynner her en utviklingen av en linje – en rytmisk artikulasjon av tid og

¹¹⁵ Maldiney., 119

¹¹⁶ Ibid., 119

¹¹⁷ FB, 102

rom – å springe fram: den rette linjen (”ligne juste”) som han kaller den, og som annullerer mulighetene for alle de andre.¹¹⁸

Til sist følger en diastolisk ekspansjon, en sansningens forening som Straus beskriver det som, en luftig, farget logikk som skaper en ekstatiske kommunikasjon i ”Mitwelt”. Alt som fantes av formdannelse i det systoliske momentet kollapser. Vi skal se hvordan disse rytmene gjør seg gjeldene i maleriene til Bacon, der denne diastoliske rytmen særlig er virksom i det punktet der den organløse kroppen forsøker å flykte fra seg selv og bli i ett med fargeflaten.

Spillet mellom det systoliske og det diastoliske i sansningens selvforming (fra en kaotisk grunn) danner i følge Maldiney en rytme, formens tid som han sier, og som er aktiv i maleriets selvformende prosess, ”...creates its own temporal framework, and when we experience the artwork we also enter into the implicated time of its form, a perpetual Now outside commonsense coordinates.”¹¹⁹ Vi ser her hvordan kunstverket gjør den primære dimensjonen i Straus teori om sansing tilgjengelig, gjennom en selvformende aktivitet, styrt av pendlingen mellom den diastole og systole rytmen.

Vi skal nå forlate Maldiney for se nærmere på hva som skjer i møte mellom sansning og rytme hos Deleuze.

3.3.1 Nivåene i sansningen

Bacon sier to ting når han snakker om sansning, sier Deleuze.¹²⁰ For det første at formen (Figuren) som er relatert til sansning er den motsatte av formen relatert til det objektet det skal framstille (figurasjonen). I skapelsen av en Figur, handler det ikke om å reprodusere form, men om å fange krefter. For det andre sier Bacon at sansning er det som passerer fra et nivå til et annet i maleriet, fra en orden eller et området, til en annen orden eller et annet område. Vi kan tilføye, det som beveger seg mellom de ulike sansedomene (fra det visuelle til det audielle, fra smak til lukt til syn). Det er sansningens intensitet og dermed dens iboende differens eller nivåforskjell som skaper denne bevegelsen, hevder Deleuze og kan dermed trekke den konklusjonen at det ikke er snakk om sansninger av ulike ordener, men ulike ordener av en og samme sansning.

¹¹⁸ Bogue, *Deleuze on Music, Paintings and the Arts*, 119-121

¹¹⁹ Ibid., 121

¹²⁰ FB, 34-41, kapittel seks

Det berører noe av den utilstrekkeligheten når det kommer til å skape sansninger, som Deleuze finner både i det figurative og det abstrakte maleriet: siden de begge passerer gjennom hjernen i stedet for å henvende seg direkte til nervesystemet, forblir de værende på ett nivå av sansningen, og er dermed ikke i stand til å oppnå den deformasjon av kroppen/figuren som er en nødvendig del av sansningen avdekning i maleriet.

Det at en og samme sansning har i seg ulike nivåforskjeller, vitner om dens natur som akkumulering eller koagulering av krefter (de kreftene som betinger den), og som gir sansningen en ureduserbar karakter i følge Deleuze. Hva er kilden til denne syntetiske karakteren gjennom hvilke hver materielle sansning har flere nivåer, ordner eller domener? spør han videre.¹²¹

Det kan ikke være objektet eller en representert ting. Heller ikke er det ulike følelser. Det er ingen følelser i sansningen, påpeker Deleuze, bare affekter (løserevet fra affeksjonen). Han kommer fram til at disse nivåene og domenene vil måtte referere til hverandre gjennom en eksistensiell kommunikasjon som utgjør et patisk og ikke-representativt moment i en sansning (uavhengig av et felles objekt). En slik patisk kommunikasjon ser vi Maldiney finner i momentet av diastolisk erupsjon: vi kan se det som en spredning av sansningen som allikevel følger en form for mønster. Deleuze hevder videre at dette bare kan være en mulig forklaring hvis ett domenes partikulære sansning (tilsvarende et komponent i maleriet eller et sansedomene i mennesket) står i direkte kontakt med en mer vital kraft som overskrider hvert domene, hvert område, og flyr gjennom dem alle, innsetter seg i en sansnings alle nivåer og domener og bevirker/høyner intensitetsnivået for hvert punkt den passerer.

”Then there would be (...) another hypothesis, more ”phenomenological”. The levels of sensation would really be domains of sensation that refer to the different sense organs; but precisely each level, each domain would have a way of referring to the others, independently of the represented object they have in common. Between a color, a taste, a touch, a smell, a noise, a weight, there would be an existential communication that would constitute the ”pathic” (nonrepresentative) moment of *the* sensation. In Bacon’s bullfights, for example, we hear the noise of the beast’s hooves.(...) But his operation is possible only if the sensation of a particular domain (here the visual sensation) is in direct contact with a vital power that exceeds every domain and traverses them all.”¹²²

¹²¹ FB, 35

¹²² Ibid., 41-42

Denne vitale kraften er *rytme*. Og den er verken cerebral eller rasjonell, men virker direkte i nervesystemet. Deleuze fortsetter med å sitere Maldiney: ”It is diastole-systole: the world that seizes me by closing around me, the self that opens to the world and opens the world itself.”¹²³ Rytmen som betinger sansningen sørger for en enhet mellom sansedomenene fordi den virker i dem alle. Den rytmiske enheten det er snakk om kan bare søkes i det den dykker ned i kaos. Den vitale kraften ser ut til og på samme tid konstituere og skape den patiske kommunikasjonen mellom de ulike sanseorganene. Denne ikke-representative kommunikasjonen kjenner vi igjen fra Deleuze diskordante sjelsevneteori, der noe kommuniseres voldelig mellom de ulike sjelsevnene som forårsaker at den enkelte sjelsevnen blir presset mot sin egen grense og møter seg selv som ren forskjell, for eksempel det ikke-synlige som bare kan ses. Vi kan nå si at det som kommuniseres voldelig mellom sjelsevnene, den patiske kommunikasjonen har sitt dypeste utspring i rytme.

Når en rytmen bølger over maleriet og innsetter intensitet i de ulike domenene eller områdene ved å dukke ned i hvert punkt på bølgen, starter maleriets selvformende aktivitet i følge Deleuze. I denne prosessen avdekkes sansningens prinsipp slik den er betinget av et møte mellom rytme og krefter: sansningen trekker sammen eller hardner krefter (gjennom rytmen), og den samme rytmen sørger for det mellom maleriets ulike komponenter eller områder finner sted en kommunikasjon som altså ikke har noe med verken subjektet eller objektet å gjøre, men som er skapt av en inorganiske kraft: rytme. Det gir verket en syntetisk karakter som vi skal komme tilbake til. Det kan i kunstverket skapes persepter og affekter som nå er i stand til å produsere sine egne effekter: menneskets ikke-menneskelige blir, og en erfaring av det ikke-organiske liv i hjertet av alt liv.

3.4 Kroppen uten organer

Vi ser at det er en vitale rytme som skaper sansenes enhet og som gir sansningene intensitet. Og denne sansningens rytmiske enhet kan bare nås gjennom en kropp uten organer (”corps sans organes”), et begrep Deleuze låner fra Antonin Artaud, og som opptrer i flere av Deleuzes arbeider, både i de han har skrevet alene og blant dem han har skrevet sammen med Guattari. For, som vi har vært inne på, den vitale kraften er

¹²³ Maldiney sitert i FB, 43

ulevelig for den velorganiserte organismen, eller den levende kroppen (corps vecu) til Merleau-Ponty. Kroppen uten organer er kan vi si grensen til den levende kroppen.¹²⁴

Rytme kan beskrives som intervaller og vibrasjoner og vitner nettopp om at en sansning består av koagulerte krefter, krefter som på ulik måte har gått i klinsj med hverandre, og presenterer det ikke-organiske livet, som ligger bak og betinger organismen. I stedet for organer har kroppen uten organer nivåer og terskler som altså finner sin enhet gjennom den rytmen som gjennomstrømmer kroppen. Som Deleuze sier er den ”traversed by a wave that traces levels or thresholds in the body according to the variations of its amplitude.”¹²⁵ Det er en intens kropp, gjennomkrysset av sansninger som ikke er verken kvalitative eller kvantitative skal vi tro Deleuze, men som bare har en intens virkelighet. Her finnes ingen representative elementer, bare allotropiske¹²⁶ variasjoner, og videre sansning, vibrasjon. Den er preget av akser, vektorer, gradienter, soner, kinematiske bevegelser og dynamiske tendenser. Altså denne kroppen er fullstendig levende på samme tid som den er helt inorganisk.” It is a whole nonorganic life, for the organism is not life, it is what imprisons life.”¹²⁷

Her er vi rett ved kjernen av Deleuze og Guattari oppfatning av forholdet mellom livet og det levende i den tenkningen de polemiserer mot – og hva de setter seg fore: å gi livet tilbake til det levende. I begrepet om kroppen uten organer kan dette realiseres. Vi kan si at kroppen uten organer befinner seg ved grensen til den levende kroppen, og hevde at kroppen uten organer er den levende kroppens egen grenseerfaring, (kroppens transcendentale objekt) der den møter de kreftene som betinger den. Når kroppen uten organer i kunstverket frigjøres fra den levende kroppen på denne måten er den i stand til å avdekke disse kreftene som den er gjennomstrømmet av, det inorganiske livet, noe som er helt avgjørende for at kunstverket skal kunne produsere nye erfaringer og erfaringsmuligheter: persepter og affekter.

Jeg skal gå litt nærmere inn på forholdet mellom sansning og kropp før jeg går videre. Sansningens kropp er en kropp uten organer og bare denne kan gjøre sansbare de usansbare kreftene. Som Deleuze sier i *Logique de la sensation*: ”the body of sensation rendering visible the invisible forces that play through bodies.” Deleuze

¹²⁴ FB, 45

¹²⁵ FB, 44

¹²⁶ Av allotropi: et grunnstoffs opptreden i flere former (allotrope modifikasjoner), for eksempel karbon i formene grafitt og diamant, oksygen i vanlig form (O₂) og som ozon (O₃) Caplex.no

¹²⁷ FB, 45

påpeker videre at sansningen ikke er å finne i lyset eller i fargene men i *kroppen*. (Ved å knytte farge til lys gir fenomenologien et naturlig lys til visjonen og på den måten returnerer den til en klassisk filosofisk tankefigur, hvor åndens lys illuminerer materiens mørke.) Fargen er i kroppen, sansningen er i kroppen. Og han fortsetter å relatere kropp, maleri og sansning til hverandre i hva som kan kalles en rhizomatisk struktur: sansning er det som males, det som males er kroppen, ikke forstått som framstillingen av et objekt, men i den forstand at man erfarer at kroppen inneholder denne sansningen. Kraftene trenger en kropp å virke i for at det skal oppstå en sansning, og motsatt, sansningen trenger en kropp uten organer for å gjøre sansbare de usansbare kreftene som betinger den. Sansningen er "the action of forces on the body" – til sist er det ikke lenger aktuelt å snakke om forholdet mellom form og innhold i maleriet, men om relasjonen mellom usynlige krefter og synlige kropper.

Som Bogue påpeker kan det virke som Deleuze her skiller mellom eksterne krefter og interne sansninger. Men som Deleuze hevder i *Logic de la sensation*, er det den samme kroppen som gir og som mottar sansningen. Selv om sansningen har en side vendt mot subjektet "the nervous system, vital movement, 'instinct,' 'temperament'" og en side vendt mot objektet "the 'fact,' the place, the event,"¹²⁸ er det som han sier i tråd med Straus *mitwelt*:

"...both things indissolubly, it is Being in-the-world, as the phenomenologists say: at one and the same time I become in the sensation and something happens through the sensation, one through the other, one in the other. And at the limit, it is the same body which, being both subject and object, gives and receives the sensations."¹²⁹

Deleuze eksemplifiserer det med at et øye som betrakter et eple i *sansningen* (som utgjør en sone av uskjelnelighet) begge er del av den samme kroppen uten organer. For Deleuze oppfatter som sagt at fargen, sansningen er i kroppen. Det vil si at vi i når vi ser eplet vil oppfatte dens tilblivelseskraft som en kroppslige intensitet men at denne kraften verken er ren psykologisk projeksjon eller en forlengelse menneskekroppen. Det er eplets kraft, eplets eplehet som Deleuze sier. Om vi forsøker å oversette dette til relasjonen mellom en betrakteren og et kunstverket, kan vi si at når jeg som betrakter erfarer sansningene (enheten mellom sansningen og det

¹²⁸ FB, 33

¹²⁹ Ibid., 34-35

sansede) skapes det en kropp uten organer mellom betrakteren og sansningen i verket, og at det oppstår en bliven fra kreftene som er kunstverkets krefter.

Det kan muligens sies at det er på dette punktet Deleuze virkelig bryter med fenomenologien til Merleau-Ponty, for som Deleuze selv sier: “The phenomenological hypothesis is perhaps insufficient because it merely invokes the lived body. But the lived body is still a paltry thing in comparison with a more profound and almost unliveable Power (Puissance).”¹³⁰ I den fenomenologiske hypotesen tilbakeføres sansningen til den levende kroppen, altså til kjødet (flesh). Den sanslige væren vil i fenomenologien framtrer dermed som reversibiliteten mellom den sansende og det sansede.¹³¹ Men bryter den kiasmiske relasjonen nødvendigvis med representasjonen? Eller er det kun en perfekt speiling, der begge instansene forblir hverandres representasjon? Kjødet er stadig for nært bundet til organismen, hevder Deleuze. Og som Deleuze og Guattari sier i den sammenheng, kan spørsmålet om hvorvidt kjødet er dekkende for kunsten formuleres på denne (retoriske) måten: er kjødet i stand til å bære perseptet og affekten, i stand til å konstituere en ren væren av sansning? Og er det ikke heller slik at det er kjødet som skal bæres, og som skal gå over i andre av livets krefter?¹³²

Deleuze og Guattari hevder at kjødet er ikke sansning, selv om det kan delta i en avdekning av sansningen. Sansningens kropp er kroppen uten organer, og kroppen uten organer består som vi skal se av ingenting annet enn kjøtt og nerver.¹³³

3.4.1 Om hvordan sansningens betingelser kan imøtegås i kunstverkets materiale

Sansningenes betingelser har vi sett er krefter som i seg selv ikke er sansbare. For at en sansning skal eksistere må en kraft virke inn på en kropp. Selv den enkleste sansning er som vi har sett allerede sammensatt av kreftene som betinger den, og den utgjør en koagulering av ikke-representative spor som gir en ureduserbar syntetisk karakter til sansningen, tilvirket av rytme.

¹³⁰ Ibid., 44

¹³¹ QLP, 178

¹³² Id.

¹³³ I forbindelse med Bacons portretter lager Deleuze et vesentlig skille mellom kjød og kjøtt (“chair”/“viande” på fransk, og “flesh”/“meat” på engelsk) som kan ses som en intrikat polemikk mot fenomenologien.

Kunstverket skal med sine midler, som vi har vært inne på flere ganger, gjøre sansbare krefter som betinger sansningen. Selv om det er ikke-sansbare krefter som er sansningens betingelse, er det allikevel ikke disse kreftene vi sanser i møte med kunstverket. Sansningen gir nemlig noe helt annet enn kraften som betinger den. I Bacons maleri av Pave Innocent X, der han isolert bak et forheng, sitter i en stol og skriker *til* forhenget, er det et eksempel på hvordan ikke-synlige krefter (kreftene som får han til å skrike) gjøres synlig i kroppen (at han skriker). På samme måte skal musikeren gjøre hørbare, krefter som ikke kan høres osv. Deleuze og Guattari sier: ” in each case style is needed – the writers syntax, the musician’s modes and rhythms, the painter’s lines and colours – to raise live perceptions to the percept and lived affections to the affect.”¹³⁴ Slik kan vi si at maleren *tenker* med farger og linjer når hun forsøker å ekstrahere affekter fra affeksjoner og persepter fra persepsjoner for å skape ren væren av sansning.

Den rene væren av sansning, perseptene og affektene i kunstverket, er værensformer med gyldighet i seg selv, (blokker av sansning) i det de overskrider enhver opplevd hendelse. ”Art preserves, and it is the only thing in the world that is preserved,”¹³⁵ hevder Deleuze og Guattari. Sansningene må åpenbart bevares *i* noe, i kunstverkets materiale. Materiale varierer innad i de ulike kunstarter. Det kan være steiner, maling, lerret, papir osv. Poenget er at materiale må ha en varighet. For hvordan kan sansningen bevares uten et materiale med kapasitet til å vare? spør Deleuze og Guattari.¹³⁶ De fortsetter med å bemerke at sansning allikevel ikke er det samme som materialet i kunstverket. For som sagt; det er blokker av sansninger som bevares. Materialets funksjon er å være konstituerende betingelser for denne bevarelsen. Materialets varighet betinger altså sansningenes varighet, i det den selvfølgelig ikke kan overskride sine betingelser, men denne varigheten har ikke noe med sansningenes bevarelse å gjøre. For, hevder Deleuze og Guattari, sansningene bevares i seg selv, så lenge betingelsene (altså materialet) er tilfredsstillende. Således eksisterer og bevarer sansningene i seg selv, innenfor materialets varighet: ”in the eternity that coexists with this short duration”.¹³⁷

¹³⁴ QLP: 170

¹³⁵ Ibid., 163

¹³⁶ Ibid., 166

¹³⁷ Ibid., 166

En annen betingelse for forholdet mellom sansning og materialet er at sansningen ikke kan realiseres i materiale uten at materialet går fullstendig opp i sansningen, det vil si i perseptet og affektet. I lys av dette er alt materiale ekspressivt. "It is the affect that is metallic, crystalline, stony and so on".¹³⁸ Det er også slik vi kan forstå Cézannes slagord for kolorismen: "les sensations colorantes." Her er det sansningen som farger.

Det vesentlige spørsmålet i kunsten er det ikke lenger et spørsmål om forholdet mellom form og innhold, som vi allerede har vært inne på, men den mellom materiale og krefter, der kunstens oppgave er å hardne kreftene som betinger sansningen og bevare dem ved hjelp av sitt materiale. Som Deleuze sier:

"Beyond prepared matter lies an energetic materiality in continuous variation, and beyond fixed form lie qualitative processes of deformation and transformation in continuous development". The artist take a given energetic material composed of intensive traits and singularities, and synthesizes its disparate element in such a way that it can harness these intensities"¹³⁹

Først når materialet fullstendig går opp i sansningen kan materialene frigjøres fra representasjon. Dette viser forholdet mellom et estetisk plan og et teknisk plan av eller i kunstverkets komposisjonsplan. Det tekniske planet som består av det gitte kunstverkets material og den gitte kunstners teknikk må fullstendig absorberes i komposisjonsplanet for at materialet skal bli ekspressivt. The difficult part is not to join hands but to join planes,"¹⁴⁰ som Deleuze og Guattari sier, som en kommentar til Merleau-Ponty.

3.5 Kroppen uten organer kontra den levende kroppen

Både Deleuze og Merleau-Ponty kobler seg opp mot den moderne malerkunsten når de i sin filosofiske virksomhet, hver på sitt vis (ved å undersøke betingelsene for) søker forbi det som er gitt i ordinær persepsjon. Som Deleuze sier forsøker maleriet direkte å frigjøre tilstedeværelsen bak representasjonen. Dette kan gjelde for de begge, men der Deleuze sporer opp blivens alltid bevegende og forandrende krefter, finner Merleau-Ponty i maleriet en (mer) direkte og primitiv tilgang til verden. Maleriet avdekker en vill væren bak vår konstituerte verden, en væren som viser seg å

¹³⁸ Ibid., 176

¹³⁹ Deleuze referert i Smith, 43

¹⁴⁰ QLP, 179

bestå av en reversibilitet mellom innside/utside, synlig/usynlig. Det danner hos Merleau-Ponty en ontologisk dialektikk mellom synlig og usynlig, og utgjør på samme tid betingelsene til maleriet (og mulighetene til maleriet). I reversibiliteten som finnes mellom det synlige og det usynlige, eller i sansningen, famøst beskrevet av Merleau-Ponty som hånden som berører hånden, kan vi da aldri nå selve *berøringen*. Og det at det er en umulighet, blir så en betingelse. I Deleuze terminologi er den *rene* sansningen, den rene væren til det sanselige, verken tilhørende den sansende eller det sansede, men et forhold mellom krefter og materie, som kunsten fanger og skaper blokker av sansninger av.

Ved å tre inn i maleriet kan vi i følge Merleau-Ponty erfare denne opprinnelig og polymorfe væren som befinner seg under det gitte, som vi ikke kan nå i ordinær persepsjon, men som allikevel ligger under den og vitner om en mer naturlig og uspaltet verden. Synliggjørelsen av dette i maleriet skjer gjennom at maleren sprenger tingenes overflate slik at de sekundære egenskapene ved tingene, lys og farge, åpenbares. Og disse kan tas imot og gi resonans i vår levende kropp fordi de appellerer til det før-predikative logos som er innfelt i den levende kroppen, men også i alle ting i verden, selv i maleriets linjer og farger.

For Deleuze blir dette logos ingenting annet en doxa, eller ur-doxa. I *Qu'est-ce que la philosophie?* heter det at den fenomenologiske oppstigningen som går ut over hjernen mot en væren i verden, gjennom en dobbelt kritikk av mekanisme og dynamisme, neppe får oss ut av holdningenes sfære, den fører oss kun til et ur-doxa fremsatt som opprinnelig holdning eller meningenes mening.¹⁴¹

For Merleau-Ponty er den levende kroppen utgangspunktet for en mer opprinnelig væren bak det konstituerte, gjennom å være innfelt i den rene værens logikk. Det vil si at sansningens betingelser er bestemt a priori, slik den er styrt av den allerede eksisterende logikken som finnes i værens grunn. På samme tid har vi sett at Merleau-Ponty forutsetter et primært rom av det sanselige der øyet organiserer etter visse koordinater. I motsetning til dette finner vi i Deleuze i *Logique de la sensation* bare flyktige polyvalente organer¹⁴² (noe vi snart skal utdype nærmere). Deleuze søker enda videre, bakenfor fenomenologiens og Merleau-Pontys levende kropp. Han finner en kraft organismen ikke kan tåle og som fører til at den levende

¹⁴¹ QLP, 263

¹⁴² FB, 58

kroppen må vike plass for en kropp uten organer. For Deleuze er denne kroppen en frigjøring fra representasjon, i det den gjennom fluktlinjer rister av seg organismen og figurasjonen, røsker den også med seg organisert persepsjon. Den åpner for affektens produksjon av bliven og dermed nye persepsjonsmuligheter, og iverksetter provisoriske organer.

Sansningene har nå en kropp og falle tilbake på (altså den organløse) og de kan nå bli reelle, ved at de ikke lenger representerer noen ting. Den organløse kroppen kan således bære vitne om det ikke-organiske liv som er betingelsen for alt levende.

Der kunstverket i følge Merleau-Ponty gjør synlig det usynlige, det usette, kan vi med Eric Alliez hevde at kunsten for Deleuze heller gjør livet (livets krefter, kosmiske krefter) sansbart i sine soner av uskjelnelighet.¹⁴³ Vi må forstå dette i lys av hva Deleuze og Guattari sier: "Life alone creates such zones where living beings whirl around, and only art can reach and penetrate them in this enterprise of co-creation".¹⁴⁴ Kunsten konstruerer med livets egne krefter, og bare slik kan kunsten realisere sitt eneste mål: å skape persepter og affekter, blokker av sansning og gjøre sansbare de usansbare kreftene som befolker verden og får oss til å bli. Derfor kan vi si at Deleuze ikke bare radikaliserer fenomenologien men på flere sentrale punkter også bryter fullstendig med den.

Gjennom Deleuze sitt begrep om sansning slik det er knyttet til kunsten, har vi sett at kunstverket kan gi oss mulighet til å erfare det sanselige i seg selv, den rene væren til det sanselige – frigjort fra et subjektets perspektiv og affeksjonen tilknyttet til et objekt. Det er en innføring av et nytt erfaringsbegrep, siden erfaringen som kan produseres i det perseptet og affektet aktiveres i møte med en betrakter, ikke lenger er betinget av subjekt og objekt, men *overgår* det tidligere erfarte og konstruerer det *nye*, det som ennå ikke er. Vi ser her at erfaringens betingelser er sansningens reelle genetiske betingelser.

Oppsummerende i forhold til kapittel 2 og 3:

De perseptuelle og sanselige betingelsene til kunstverket må gjenforenes med erfaringens betingelser generelt. Det innebærer ikke at det ikke finnes noe særegent ved erfaringen av kunst, eller i møte med et kunstverk, men heller at kunstens

¹⁴³ Eric Alliez, *The signature of the world*, overs. av Elit Ross Albert og Alberto Toscana, (New York/London: Continuum, 2004, 69

¹⁴⁴ QLP: 173

oppgave er å vise vei til hvordan erfaringen kan utvides og endres, ved å avdekke prinsippene i sansningen. Kunsten viser at betingelsene for sansningen er andre enn de vi tradisjonelt oppfatter dem som i såkalt ordinær persepsjon, hvor den rene væren til det sanselige forblir utilgjengelig. Deleuze kobler kunsten til livets krefter – det affektive og inorganiske livet. Kunstverket forstått som et aggregat av persepter og affekter kan produsere reelle erfaringer (nye sansninger) i en betrakter når hun eller han trer inn i verket og kobler seg på aggregatet. På samme tid avdekkes blivens premisser – de usynlige kreftene som er virksomme over og under alt. Sansningen fungerer som tegnet på bliven.

Deleuze bryter med fenomenologiens kroppsoppfattelse som han finner for nært knyttet til organismen eller den levende kroppen. Ved å havne i den levende kroppen evner ikke Merleau-Ponty å ta de inorganiske kreftene som konstituerer sansningen med i betraktningen, og klarer i følge Deleuze ikke tilstrekkelig å bryte med representasjon og doxa.

I Deleuzes insistering på tenkningens direkte kobling til livet, finnes en tendens til å overskride den meningsfulle kroppen, og tenkningens humane utgangspunkt. Som Wallenstein sier:

”Just detta överskridande av fenomenologins kroppsoppfattning i riktning mot en kropp av intensiteter och virtuella singulariteter, och vars ”icke-organiska” karaktär öppnar den för sammansättningar med maskiner av allehanda slag, är kanske det tema som förbinder denna analys med den samtida konstens djupaste drifter, och med överskridandet av estetikens humanistiska och subjektiva fundament.”¹⁴⁵

¹⁴⁵ Wallenstein, ”Deleuze, Bacon och måleriets hysteri”, 69

4 Sansningens logikk

Vi har vært inne på at sansningens logikk hos Deleuze skal oppfattes som sansningens genese. I følge Deleuze kan denne avdekkes i kunstverkets struktur og komposisjon. Jeg skal i dette kapitlet konsentrere meg om hvordan kunstverket, eller mer spesifikk, Bacons malerier realiserer dette. På denne måten ønsker jeg å få konkretisert begreper og momenter som jeg har behandlet i mer generelle og tidvis abstrakte termer ovenfor. Det dreier seg særlig om hvordan gjøre de usynlige kreftene som betinger sansningen synlige, hvordan bryte med det figurative og hvordan sansningen i maleriet kan gå fullstendig opp i farger og linjer, og dermed frigjøres fra en representerende funksjon. Jeg vil knytte disse momentene opp mot Bacons særlige utfoldelse av maleriets problemer gjennom en nærlesning av relevante punkter i Deleuzes bok.

Deleuzes arbeid med Bacons malerier kan beskrives som en funksjonalistisk analyse av maleriets komponenter, der Figuren inngår som den mest sentrale av komponentene. Ved å nærme seg verkets funksjon og *om* det fungerer i stedet for å spørre etter hva det betyr, hvordan det kan tolkes, (noe som vil innebære å lete etter en skjult signifikant som til sist ville lukke verket) er det ledende spørsmålet Deleuze stiller i møte med maleriene, *hva skjer?* etterfulgt av *hvordan* skjer det? Hva er de ulike komponentenes funksjon?

En funksjonalistisk tilnærming til kunstverket er et uttrykk for en innfallsvinkel som ikke forsøker å smelte betrakteren og verkets horisont sammen,

men heller beskriver et fundamentalt møte mellom et kunstverk og en betrakter der betrakteren ved å tre inn i verket kan la seg konstrueres sammen med det.¹⁴⁶ Deleuze skal angivelig ha skrevet *Logic de la sensation* med to ting foran seg: bildene til Francis Bacon og en intervjuer med ham, gjort av David Sylvester.¹⁴⁷ Dette er i tråd med hva Deleuze flere steder etterlyser, nemlig at man må lytte mer oppmerksomt til hva kunstneren sier. Deleuzes arbeid med kunst er knyttet til kunstens skapelsesprosess, som vi har vært inne på tidligere, der kunsten ses som en måte å tenke med sansninger på. En del av det å skape kunst handler om hva kunstneren ønsker å gjøre med kunsten sin. Med dette utgangspunktet er det Deleuze skaper begreper som ofte bygger videre på Bacons egne begreper og uttalelser. Hos Deleuze later det ikke til å eksisterer noe prinsipielt skille mellom kunstverket og hva kunstneren ønsker å gjøre i kunstverket. Deleuze sitt arbeid med Bacons malerkunst er tvert imot sterkt influert av hva Bacon har å si om sin egen skapelsesprosess. Hvilke tanker han har rundt det, og hvilke problemer han møter på i tilknytning til sin egen malerpraksis.

I tråd med Deleuzes oppfatning om at tenkningen begynner med møtet med et problem, vil jeg begynne med å introdusere noen av de problemene som synes å være sentrale for Bacon. (Slik de kommer til uttrykk i intervjuer med Sylvester.) Bacon ønsker: ”To give intensity back to reality.” Vi skal se hvordan dette i Deleuzes arbeid begrepsliggjøres i møtet mellom inorganiske krefter og Figuren, sansningens sanselige kropp. Bacon sier videre: ”What I want to do is to distort the thing far beyond the appearance, but in the distortion to bring it back to a recording of the appearance.”¹⁴⁸ Deleuze viser hvordan Bacon oppnår dette gjennom en teknikk som fører til en deformering av Figuren. Denne deformasjonen avdekker uskjnelige

¹⁴⁶I Kafka- *Pour une littérature mineure* (1975) beskriver Deleuze og Guattari Kafkas litterære produksjon som en litterær maskin. Det henger sammen med deres teori om at alt i verden er maskiner, slik at møte mellom en litterær tekst og en leser av den, oppfattes som møtet mellom to maskiner som kobler seg opp mot hverandre. D/G sin funksjonelle analyse legger til grunn en oppfatning av litteratur som et redskap, hvor den kan produsere sin egen teori. Som det hevdes i etterordet til *Anti-Ødipus*: ”For Deleuze og Guattari er litteraturen koblet direkte til verden, den danner et rhizom med verden.” (Deleuze og Guattari [1972] 2002:475) og i forordet til *Kafka for en mindre litteratur*: ”Det er livet som er selve skrivingens mål” (Deleuze og Guattari [1975] 1995:18)

¹⁴⁷Den første utgaven av boka *Interviews with Francis Bacon* ble utgitt i 1975 og inneholder i alt fire intervjuer som ble gjort i perioden 1962-1974. I den andre utgaven ble det lagt til tre nye intervjuer fra perioden 1975-1979, og i den tredje utgaven *The brutality of fact: Interviews with Francis Bacon* utgitt i 1987 er det lagt til enda to intervjuer gjort i perioden 1982-1986.

¹⁴⁸Sylvester, *The brutality of fact: Interviews with Francis Bacon*, 3.utg (London: Thames and Hudson, 2004), 40

soner av sansning, og er med på å direkte frigjøre en tilstedeværelse av en kropp bak representasjonen.¹⁴⁹ Man kan tenke seg at abstraksjon er den mest åpenbare veien å gå for en maler som vil bryte med representasjon, all den tid det abstrakte ses som motsatsen til det figurative. Men som vi har sett velger Bacon i følge Deleuze en annen vei: Figurens.

4.1 Figuren

“..the extraordinary work of abstract painting was necessary in order to tear modern art away from figuration. But is there not another path; more direct and more sensible?”¹⁵⁰

Deleuze skiller som vi har vært inne på flere ganger mellom to måter å bryte med det figurative på i den moderne malerkunsten, der Bacons måte er gjennom Figuren. For Deleuze befinner Figuren seg mellom det figurative og det nonfigurative, mellom det figurative maleriet og det abstrakte maleriet, men aldri som et kompromiss mellom dem. Før jeg går inn på hvordan Figuren bryter med det figurative, vil jeg utdype noen aspekter ved Figurbegrepet. Som tidligere nevnt stammer begrepet om Figuren opprinnelig fra Lyotard. I hans doktorgradsavhandling fra 1971, *Discourse.Figure* (som forøvrig Deleuze var en av opponentene til), imøtegår Lyotard strukturalismens tekstualisering av verden ved å insistere på at det visuelle konstituerer et felt som ikke kan assimileres av koder og regulerte opposisjoner.¹⁵¹ Selv om språket utgjør et internt relasjonelt system, refererer det også alltid til en ekstern verden, hevder han. Lyotard skiller med dette som utgangspunkt mellom en betydningsdannende dimensjon i språket, som består av de lingvistiske tegnene og deres differensielle relasjoner med hverandre, og en form for gestisk dimensjon, der språket betegner eller peker på en ytre verden. Den gestiske dimensjonen setter språket i relasjon til et visuelt felt, som Lyotard hevder er forutsetningen for den betydningsdannende dimensjonen, *diskursen*. Bogue sier:

¹⁴⁹ FB, 52

¹⁵⁰ FB, 11

¹⁵¹ Bogue, 113

”(o)ne must distinguish between a dimension of signification, involving linguistic signs and their differential relations with one another, and a dimension of designation, a gestural dimension in which language points to a world outside itself and thereby opens in itself to the visual.”¹⁵²

Lyotard går videre fra denne i første omgang fenomenologiske kritikken av strukturalismens språkteori, til å undersøke det visuelle feltet i seg selv. Vi kan ikke forbli i alternativet mellom det visuelle og det diskursive rommet, oppfordrer han, vi må ned til et annet rom som verken er persepsjonens sanselige rom eller språkets tekstuelle rom.¹⁵³ ”Sannheten” i det visuelle går tapt idet det visuelle organiseres etter en rasjonell orden. Sannheten kan bare avdekkes i en *hendelse* som, sier Lyotard: ”present itself as a fall, as a sliding and an error: what is called a *lapsus* in Latin. The event opens a space and time of vertigo.”¹⁵⁴ Her fordyper eller bryter Lyotard med fenomenologien og danner alternativt et begrep om det figurale rommet. Bruddet kommer som følge av at dette hendelsens rom, forstyrrer det primære rommet som Merleau-Ponty forutsetter i sitt begrep om den levende kroppen, der objekter kan gjenkjennes ut fra det bevegende øyets overensstemmende koordinater. Det figurale rommet minner mer om Straus landskap, slik Straus beskriver det som et desorganisert visuelt felt. Det figurale rommet er et rom av ubevisste krefter, og settes opp som en ureduserbar motstand som stadig bryter opp det i det diskursive systemets synlighet og romlighet.¹⁵⁵ Kritikken til Lyotard er her rettet mot at det visuelle feltet stadig organiseres av øyets bevegelse, som gjenkjenner objekter og setter god form på dem.¹⁵⁶ Som Lyotard sier (fra Bogue’s sitering): ”The eye moves here and there, and composes its familiar web”(...)” it is only through the suspension of movement... that the essential heterogeneity of the visual field can be approached (...) To learn to see is to unlearn to recognize.”¹⁵⁷ Vi ser at Lyotard her retter noen av de samme innsigelsene mot Merleau-Pontys fenomenologi som Deleuze.

Vi kan da se konturene av to ontologisk ulike rom i Lyotards teori: et diskursivt rom bestående av gjenkjennbare, kodede enheter, preget av koordinater fiksert i henhold til det menneskelige øyet (vertikalt/horizontalt, i forgrunn/bakgrunn

¹⁵² Ibid., 113

¹⁵³ Wallenstein, 74

¹⁵⁴ Lyotard siteres i Bogue, *Deleuze on Music, Painting and Arts*, 113

¹⁵⁵ Se Wallenstein, ”Deleuze, Bacon och måleriets hysteri”

¹⁵⁶ Bogue, *Deleuze on Music, Painting and the Arts*, 114

¹⁵⁷ Lyotard sitert i Bogue, *ibid.*, 114

osv.), og et figuralt rom bestående av ubevisste krefter som trosser god form og forhåndsskapte kategorier som tid og rom. Først kan det se ut til at dette dreier som om en motsetning mellom språk og persepsjon. Men etter hvert som argumentasjonen til Lyotard skrider fram, viser det seg at det figurale og det diskursive er sammenflettet. Som Bogue påpeker er det heller ikke en distinksjon som kan trekkes mellom representativ og ikke-representativ kunst: i abstrakt kunst kan vi gjerne finne god form i geometriske linjer og former, mens det figurale kan komme til syne i menneskelige portretter, for eksempel som deformasjon av god form.¹⁵⁸

Figuren er både innefor og utenfor, sier Lyotard.¹⁵⁹ Den er noe urepresenterbart som finnes både i bildet og i språket som deres egen indre alteritet. Det figurale, hevder han, kan bare være nærværende som sporene etter de usansbare kreftenes virkning. Kunstverkets funksjon, er i følge Lyotard å avdekke det figurales effekter, og på den måten åpne opp en *interworld* (Klee) mellom en objektiv, kodet verden og en subjektiv fantasiverden. Deformasjonskreftene som utgjør det figurale er virksomme i kunstverket, og åpenbarer et rom som verken er subjektivt eller objektivt og som gjennom de forstyrrelser og deformasjoner det gir opphav til, er i stand til å bryte med representasjon og klisjéer.

Deleuze følger i sin begrepsliggjøring av Bacons malerier Lyotards teori om det figurales deformerende krefter. Men der Lyotard i fortsettelsen av sin avhandling knytter det figurale til det ubevisste hos Freud, forlater Deleuze Lyotard, og videreutvikler begrepet om Figuren ved å utdype dens status som sansningens sanselige form. Det er gjennom en isolering av Figuren at Bacon kan gjøre deformasjonskreftene synlige. Figuren utgjør for Deleuze et operativt felt som gjennom sin relasjon til andre komponenter i maleriet, synliggjør prinsippene i sansningen.

Deleuzes strategi i denne sammenhengen kan, som Bogue foreslår, sies å være en tematisering av krefter, der Lyotards figurale deformasjon blir en måte å engasjere de systoliske og diastoliske rytmene i Straus sansning på.¹⁶⁰ Figuren fungerer som utgangspunkt for deterritorialisering, for menneskets bliven-dyr, bliven-univers, og gjennom de prosessene den står i sentrum for, avdekkes sansningens genese litt etter litt.

¹⁵⁸ Ibid., 115

¹⁵⁹ Wallenstein, 73

¹⁶⁰ Bogue, 121

4.2 Affektiv atletisme

I Bacons *Study for Portrait of Lucian Freud (sideways)* [1] fra 1971, ser vi en person eller en figur sittende inne i en slags sirkel eller i et ovaltformet område: Et ovalt område okkuperer også senteret i *Triptych, Studies of the Human Body* fra 1970 [4].



[1] *Study for a Portrait of Lucian Freud (Sideways)*, 1971. Oil on canvas, 198×147,5 cm. Private collection, Brussel.

Et slikt rundt areal som presenteres blant annet i disse to verkene, opptrer ofte i maleriene til Bacon, der det fungerer som en avgrensning av stedet der personen, eller figuren befinner seg – liggende, sittende, sammenkrøpet eller i andre posisjoner. ”In short, the painting is composed like a circus ring, a kind of amphitheater as ”place,”¹⁶¹ sier Deleuze. Dette er en veldig enkel teknikk for å isolere figuren fortsetter han. Bacon bruker også andre metoder: figuren kan være plassert inn i en kube, et parallelogram av glass eller is, eller den kan være tredd på en form for stang, slik som i *Triptych, Studies from the Human Body* fra 1970 [5]. Selv om figuren er isolert inne i en geometrisk form, henstilles allikevel ikke figuren til ubevegelighet. Relasjonen mellom den isolerte figuren og stedet danner ”a fact,” et operativt felt som gjør en form for progresjon sansbar og åpner for en utforskning av og tilnærming til figuren på stedet, innenfor det begrensede området, det vil si: i seg selv. En slik isolering av figuren gjør at figurens kan imøtegås i sin egen differens: i stedet for at differensen ekskluderes, slik representasjonens regime gjør, intensiveres den. Figuren utgjør den første komponenten Deleuze finner i Bacons malerier.

Det finnes og relasjoner mellom flere figurer i verkene til Bacon – oftest i triptykonene – men disse relasjonene er ikke narrative i følge Deleuze. De forteller ingen historie, men kan heller forklares som en relasjon av intensiteter som gjør seg

¹⁶¹ Deleuze, FB: 1

gjeldende mellom de separate panelene i triptykonet. Disse relasjonene kaller Deleuze ”matters of fact,” motsatt de intelligible relasjonene mellom objekter eller ideer.

I det figurative maleriets imitering av det visuelle, finnes det et korrelat av noe narrativt og illustrativt. I tillegg til at det i det figurative maleriet eksisterer et forhold mellom bildet og det som skal avbildes, finnes det en tendens til at det oppstår en relasjon også mellom de avbildede bestanddelene. Om vi betrakter et maleri av en gris og en slakter er det svært sannsynlig at vi ville koblet de to komponentene sammen og laget en form for historie. For Bacon er det å skape et felt i maleriet der Figuren er isolert, en teknikk (nødvendig, om ikke tilstrekkelig) han bruker for å hindre at noe figurativt, illustrativt eller narrativt skal få snike seg inn i lerretet.

Den andre komponenten, eller piktorale elementet Deleuze operer med er *strukturen*: store felt av klar, enhetlig og bevegelsesløs farge som ofte dekker resten av lerretet rundt den isolerte figuren. Feltet har i følge Deleuze en strukturerende og romliggjørende funksjon. Denne fargeflaten eller fargefeltet befinner seg ved siden av *Figuren på stedet*, uten at det finnes noen dybde eller distanse, ikke noe spill mellom lys og skygge.

Det minner om hvordan Merleau-Ponty beskriver landskapsmaleriene til Cézanne, der alle ting er malt ved siden av hverandre. uten at Cézanne bruker sentralperspektiv for å illudere dybde slik vi oppfatter den i ordinær persepsjon. Men der dette i følge Merleau-Ponty avdekker en dimensjonal reversibilitet som vitner om en uspaltet væren, skal vi se at det for Deleuze handler om tvungne bevegelser mellom Figuren og strukturen. Disse er skapt av ingenting annet enn krefter, som videre kan gi opphav til en kropp uten organer *under* den levende kroppen. En effekt av bevegelsene mellom Figuren og strukturen er at de usynlige kreftene som skaper bevegelsene gjøres synlige, gjennom at de skaper en deformasjon av Figuren.

Deleuze hevder at relasjonen mellom Figuren og strukturen kan beskrives som korrelasjonen mellom to sektorer på ett og samme plan, like nærme oss,¹⁶² og at det mellom dem finnes et tredje komponent: konturen, som danner den felles grensen mellom Figuren og strukturen. Konturen fungerer som vi skal se, som en membran for de kreftene som setter i gang de sameksisterende bevegelsene fra strukturen til

¹⁶² FB, 5

Figuren, og fra Figuren til strukturen, altså mellom den materielle strukturen og Figuren, og mellom Figuren og feltet.

Om Bacons malerier ikke har noen historie å fortelle, er det likevel noe som skjer i dem, hevder Deleuze. Det er noe som skjer mellom de tre komponentene, og det kaller Deleuze komponentenes *funksjon*. Komponentene beveger seg på en tvungen måte mot hverandre. Det er ikke en bevegelse av noe, men en bevegelse i seg selv, som kommer til gjennom de usansbare kreftene som skaper bevegelsen. Det er ikke en bevegelse som er resultat av vårt øyes bevegelse, men en bevegelse som har sitt opphav i de usansbare krefter som bebor det figurale rommet. Maleriets funksjon (det som skjer) er ulike bevegelser mellom de tre piktorale elementene, og disse bevegelsene presenterer igjen, hver sine betingende og usynlige krefter. Kort sagt, det er ikke bevegelse som forklarer nivåene i sansningen, det er nivåene i sansningen som forklarer hva som gjenstår av bevegelse. Både for Kafka og for Bacon, sier Deleuze, er det immobilitet bak bevegelse, bak det å stå opp: sitte, bak det å sitte: ligge ned.

Så hva er de ulike komponentenes funksjon? Hva slags krefter engasjeres i de tvungne bevegelsene mellom komponentene?

Den første og enkleste bevegelsen har jeg allerede beskrevet: den igangsettes av en isoleringskraft som sperrer figuren inne. Det er en bevegelse som går fra flaten mot Figuren, hvor kilden til strukturens bevegelse mot Figuren ikke kommer fra Figuren selv, men fra strukturen som krøller seg rundt konturen for å innfange Figuren, og som mobiliserer en bevegelse av alle strukturens krefter i retning av den isolerte Figuren.¹⁶³ Vi ser altså at bevegelsen fra strukturen til Figuren gjør sansbar en usansbar isoleringskraft som kan beskrives som en systolisk kraft/rytme: "the world that seizes me by closing around me"¹⁶⁴ som vi kjenner igjen fra Straus beskrivelse av det første momentet i sanseerfaringen (å være i landskapet hinsides ethvert synspunkt).

Den andre og motsatte bevegelsen som sameksisterer med denne første beskriver Deleuze som den som går fra Figuren mot den materielle strukturen, altså mot det monokrome fargefeltet. Dette er en bevegelse som stammer fra Figurens

¹⁶³ FB, 14

¹⁶⁴ FB, 42

indre. Deleuze forklarer det ved at Figuren helt fra starten har vært en kropp, plassert på et avgrenset området, og at bevegelsen som har sin kilde inne i kroppen, er satt i gang av kroppens anstrengelse for å bli en Figur (den sanslige formen til sansningen, en kropp uten organer). Denne bevegelsen kan vi si stammer fra kreftene i det figurale som utgjør Figurens indre alteritet (som vi husker fra Lyotard). Bevegelsen henger her sammen med en hendelse, en *spasme* der kroppen gjør et begynnende forsøk på å flykte fra seg selv. Deleuze påpeker at det her ikke er snakk om et jeg som prøver å flykte fra kroppen sin, men en *kropp* som forsøker å flykte fra *seg selv*. Figurens bevegelse mot feltet, som i maleriene er synliggjort ved at kroppen vrís og tøyés, strekkes ut og presses sammen (ved en teknikk av børsting og skrubbing) etterlater spor av deformeringskrefter. I Figurens spastiske bevegelser får deformeringskreftene kroppen (Figuren) til å riste av seg organismen slik at en organløs kropp framtrer bak den ("the intensive fact"). Deformasjonen settes i gang av en diastolisk kraft eller rytme og presenterer: "the self that opens to the world and opens the world itself."¹⁶⁵

Her viser Deleuze at den organløse kroppens bliven er tilvirket av usynlige krefter, og i og med at sansningen eller kroppen uten organer trer fram i maleriet, gjøres disse kreftene synlige gjennom deformingene vi skal se rammer Figuren.

En tredje kraft som utfolder seg i maleriene til Bacon er spredning og splittelseskrefter (dissipation) der Figuren nå forsøker å flykte unna seg selv gjennom et av sine organer for å gjenforenes med den monokrome flaten, bli en del av feltet. En paraply kan for eksempel være et instrument som kropp-figuren forsøker å flykte gjennom. Paraplyens funksjon er her å være en slags forlengelse av kroppen eller av omgivelsene til kroppen, og fungerer på denne måten som et proteseorgan. Figuren er her ikke bare utsatt for en isoleringskraft, men gjør også synlig deformeringskrefter. Deformasjonen skjer i og med Figurens nødvendige relasjon til flaten – den materielle strukturen – for ikke bare krøller denne seg rundt Figuren, Figuren må også returnere til den materielle strukturen og oppløses i den, og dermed passere gjennom eller inn i proteseinstrumentene som konstituerer passasjer eller stadier som er reelle, fysiske og effektive: som er sansninger og ikke imaginasjoner.¹⁶⁶ Det er blant annet i disse begynnende passasjene gjennom et organ eller et proteseorgan at Figuren utsettes for deforming.

¹⁶⁵ FB, 43

¹⁶⁶ Ibid., 18-19

Deleuze lar *Figure at a Washbasin* fra 1976 [2], eksemplifisere kroppens anstrengelse for å bli i et med flaten: ”clinging to the oval of the washbasin, its hands clutching the faucets, the body-Figure exerts an intense motionless effort upon itself



[2] *Figure at a Washbasin*, 1976. Oil on canvas, 198 × 147,5 cm. Private collection, France.

in order to escape down the blackness of the drain”¹⁶⁷ Her fungerer vaskeservanten som *stedet*, en kontur, en replikasjon av et rundt areal som Deleuze sier. Bevegelsen kommer inne fra Figuren som ønsker å passere gjennom et forsvinningspunkt eller fluktpunkt for å la seg oppta i den materielle strukturen igjen. Konturen har antatt en ny funksjon og ligger ikke her flat, men har et hult volum som rommer et forsvinningspunkt. Forsvinningspunktet, eller fluktlinjen, er en forfølgelse av en deterritorialiserende

bevegelse som handler om å finne en vei ut av representasjonen.

På samme måte som den intense anstrengelsen som ligger i forsøket på å gjenforenes med den materielle strukturen er noe kroppen utsetter seg selv for, er deformasjonen statisk. Slik jeg leser Deleuze betyr det at de tre komponentenes relasjon ikke er av en slik art at de destinerer hverandre. Komponentene i kunstverket går ikke opp i en større enhet. Jeg skal forsøke å forklare dette nærmere ved å trekke inn et moment som berører sammensetninger av sansninger i kunstverket. Dette er noe Deleuze og Guattari utarbeider i *Qu'est-ce que la philosophie?* hvor de benevner noen generelle sansesammensetninger.

For at kunstneren skal kunne realisere sansninger i et kunstverk, trenges det en metode, og metoden som brukes er svært varierende både mellom de ulike

¹⁶⁷ FB, 15

kunstformene og de ulike kunstnerne.¹⁶⁸ Deleuze og Guattari foreslår likevel tre karakteristikk av sansningssammensetninger som danner hver sin type av synteser.

Den enkleste sansningen er vibrasjon. Men allerede den er sammensatt av krefter som ikke kan representeres, og danner således en koagulering eller blokk av sansning. Slike krefter kan være isolasjon, deformasjon og spredning. De kan heve seg å falle, i og med at det er ulik intensitet i dem. Kreftene danner her konnektive synteser som igjen danner en vibrerende sansning.

Den andre sansningen de benevner er klinsj eller omfavelse og oppstår når to sansninger resonerer i hverandre ved å omklamre hverandre så tett at de nå ikke er annet enn energier. Dette kan kalles konjunktive synteser. Det er koblede krefter som skaper koblede sansninger. Relasjonene mellom ulike Figurer i Bacons malerier skaper slike koblede sansninger ("matters of facts").

Den tredje sansesammensetningen beskrives som spredningssansning: her frigjør to eller flere sansninger seg selv, gjennom separasjon, men bringes sammen igjen av lys og farge. Det er hva man kan kalle disjunktive synteser som former en blokk som kan stå på egne bein. Kreftene som betinger disse åpnende eller spredte sansningene er fulle av kraft, hevder Deleuze og Guattari, og inngår allerede i enhver sansnings alltid koagulerte natur.

Elementene isolering, deformering, spredning er tilstede i de maleriene til Bacon hvor en kropp opptrer isolert på et monokromt felt som vi har sett. De danner en sansningssammensetning som svarer til den første karakteristikken Deleuze og Guattari skisserer opp. Selv om denne enkleste formen for sansning er singulær, er den allerede sammensatt i det den er betinget av krefter som inneholder ulike *intensitetsnivåer*. De spastiske bevegelsene inne i Figuren, eller hva vi kan kalle Figurens tømningbevegelse ut mot billedflaten vitner om fall og forhøyninger av intensitet. Videre danner den vibrerende sansningen konnektive synteser på jakt etter den mest passende affekten. (Som Deleuze sier: "not the most agreeable sensation, but the one that fills the flesh at a particular moment of its descent, contraction, or dilation".¹⁶⁹)

Den koblende sansningen finnes i de maleriene hvor to figurer opptrer på samme lerret, og resonerer i hverandre. Det dannes konjunktive synteser i det to

¹⁶⁸ QLP, 168

¹⁶⁹ FB, 39-40

sansninger, presentert i Bacons malerier der to Figurer kobles sammen i en relasjon av intensitet og danner en ny sansning. Det kan karakteriseres som resonans gjennom vibrasjon.

Den åpne eller splittende sansningen opptrer kun i Bacons triptykon. Her er Figurer separert fra hverandre ved å være plassert på hvert sitt panel. Relasjonen mellom de tre panelene er ”governed by the uniform color of raw light”¹⁷⁰ som Deleuze sier. Vi ser hvordan de vibrerende Figurene først avskilles for dermed å gjenforenes i det monokrome feltets farge. Det dannes disjunktive synteses, og en blokk av sansning som kan stå på egne bein, det vil si, ikke lenger er avhengig av sine rammer. Det skapes en enhet, men bare som en del ved siden av de andre delene. Vi ser at alle de tre nevnte sansningssammensetningene danner synteses. Disse er passive og ubevisste i det de ikke er styrt av noen intensjon eller form for intellekt. Vi kan si at sansningen skapes gjennom en sammentrekning av de kreftene som skaper den. Og når sansningen komponerer seg selv ved å danne synteses med andre sansninger, skjer en ny sammentrekning der begge sansningene i syntesen på et vis sammentrekker hverandre.¹⁷¹ For å oppsummere er sansningene sammensatt av heterogene deler (ikke-representasjonelle) som gjennom konnektive, disjunktive og konjunktive synteses, inngår i en kontinuitet, samtidig som de ikke opphører å være heterogene deler.

For å vende tilbake til relasjonene mellom de tre komponentene i Bacons malerier: vi må forstå dem som relasjoner mellom krefter og sansninger. All bevegelse som skjer i maleriet er en bevegelse av *krefter*, ikke av komponentene i seg selv. I den grad det finnes noen kommunikasjon mellom Figuren, strukturen og konturen er det en patisk kommunikasjon, voldelig formidlet av en intens bevegelse som flyr gjennom hele maleriet og hele kroppen ”a deformed and deforming movement that at every moment transfers the real image onto the body in order to constitute the Figure.”¹⁷² Denne kraften eller rytmen er som vi har vært inne på noe kroppen ikke kan tåle, og må vike plass for en kropp uten organer. Figuren kan nå frigjøres fra det figurative og bli reell, bli en sansning og på samme tid, gjøre kreftene som betinger sansningen sansbare (isolering, spredning, deformering).

¹⁷⁰ Ibid., 55

¹⁷¹ QLP, 212

¹⁷² Ibid., 19

Den funksjonelle analysen til Deleuze, som jeg har forsøkt å gjøre rede for her, vitner om et særlig verkbegrep. Som vi har sett eksisterer det piktorale spenninger mellom komponentene. I den grad de kommuniserer med hverandre er det gjennom en patisk kommunikasjon som skyldes en rytme som traverserer maleriet og kroppen, og gir opphav til sansninger og synteser av sansninger.

Som Daniel Smith hevder utgjør kunstverket i Deleuzes funksjonelle analyse en syntetisk enhet. Ikke en enhet der de ulike delene går opp i en større helhet, men en enhet som er *effekten* av mangfoldet av ikke-sammenhengende deler mener Smith. Enheten må forstås som en ny del som kommer *i tillegg* til alle de andre delene, det vil si: verket forener ikke delene men den har en effekt på dem slik at det etableres syntese mellom elementer som i seg selv ikke kommuniserer og som beholder sin egen differens i sin egen dimensjon. Kunsten etablerer transversaler (synteser) mellom elementene uten å redusere deres differens til identitet eller totalitet. Forstått på denne måten kan kunstverket være åsted for en produksjon av ny differens.¹⁷³

Deleuze beskriver det som skjer i maleriet som en affektiv atletisme; et sett av bevegelser som har sitt opphav i differensielle krefter. Bevegelsene skyldes sansningens elastiske liv ("vis elastica") sier Deleuze. Den affektive atletismen gir opphav til Figurens bliven. Kroppens forsøk på å flykte fra seg selv gjennom et at sine organer for å bli ett med det materielle feltet, er et av stadiene i Figurens begynnende flukt fra seg selv som kan spores i maleriene. Vi skal se på hvordan en *hode-bliven-dyr* gjør seg særlig gjeldende i Bacons portretter. Ansiktet utsettes for deformerende krefter som åpner en sone bak ansiktet der hodet (som en del av kroppen), kommer til syne. Det kreves en teknikk for å skape slike soner som kan avdekke hodet bak ansiktet. Disse teknikkene introduserer eller åpner maleriet for en *annen* verden. Som Deleuze sier: "It is as if, in the midst of the figurative and probabilistic givens, a *catastrophe* overcame the canvas. It is like the emergence of another world."¹⁷⁴

4.2.1 Bacon som portrettmaler

Deformasjonskreftene som er virksomme i den affektive atletismen i Bacons malerier er nødvendig for å avdekke soner av sansning. De oppstår når Bacon utsetter visse

¹⁷³ Smith, 48

¹⁷⁴ FB, 100

deler av lerretet for en ”lokal skrubbing” eller pussing (color-paths) og når han tilfører dem tilfeldige merker/spor (lines-traits).¹⁷⁵ Bacon går løs på malingen med store pensler, kluter, svamper og gnir eller pusser den utover. Ansiktene i portrettene hans blir på denne måten vridd, gnidd utover, strukket, eller på annen måte deformert. Bacons prosjekt som portrettmaler er rett og slett å plukke ansiktet fra hverandre, og demontere det. Gjennom å demontere ansiktet ønsker han å ”rediscover the head or make it emerge from beneath the face.”¹⁷⁶ Som Deleuze sier: ”Bacon is a painter of heads, not faces.”¹⁷⁷

Tilstedeværelsen av et ansikt i maleriet ville nødvendigvis ha gjeninnført noe illustrativt i maleriet. Ansiktet eller ”facialiteten” må forstås som et system av menneskelig organisering, og er representasjon per excellence, skal vi tro O’Sullivan.¹⁷⁸ Facialitet har ikke bare med ansikt å gjøre, men med all betydningsdannelse. Deleuze oppfatter ansiktet som en rommelig organisering der hodet forsegles. Hodet er en del av kroppen, den er avhengig av kroppen. Og kroppen er som vi har sett Figurens materialitet. (Og er i opposisjon til den materielle strukturen som fargeflaten utgjør). Figuren som kropp er ikke ansikt, men hode, og i det ansiktet deformeres, kan kroppen riste av seg beina og framstå som *kjøtt*: forening mellom menneske og dyr.¹⁷⁹

Ansiktet mister som sin gode form i Bacons malerier når de utsettes for gniing og børsting. Flaten åpnes opp og lar hodet bak tre fram. Deleuze kaller det for en inntreden av hodets dyretrekk (”animal traits”). De har ikke noe med en dyreform å gjøre, men er asignifikante trekk som gir opphav til bliven-dyr. Når Bacon forstyrrer overflaten på lerretet, åpenbares det en felt bak ansiktet som konstituerer en sone av uskjnelighet mellom dyr og menneske. Det betyr ikke at mennesket blir transformert til et dyr, men at denne deformasjonen viser at dyret og mennesket deler den samme sonen. Dette er ikke en kombinasjon av former, men et felles faktum (”fact”). ”Man becomes animal, but not without the animal becoming spirit at the same time, the

¹⁷⁵ FB, 99. Bliven-dyr behandles særlig i kapittel 4: ”Body, Meat and Spirit” og i kapittel 12: ”The Diagram”

¹⁷⁶ Ibid., 21

¹⁷⁷ Ibid., 20

¹⁷⁸ O’Sullivan: 60

¹⁷⁹ FB, 20

spirit of man (...)It is never a combination of forms, but rather the common fact: the common fact of man and animal.”¹⁸⁰

Bakenfor ansiktet ligger en inhumanitet som ikke tilhører til et primitivt hode, men et *forsøkshode*. Denne hode-bliven-dyr er en affekt: menneskets ikke-menneskelige bliven. Som O`Sullivan påpeker: ”here cutting edges of deterritorialization become operative and lines of deterritorialization positive and absolute, forming strange new becomings, new polyvocalities.”¹⁸¹ Bacons hoder er på denne måten forsøkshoder (”probe-heads”), som skaper fluktlinjer fra ansiktet og fra ”facialiteten.” Det er ikke snakk om en tilbakevending til en primitiv ”pre-facialitet,” men et fluktforsøk som finner sted innenfor ansiktets terreng. Deleuze beskriver det som en situasjon der ”the human visage has not yet found its face...”¹⁸²

Den uskjnelige sonen, ”the fact” som dannes i portrettet, er beskrevet av Straus, som hevder at sansning både er subjektiv og objektiv på en gang. Deleuze hevder at hele kroppen hos Bacon tilhører den objektive sonen i uskjneligheten: men bare i den grad kroppen forstås som *kjøtt*. Den kroppen Deleuze her snakker om er en kropp uten organer, en kropp av kjøtt og nerver. Den er sansningen sanselige form, Figuren befridd fra det figurative, kropp befridd fra organismen. Kjøttet (som tilhører den objektive siden av sansningen) gir en kropp til sansningen. Det er viktig å minne om at kjøttet *ikke* er den rene væren til det sanselige, men sansningens sanselige form. Beina er den materielle strukturen til kroppen, og kjøttet er den kroppslige materialiteten til Figuren. Dette minner om forholdet mellom Figur og struktur i maleriet som sådan, men her presentert på et lokalt plan. Det eksisterer hevder Deleuze, en piktoral (ikke narrativ eller illustrativ) spenning mellom bein (struktur) og kjød (”flesh”)¹⁸³ og det som skaper denne spenningen er kjøtt (”meat”), en spenning som vi etter hvert skal se er et resultat av farger.

Kjøttet er det nivået i kroppen hvor bein og kjød møter hverandre lokalt, heller enn å bli komponert strukturelt. ”In meat, the flesh seems to *descend* from the bones, while the bones rise up from the flesh.”¹⁸⁴ Vi ser her at kjødet deltar i avdekningen av sansningen. Kjøttet er det som danner en felles sone mellom menneske og dyr – og

¹⁸⁰ FB, 21

¹⁸¹ O`Sullivan: 62

¹⁸² FB, 46

¹⁸³ Deleuze differensierer mellom ”chair” og ”viande”. Der chair kan sies å tilsvare den menneskelige kroppen, mens viande er dyrekjøtt: altså det vi spiser. I den engelske oversettelsen som jeg siterer er denne distinksjonen gjort mellom ”flesh” og ”meat”.

¹⁸⁴ FB, 22

beist! De skrubbede sonene i lerretet er deler av en nøytralisert organisme sier Deleuze, der denne får gjenopprettet sin status av soner og nivåer.

Hode-kjøttet er menneskets bliven-dyr, og utgjør et trinn i Figurens prosjekt om eller forsøk på å gjenforenes med den materielle strukturen. Men den har her ennå ikke oppløst seg i materien og smeltet inn i en *molekylær tekstur*. Bliven-dyr, hevder Deleuze er dermed et skritt på veien mot en dypere og sterkere bliven-usynlig (imperceptible) der figuren forsvinner, det vil si går i ett med den materielle strukturen. Deleuze beskriver det på denne måten:

”It is this extreme point that will have to be reached in order to allow a justice to prevail that will no longer be anything but a Sahara. Which means that, whatever its importance, becoming-animal is only a stage in a more profound becoming-imperceptible in which the Figure disappears.”¹⁸⁵

Vi har nå sett hvordan Deleuze, gjennom å ta utgangspunkt i de piktorale elementene i Bacons malerier, kan beskrive hva som skjer i maleriet gjennom maleriets funksjoner. Bacon engasjerer kreftene i maleriet, i en akt hvor maleriet dannes etter sin egen struktur. Figuren isoleres for å unngå det narrative og illustrative, og kreftene som utspiller seg i maleriet strekker seg mot å frigjøre Figuren fra det figurative.

Jeg skal nå gå videre for å undersøke hvordan kampen mot det figurative må utkjempes også før selve arbeidet på lerretet kan begynne. Det er altså snakk om en kamp som føres på et prepiktoralt stadium. Bacon viser seg her å være en sann gambler: med høy risiko satser han alt på et sjansespill han ikke kan annet enn å håpe vil resultere i en graf (som Bacon kaller det) eller et diagram (som Deleuze kaller det) som på lerretet kan la Figuren kan vokse fram.

Jeg vil her komme nærmere inn på den situasjonen som Deleuze beskriver i forbindelse med den systoliske kondensjonen i Straus sanseerfaring (som vi har vært inne på i kapittel tre), som for maleren er preget av en usikkerhet i forhold til om han eller hun klarer å finne en spiren til bliven eller orden i sin omgang med kaos. Dette berører som vi skal se i neste underkapittel, en dypere forskjell mellom det Figuren og det figurative, som skal vise seg bare å kunne spores i komplekse indre forhold.

¹⁸⁵ Ibid., 27

4.3 Kampen mot klisjéen. Maleriet før maleriet.

Bacon uttaler flere steder i intervjuene med Sylvester at han vil ”stick to the fact”. Når maleriet treffer nerven oppstår nemlig ”a fact”, i følge Bacon, noe som er nødvendig for at han skal lykkes med sitt ønske om å skape malerier som agerer direkte i nervene på betrakteren. For å skape ”facts” må det andre teknikker og midler til enn intensjonelle og bevisste. ”A fact” er nemlig noe som oppstår tilfeldig, ved en form for flaks (”chance” som Deleuze kaller det) eller tilfeldighet. Bacon setter oppe en felle som han sier: ”It’s really a question in my case of being able to set a trap with which one would be able to catch the fact at its most living point.”¹⁸⁶

Det faktumet som dannes i maleriet til Bacon når det treffer nervene, hører til den objektive snarere enn den subjektive siden av sansningen. Bacon vil vekke maleriets egne krefter, heller enn å uttrykke en indre tilstand hos seg selv, som Bogue



[3] *Study after Velasquez's Portrait of Pope Innocent X*, 1953. Oil on canvas, 153×118 cm. Des Moines Art Center, Iowa.

påpeker.¹⁸⁷ Bacon vil gi tilgang til sansningen. En måte å møte denne utfordringen på ser vi i portrettene til Bacon, der deler av ansiktet ved hjelp av såkalt lokal skrubbing, lar sansningen tre fram og der det kan oppstå bliven-dyr.

Å male sansningen er det motsatte av å male det sensasjonelle. Bacon har i følge Deleuze alltid forsøkt å eliminere det sensasjonelle, noe som kommer tydelig fram følgende uttalelse fra Bacon: ”I wanted to paint the scream more than the horror.”¹⁸⁸ Deleuze kobler dette til maleriet *Study after Velasquez's Portrait of Pope Innocent X* (1953)

[3], der Bacon har plassert paven skrikende bak eller til et forheng, et sted han ikke kan se noe som helst fra. ”The pope himself sees nothing, and screams *before the*

¹⁸⁶ Sylvester, 54

¹⁸⁷ Bogue, 122

¹⁸⁸ FB, 38

invisible.¹⁸⁹ Hans eneste gjenværende funksjon er å gjøre synlig de ikke-synlige kreftene som får han til å skrike (disse framtidens krefter.) Selv om skrekken på denne måten nøytraliseres (vi ser ikke det skumle som skulle gi opphav til skriket) multipliseres den, sier Deleuze, fordi skrekken nå stammer fra skriket og ikke omvendt. Skrekken er nå intensiteten, en sansning som virker direkte i kroppen, i nervene. Deleuze relaterer det til to ulike betydninger av vold, og når en snakker om maleriets vold, har det ikke noe å gjøre med krigens vold. Slik kan Deleuze distingvere mellom sansningens vold og den representerte volden (det sensasjonelle, klisjéen).¹⁹⁰

Sansningens vold er uløselig knyttet til dens agering direkte i nervesystemet, til nivåene den passerer (i kroppen uten organer som har nivåer og terskler i stedet for organer), og til områdene den traverserer, hevder Deleuze. ”(B)eing itself a Figure it must have nothing of the nature of a represented object.(...) cruelty is not what one believes it to be, and depends less and less on what is represented.”¹⁹¹ Det er sansningens vold som gir opphav til kroppens intense kraftanstrengelsen i dens forsøk på å flykte fra seg selv gjennom et av sine organer.

Vi har vært inne på at Bacon for å forhindre noe narrativt, figurativt eller sensasjonelt i maleriene sine isolerer Figuren, og engasjerer de materielle kreftene i maleriet, i stedet for å la det være et uttrykk for sine egne følelser. Avvergelsen av det figurative tilhører her det piktorale stadiet i malerakten. Men som vi skal se, er det også nødvendig med en annen type avverging som må skje i det prepiktorale stadiet i malermakten. Det er ikke slik i følge Deleuze at en maler starter med et tomt lerret foran seg. For maleren er omgitt av mange bilder og klisjéer, både i hodet sitt og rundt seg, og alt dette fyller allerede lerretet før maleren begynner å male. Sansninger er det motsatte av klisjéer: klisjéer er ferdiglagde persepsjoner, minner og fantasmer. Den første utfordringen for Bacon er å bli kvitt klisjéene.

”Clichés are always already on the canvas, and if the painter is content to transform the cliché, to deform or mutilate it, to manipulate it in every possible way, this reaction is still to

¹⁸⁹ Id.

¹⁹⁰ FB, 39

¹⁹¹ Id.

intellectual, too abstract: it allows the cliché to rise again from its ashes, it leaves the painter within the milieu of the cliché, or else gives him or her no other consolation than parody.”¹⁹²

Maleren er selv ”i” lerretet, i form av at det er malerens klisjéer som fyller det. Slik er malerens oppgave å komme seg ut av lerretet, fordrive og avvise klisjéene som finnes der. Ønsker man å uttrykke noe må først klisjéene utradere. Det er maleriets største problem skal vi tro Deleuze.

Flukten fra figurasjon i moderne malerkunsten, skjer ikke som en følge av fotografiets inntog, i følge Deleuze. Det er ikke slik at maleren vender seg bort fra det figurative fordi det er utkonkurrert som avbildende kunst. Problemet er heller slik at malerens verden, både på og utenfor lerretet stadig fylles med flere og flere bilder og at det skal styrke og krefter til for å skape noe sannfullt, sier Deleuze.

”Too many people mistake a photograph for a work of art, a plagiarism for an audacity, a parody for a laugh..But great painters know that it is not enough to mutilate, maul or parody the cliché in order to obtain a true laugh, a true deformation.”¹⁹³

Fotografiene er måter å se på som kan fungere på to ulike måter: ved likhet, eller ved konvensjon, som Deleuze sier, enten analogt eller som en kode. ”And no matter how they work, they themselves are something, they exist in themselves: they are not only ways of seeing, they are what is seen until finally one sees nothing else.”¹⁹⁴ Det mest bemerkelsesverdige ved fotografiene, kan da Deleuze hevde, er at de tvinger seg på oss som sannheter. Dette er ikke noe Bacon intenderer å kjempe mot, det er snarere noe han nekter seg selv. Deleuze peker på at Bacon ikke kritiserer fotografiene for å være figurative eller for å representere noe, siden han er veldig klar over at de faktisk *er* noe, at de trenger seg på synet og regjerer fullstendig over øyet. Siden fotografiet hevdes å ha estetiske pretensjoner kan det til en viss grad være en konkurrent til maleriet, men Bacon mener til syvende og sist at det ikke lykkes med dette siden fotografiet tenderer til å redusere sansingen til ett nivå og ikke er i stand til å inkludere i sansningen forskjellen mellom de konstitutive nivåene i den. Selv om fotografies skulle lykkes med dette, vil det i så fall bare være gjennom en transformasjon av klisjéen, for fotografiet er ikke i stand til å produsere den type

¹⁹² FB, 87

¹⁹³ Ibid., 89

¹⁹⁴ Ibid., 91

deformasjon som maleriet kan. Konsekvent er det slik, minner Deleuze om, at maleren ikke kan forlate fotografiet eller flykte fra klisjéen bare ved å transformere klisjéen. Selv den beste transformasjonen av klisjéen vil ikke produsere en piktoral deformasjon. ”Only when one leaves them behind, through rejection, can the work begin,”¹⁹⁵ slår han fast.

Deleuze forklarer at for maleren, stilt ovenfor et tomt lerret, vil alle delene av det se like ut, altså alle delene av lerretet oppfattes som mulige like. Og hvis delene ikke er like er det fordi lerretet er en veldefinert overflate, bestående av et senter med tilhørende ytterkanter. Maleren har en idé (om enn bare en vag idé) om hva han eller hun vil gjøre. Denne prepiktorale ideen er nok til å gjøre mulighetene ulike. Det finnes dermed, sier Deleuze, en hel orden av like og ulike muligheter på lerretet. Og når de ulike mulighetene (unequal probabilities) nesten blir en visshet, da kan maleren begynne å male. Men akkurat da, med en gang maleren har begynt, hvordan fortsetter han eller hun uten at maleriet blir en klisjé? spør Deleuze.¹⁹⁶

Bacon møter dette problemet med å innføre en form for sjansespill eller hasard som innleder malerakten, ved å bruke det vi kan kalle for tilfeldige, frie merker. Han kaster små fargeflekker mot lerretet, utsetter det for tilfeldige strøk uten å ha noen plan eller mening annet enn nettopp ved tilfeldige handlinger, raskt påføre lerretet frie, manuelle merker for å ødelegge en gryende figurasjon og gi Figuren en sjanse, ”which is the improbable itself,”¹⁹⁷ som Deleuze sier. Det er de manuelle, frie merkene som Figuren seinere reiser seg fra. Slik kan vi si at Figuren er noe usannsynlig, siden den ikke blir til ut fra det mulige, men noe ikke-forestillingsbart. Bacon sier:

”.. You know in my case all painting (...) is accidental. I foresee it in my mind, I foresee it, and yet I hardly ever carry it out as I foresee it. It transform itself by the actual paint. I use very large brushes, and in the way I work I don't in fact know very often what the paint will do, and it does many things which are very much better than I could make it do”¹⁹⁸

¹⁹⁵ Ibid., 92

¹⁹⁶ Ibid., 93

¹⁹⁷ Ibid., 94

¹⁹⁸ Sylvester, 16

Bacon arbeider her ut fra hva Deleuze kaller ”chance,”¹⁹⁹ et uttrykk for tilfeldighet, noe uintendert, styrt av impuls og instinkt for å bruke Bacons ord. Merkene trer i stedet for det som er sannsynlig, en skisse, noe på forhånd tenkt og planlagt. *Sjansen* som styrer de frie merkene vil frigjøre det figurales energi i stedet for å binde det til en synlig form. Ved å la maleriet bli til gjennom frie merker vet Bacon ikke på forhånd hva som skal bli av maleriet og de tilfeldige bevegelsene til hånden (som tilhører det prepiktorale stadiet i malerakten) introduserer kaos til den kreative prosessen. ”A frenetic zone in which the hand is no longer guided by the eye and is forced upon sight like another will, which appears as chance, accident, automatism, or the involuntary.”²⁰⁰

De manuelle merkene Bacon skaper kan i følge Deleuze kalles ikke-representative siden de ikke representerer noe: de er avhengig av et sjansespill eller en sjansehandling og uttrykker ikke noen ting med tanke på det visuelle bildet. Det har med andre ord ikke noe med maleriet å gjøre, og tjener ikke noe annet formål enn å bli nyttegjort av malerens hånd. De tilhører som nevnt et pre-piktoralt stadium i malerakten. Bacon vil bruke og (gjenbruke) dem til å vrenge det visuelle bildet bort fra den gryende klisjéen, til å vrenge seg selv bort fra en gryende illustrasjon og narrasjon. Men når og om han lykkes med det er umulig å si på forhånd, siden det er en uintendert, uvillet eller ikke-villet, ubevisst handling som skal skape dem.

”Chance” beskriver alstå ikke lenger muligheter i følge Deleuze, men en type valg av handling *uten* muligheter. (Siden det ikke er en bevisst, intendert handling, kan det da heller ikke finnes ulike valg).

Deleuze beskriver Bacons sjansespill som rulett: han spiller på flere bord samtidig hevder Deleuze med henvisning til triptykonene, og dens tre flater. ”But what this constitutes is precisely a set of probabilistic visual givens, to which Bacon can abandon himself all the more insofar as they are *prepictorial*,”²⁰¹ påpeker Deleuze. Det vil si, Bacon kan overgi seg til et tilfeldig sett av visuelt gitte muligheter, bare

¹⁹⁹ Deleuze refererer her til Puis Serviens teori som skiller mellom to domener som vanligvis er blandet i hverandre. På den ene siden setter han muligheter (probabilites) som er gitte, og objekter for en mulig vitenskapelig tilnærming. Det handler om terningen *før* den blir kastet. På den andre siden sjanse (chance) som betegner det motsatte: en form for valg som er ikke-vitenskapelig og på samme tid ikke ennå estetisk. Deleuze finner ”chance” dekkende for den måten Bacon arbeider på, og som Deleuze hevder skiller Bacon fra de fleste andre malere som beskjeffiger seg med sjanse i generell forstand. FB, 94

²⁰⁰ FB, 137

²⁰¹ Ibid., 95

fordi denne overgivelse utspiller seg på det prepiktorale stadiet i malerakten, fordi de her ikke (ennå) tilhører maleriet.

På den andre siden, og dette er helt avgjørende, er sjansevalget som tas ved hver bevegelse mer pre-piktoralt enn ikke-piktoralt eller a-piktoralt. Det vil si: det vil bli piktoralt: merkene integreres i malerakten gjennom at de manuelle merkene som skapes reorienterer det visuelle hele, og trekker ut en usannsynlig Figur fra et sett av figurative muligheter.²⁰² Deleuze viser hvordan denne formen for sjansespill som Bacon benytter er noe ganske annet enn den formen for tilfeldighetsspill som for eksempel Duchamp spiller. Tilfeldigheten til Duchamp er aldri og kan aldri bli en integrert del av malerakten, sier Deleuze. Duchamp: ”..who let three threads fall on the painted canvas, and fixed them exactly where they fell; but for Bacon this is nothing more than an set of probabelistic, prepictoral givens, which are not part of the act of painting”.²⁰³ Duchamps lek med tilfeldigheter og sjanser er dermed noe som ikke kan virke internt i maleriet, det vil aldri bli piktoralt, men forblir noe utenforstående til kunstverket.

Deleuze referer til en av samtalene mellom Bacon og Sylvester, når Sylvester spør Bacon om disse tilfeldige merkene er noe hvem som helst, for eksempel en vaskedame kan gjøre. Bacons svarer at ja, det kan hun, men bare i prinsippet, for hun ville ikke vite hvordan hun skulle bruke eller *manipulere* merkene. Det er i og med manipulasjonen, i hvordan man nyttegjør seg de manuelle merkene i det visuelle hele at sjansen blir piktoral eller integrert i malerakten. Bacon insisterer på at det ikke er noen sjanse utenom en manipulert sjanse, ingen tilfeldighet uten en manipulert tilfeldighet. ”It`s manipulated chance, as opposed to conceived or seen probabilities.”²⁰⁴

Vi har nå sett hvordan Bacons problem er å komme seg ut av maleriet. De asignifikante manuelle merkene han utsetter lerretet for er spirer til grafer eller diagrammer, og det er nettopp disse som gir han en sjanse til å tre ut av lerretet. Men siden bilder og klisjéer allerede fyller det blanke lerretet, må Bacon for å fri seg fra disse, komme seg inn i lerretet *før* begynnelsen, sier Deleuze. Bacon trer dermed inn i klisjéen uten å vite hva han skal gjøre, og hvordan. Han vet bare *at* det tomme lerretet er fullt av bilder og klisjéer, og *at* han må kvitte seg med disse slik at han kan skape

²⁰² Ibid., 95

²⁰³ Ibid., 95

²⁰⁴ Ibid., 94

malerier som virker direkte i nervesystemet. Som Deleuze sier er nettopp: "what saves him [is] the fact that he does not know how to get there, he does not know what he wants to do."²⁰⁵ Og at han *bare* vil komme dit gjennom å tre ut av lerretet. Det er altså det de manuelle merkene gir en mulighet eller sjanse for å oppnå, selv om det er langt fra sikkert. De manuelle merkene kan like gjerne være ingenting. Men når han har flaks, når han lykkes, trekker merkene ut et visuelt hele fra et figurativt nivå, for å konstituere en Figur, la en Figur tre fram, som endelig er blitt piktoral.²⁰⁶

På denne måten kan maleriet aldri fullt ut være planlagt, eller bestemt på forhånd om det i det skal kunne skapes sansninger. Det har en grad av bliven i seg og må involvere et produktivt møte med kaos. Diagrammet er en manipulasjon av sjansen og diagrammet bærer i seg en spire til bliven, utspringet av en ny verden.

Kunst produserer eller foreslår verdener på denne måten, sier O`Sullivan: verdener som ennå ikke er sett, men alltid produsert innenfra det som kan ses, fra det sette. På denne måten er kunstens felt et mulighetsfelt. Det figurative opererer gjennom klisjéer, eller vaner for hvordan vi tenker, hvordan vi ser, både fysiske og psykiske vaner. Kunst motsetter seg disse vanene med sin helt egne logikk.²⁰⁷

Deleuze og Guattari oppfatter kunsten som en kamp mot klisjéen mer enn det er en omfavelse av kaos. Kaos er holdningen, klisjéen og de ferdige persepsjonenes fiende. Kunsten allierer seg på denne måten med kaos, men bare for å kunne skape noe nytt og reelt ut fra en annen grunn enn det allerede gitte. Som Deleuze og Guattari sier i *Qu'est-ce que la philosophie?* er et verk av kaos ikke bedre enn et verk av holdning, men når kunsten kjemper med kaos er det for å låne dets våpen som den vender mot holdningen for bedre å kunne beseire den med nå avprøvde våpen. Kunsten fører også en slags kamp mot kaos, eller for å gjøre kaos sanselig eller sansbart. Men kunstens kamp mot kaos er kun et instrument for en dypere kamp mot holdningen, for det er holdningen som er årsak til menneskenes ulykke, hevder Deleuze og Guattari.²⁰⁸

Uansett hvor mye man kjemper mot klisjéen, er Figuren fortsatt figurativ, kan vi innvende. Og dette er noe Deleuze også selv innvender. Som han sier, Figuren

²⁰⁵ Ibid., 96. Deleuze viser til hva Bacon selv sier i Interview... s.100: "I know what I want to do, but I dont know how to do it."

²⁰⁶FB, 96

²⁰⁷ O`Sullivan: 62

²⁰⁸QLP, 256

representerer fortsatt noen: en skrikende mann. Det fortelles fremdeles noe, selv om det er en svært surrealistisk fortelling: hode-paraply-kjøtt. Deleuze hevder at vi dermed bare kan finne opposisjonen mellom Figuren og det figurative i komplekse indre forhold. Jeg skal forsøke å forklare dette.

Det finnes i følge Deleuze, to nivåer av figurasjon. Det er en første prepiktoral figurasjon, som er på lerretet og i malerens hode. Den er i det som maleren ønsker å gjøre før malerakten begynner, og fortøner seg som klisjéer og muligheter – noe sannsynlig. Denne første figurasjonen hevder Deleuze, kan aldri helt elimineres. Deretter følger den sekundære figurasjonen, Figuren, som er den maleren (eller Bacon) skaper, og som må forstås som en effekt av den pikturale akten. Det rene nærværet til Figuren, forklarer Deleuze, er en rekonstituering av en representasjon: en gjenskapelse av en figurasjon forstått som ”dette er en sittende man”, ”en pave som skriker”. Den første figurasjonen, klisjéen, burde kritiseres for at den ikke er trofast nok mot livet hevder Deleuze. Vi kan kanskje forklare det nærmere ved at klisjéen gir inntrykk av å være sannfull, mens den i virkeligheten bare er en form for representasjon som sperrer ute de inorganiske kreftene som konstituerer all bliven.

Vi står altså ovenfor to ulike figurasjoner: en første figurasjon som bevares på tross av alt, og er den formen for figurasjon som fotografiet representerer, og en gjenopprettet figurasjon Figuren, som er *sann* eller reell, i kraft av å være en effekt av inorganiske krefter (som er livets krefter). Den første figurasjonen gir oss bare en falsk troskap, sier Deleuze. Mens Figuren er virkelig. Disse to ulike formene for figurasjon har ikke den samme naturen i følge Deleuze:

”Between the two a leap in place is produced, a deformation in place, the emergence in place of the Figure: the pictorial act. Between what the painter wants to do and what he or she does there was necessarily a know-how, a ”how to.” A probable visual whole (first figuration) has been disorganized and deformed by the free manual traits which, by being reinjected into the whole, will produce the improbable visual Figur (second figuration). The act of painting is the unity of these free manual traits and their effect upon and reinjection into the visual whole. By passing through these traits, figuration recovers and recreates, but does not resemble, the figuration from which it came. Hence Bacon’s constant formula: create resemblance, but through accidental and nonresembling means”.²⁰⁹

²⁰⁹ FB, 97-98

Malerakten betegnes av en stadig svingning mellom *en på forhånd* og *en i ettertid*, og er et uttrykk for maleriets hysteri i følge Deleuze.²¹⁰ Av alle kunstartene er maleriet uten tvil den eneste som nødvendigvis hysterisk integrerer sin egen katastrofe, og konsekvent er konstituert som en flukt på forhånd. I de andre kunstartene er katastrofen kun assosiert, mens malere passerer gjennom katastrofen selv, omfavner kaos, og forsøker å vokse fram fra det. ”Where painters differ is in the manner of embracing this nonfigurativ chaos, and in their evaluation of the pictorial order to come, and the relation of this order with this chaos.”²¹¹ Jeg skal i det videre utdype hvordan Bacon manipulerer de frie merkene for å skape diagrammer som igjen gir opphav til Figuren. Dette viser seg å være en annen måte å forholde seg til den katastrofen som bringes inn i maleriet, enn den Deleuze finner i det abstrakte maleriet.

4.3.1 Diagrammet

*”..the marks are made, and you survey the thing like you would a sort of graph. And you see within this graph the possibilities of all types of fact being planted.(...) And in a way you would love to be able in a portrait to make a Sahara of the appearance – to make it so like, yet seeming to have the distances of the Sahara.”*²¹²

Vi har nå sett at det prepiktorale stadiet forutsetter at katastrofen *på forhånd* må integreres i malerakten, for å fordre klisjéene slik at sansningen skal ha en reell sjanse til å framtre på lerretet. Vi har og sett hvordan Bacons teknikk for å oppnå dette, er å lage tilfeldige merker: han kaster maling fra ulike vinkler og påfører lerretet uintenderte og tilfeldige merker. Disse handlingene forutsetter at det allerede eksisterer noe figurativt gitt på lerretet, mer eller mindre virtuelle og mer eller mindre aktuelle. Merkene er, som vi har vært inne på, sansninger, forvirrede sansninger sier Deleuze.²¹³ Vi er her vitne til en forstyrrelse av en annen verden inn i den visuelle verden av figurasjon, noe som forflytter maleriet fra den optiske organiseringen som regjerte det. Maleriets vendepunkt kaller Deleuze det, der maleriet integrerer sin egen katastrofe.

²¹⁰ Ibid., 98

²¹¹ Ibid., 103

²¹² Sylvester, 56

²¹³ FB, 112

Når diagrammet oppstår fra de manuelle merkene ender det forberedende arbeidet. Bacon har i det prepiktorale stadiet (altså om det er vellykket), funnet en uintendert måte å kvitte seg med klisjéene på, og kan nå gi seg i kast med å male. Denne overgangen fra det prepiktorale til det piktorale stadiet må ikke forstås som en psykologisk erfaring, men som en ren piktoral erfaring. Grafen som Bacon kaller det, eller diagrammet som er det begrepet Deleuze bruker,²¹⁴ kan forstås som et operative sett av spor og fargeflekker, av linjer og soner, asignifikante merker, som er *destinert* til å gi oss Figuren. Diagrammet er på en og samme tid en katastrofe, som i malerakten destruerer klisjéene og det figurative, og en spire til bliven. Diagrammet er et voldelig kaos i relasjon til det figurativt gitte, men det er en spire til rytme i relasjon til en ny orden i maleriet. For at diagrammet skal kunne gi opphav til *a fact* på denne måten, å bli en piktoral mulighet må det forbli operativ og kontrollert: det må temmes.

For å forstå hva dette inntoget av kaos er og hvordan det er en spire til ”all types of facts” som Deleuze sier innledningsvis, skal vi se på hvordan Deleuze bruker tid på å kontrastere Bacons strategi mot de to formene for abstraksjon som på hver sin måte, gjennom å forholde seg til katastrofen eller kaos, også forsøker å unnsnippe det figurative.

Først tar Deleuze for seg det abstrakte maleriet, som reduserer kaos til et minimum. Deleuze omtaler det som en asketisk aktivitet som gjennom en intens spirituell bestrebelse reiser seg over det figurativt gitte og reduserer kaos til en liten strøm som vi må krysse for å få øye på de abstrakte og signifikante formene.²¹⁵ Mondrian tjener som eksempel. De abstrakte formene er del av en ny og rent optisk orden som ikke engang behøver underordne taktile eller manuelle elementer: ”Abstract optical space has no need of the tactile connections that classical representation was still organizing.”²¹⁶ Det abstrakte maleriets tegn er koder, digitale koder, og de trer i stedet for diagrammet i Bacons malerier. De er digitale forstått som en finger som teller og presenterer et slags binært valg i motsetning til et tilfeldig valg (vertikal-hvit, horisontal-svart). ”It has pure hands but it has no hands,” sier

²¹⁴ Diagram er den franske oversettelse av det engelske ordet graph. Også Merleau-Ponty snakker om diagram, og vi vil se det opp mot Deleuze sin bruk av diagram senere i teksten.

²¹⁵ FB, 103. Forøvrig er det meste av diskusjonen rundt diagrammet og kaos å finne i kapittel 12: The Diagram, og i kapittel 13: ”Analogy”

²¹⁶ FB, 103-104

Deleuze.²¹⁷ Det er koden som er ansvarlig for å maleriets spørsmål her, hevder Deleuze: "What can save man from "the abyss", from extended tumult and manual chaos?"²¹⁸ Det åpner opp et spirituelt felt for framtidens håndløse menneske som Deleuze formulerer som: "Modern man seeks rest because he is deafened by the external..."²¹⁹

Den andre retningen Deleuze beskriver, abstrakt ekspresjonismen, responderer på en ganske annen måte, og befinner seg på den andre ekstreme siden av abstraksjonens skala. Her er kaoset forstørret til det maksimale. Hele maleriet er diagrammatisk, og øyet har problemer med å følge det. Det er preget av det grenseløse, som ikke former noen ting. Deleuze nevner Pollock, Morris og Loius som eksempler.

Der det abstrakte maleriet transformerer form, er det abstrakt ekspresjonistiske maleriet en dekomponering av stoff. Det er en form for katastrofemaling. Her er øyet underordnet hånden. Det er ikke lenger det horisontale som regjerer, men grunnen. Et manuelt kaos hvor menneske ikke finner noe hvile.

Bacons møte med kaos, som fortøner seg som en manipulering av diagrammet slik at det fra det kan skapes en Figur, er ulik fra abstraksjonens to ytterpunkter. Bacons vei må allikevel ikke oppfattes som et kompromiss mellom disse to, men heller, som Wallenstein sier, ses som en fullverdig mulighet til å danne et analogt språk.²²⁰ Det analoge språket er nervenes språk sier Deleuze: "'Analogical language,' it is said, belongs to the right hemisphere of the brain or, better, to the nervous system, whereas "digital language" belongs to the left hemisphere."²²¹

Det abstrakte maleriets to retninger ser enten ut til å bannlyse eller hengi seg fullstendig til kaos, og ingen av de lykkes riktig med å skape sansninger. Bacon derimot bruker diagrammet til å komme unna klisjéen, og for å skape en sekundær figurasjon (Figuren) som oppstår fra kreftene i det reelle feltet. Som vi har sett skiller Deleuze denne fra klisjéens primære figurasjon. Figuren skapes i maleriet i en bevegelse av deformasjon/form som er tilvirket av de usynlige kreftene som er virksomme i Figurens indre (det figurale rommet hos Lyotard.)

²¹⁷ Ibid., 103

²¹⁸ Ibid., 104

²¹⁹ Id.

²²⁰ Wallenstein, "Deleuze, Bacon och måleriets hysteri", 86

²²¹ FB, 113

Vi ser at katastrofen eller diagrammet er avgjørende i kunstverkets skapning av sansning. Kunsten komponerer kreftene i kaos til sansninger, og det må i maleriet inkluderes en destruering av klisjéer og det visuelt gitte. Diagrammet står for denne destrueringen, og gir på samme tid spirer til å komponere sansninger i kunstverket, sansninger som gjør seg selv sansbare gjennom å erverve seg en kropp (Figuren). Diagrammet er startpunktet for en fluktlinje som kan finne en vei ut av representasjonen som vi har vært inne på, og er i stand til å produsere det virkelige.

4.3.2 Polyvalent øye

Maleriet, sier Deleuze, er den kunstarten framfor noen som avdekker materialiteten til kroppen, fordi den befinner seg på det stadiet i fluktlinjen hvor kroppen flykter fra seg selv.²²² Det vil si der fluktlinjen og deterritorialiseringen starter. Maleriet inkluderer på et hysterisk vis sin egen katastrofe og er derfor den kunstarten per excellence som får oss til å bli-annen.

Kroppens materialitet avdekkes som vi har sett ved at sansningen erverver seg en kropp gjennom organismen: gjennom en overdreven og spastisk opptreden, som overskrider båndene til den organiske aktiviteten. Den formidles umiddelbart i kjødet gjennom en nervøs bølge eller vital affekt. Sansningens kropp (uten organer) er kjøtt og nerver: en bølgende rytme flyr over og gjennom den, og etterlater nivåer i den. Bevegelser av krefter mellom komponentene setter i gang sansningens syntesedannelser (den affektive atletismen som vi har vært inne på).

Når sansningen kobles til kroppen på denne måten opphører den å være representerende og blir reell, sier Deleuze.²²³ Igjen kan vi trekke fram eksempelet med den skrikende Pave Innocent X, der vi har sett at grusomheten kobles mindre og mindre til representasjonen av noe grusomt, og mer og mer til de reelle kreftene: til det ikke er noe annet enn kreftenes agering på kroppen, i nervene.

I det rytmen eller bølgen som gjennomstrømmer kroppen møter krefter som virker på den, determineres et organ. Det er et provisorisk organ som varer like lenge som bølgens passasje og kraftens agering. Deleuze snakker om maleriets hysteri! Ikke malerens hysteri, men maleriets hysteri. Maleriet er *hysteria*, fordi det gjør kroppen uten organer umiddelbart nærværende. Det investerer i øyet gjennom farger og linjer.

²²² Ibid., 54-55

²²³ FB, 45

”But it does not treat the eye as a fixed organ.”²²⁴ Jeg skal forklare dette nærmere.

Maleriets materialer er jo farger og linjer. Når disse går helt opp i sansningen frigjøres fargene og linjene fra sine representerende funksjoner. (Vi har vært inne på dette i kapittel tre, der vi så at kunstens material må gå helt opp i sansningen for at det skal kunne frigjøres fra representasjon.) Når farger og linjer opphører å være representerende og blir ren sansning, frigjøres på samme tid øyet fra å være vedheng til organismen, øyet blir et polyvalent, ubestemmelig organ.²²⁵ Maleriet gir oss øyet over alt, i øret, i magen...

”This is the double definition of painting: subjectively, it invests the eye, which ceases to be organic in order to become a polyvalent and transitory organ, objectively, it brings before us the reality of a body, of lines and colors freed from organic representation. And each is produced by the other: the pure presence of the body becomes visible at the same time that the eye becomes a destined organ of this presence.”²²⁶

Øyet går fra å være et fiksert og kvalifisert organ, til å bli et virtuelt og polyvalent udestimert organ som *ser kroppen uten organer som rent nærvær*.²²⁷ Det er betingelse for at vi skal kunne se kroppen uten organer at øyet frigjøres fra sin fikserte posisjon som organ. Deleuze sier videre: ”Painting, in short, discovers the material reality of bodies with its line-color systems and its polyvalent organ, the eye.(...) The adventure of painting is that it is the eye alone that can attend to a material presence – even that of an apple.”²²⁸

Musikken ser ut til å begynne der maleriet stopper. ”It is lodged on lines of flight that pass through bodies, but which find their consistency elsewhere, whereas painting is lodged farther up, where the body escapes from itself.”²²⁹ Deleuze berører her hva han kaller den *kliniske* essensen til hver kunstart. Der malerkunsten er hysterisk er både musikken og litteraturens diagnose mer relatert til schizofreni. Deleuze utdyper denne forskjellen ved å relatere den til kroppen. Der kroppen i maleriet gjennom spastiske bevegelser forsøker å flykte fra seg selv oppdager den det den er komponert av: dens egen materialitet (sansning). Mens musikken heller *stripper* kroppen for dens materielle realitet, *utlegemliggjør* den. Med sitt polyvalente

²²⁴ Ibid., 52

²²⁵ Id.

²²⁶ Id.

²²⁷ Id.

²²⁸ FB, 55

²²⁹ Ibid., 54

organ, øret gir den oss en dematerialisert kropp, noe nærmest spiritielt: ”The beat of the timpani in the Requiem (...) surely has relations with another world.”²³⁰

4.4 Farger. Det analoge språket

Som nevnt ovenfor åpner Bacons bruk av diagrammet og den struktureringen diagrammet gir opphav til i maleriet, en mulighet til å etablere et analogt språk. Eller sagt på en annen måte, det analoge finner sitt språk i maleriet ved å passere gjennom diagrammet.²³¹ Farger er en del av maleriets analoge språk, sammen med linjer og flater eller plan, der farger spiller den viktigste rollen, fordi det analoge ser ut til å finne sin høyeste lov i behandlingen av farger, i fargemoduleringen.²³² Når Figuren, strukturen og konturen i Bacons malerier ”converge towards color, in color,” som Deleuze sier, skjer det gjennom en modulasjon av farger, der fargenes relasjoner forklarer enheten i det hele, distribusjonen av hvert komponent og hvordan de opptrer mot hverandre.²³³ Vi husker hvordan Deleuze beskriver spredningssansningen i triptykonets tre paneler hos Bacon som styrt av en forenende farge av rått lys. Men før vi går videre inn på dette vil jeg se på hvordan Deleuze setter to ulike måter av fargebruk opp mot hverandre. Slik blir det mulig å forstå hva som er på spill i det analoge språket som maleriet konstituerer.

Deleuze skiller altså mellom to ulike måter å bruke farge på, en optisk og en haptisk. Den optiske bruken beskrives som relasjoner av verdi, basert på kontrastene hvitt/svart, og definerer en fargetone som mørk eller lys. Den haptiske bruken av farge beskrives som relasjoner mellom tonalitet, basert på et spektrum av gult og blått (Goethes fargelære), og grønt/rødt. Her defineres farger som kalde eller varme, heller enn lyse eller mørke. Fargenes verdirelasjoner involverer relasjoner av lys, lyshet eller mørke og blir målbare ved en gråskala som rangerer fra hvitt til svart. Mens relasjonen av toner involverer kontraster av *hue*²³⁴ eller fargetone (rød, gul, blå osv). Disse to ulike måtene å bruke farge på er ikke antitetiske men blir ofte brukt i kombinasjon med hverandre, sier Deleuze. Allikevel er prinsippet som bestemmer relasjonene av verdi og relasjonene mellom fargetoner ulike. De vedrører begge øyet

²³⁰ FB, 55 Deleuze refererer til Stendahl

²³¹ FB, 117

²³² Ibid., 118 og 120

²³³ Ibid., 144-145

²³⁴ Hue, refererer i fargeteori til ren farge, og er en karakteristikk av farge sammen med lyshet og fargefullhet. (www.en.wikipedia.org/wiki/Hue)

og visjonen, men der opposisjonen mellom lys og mørk, lys og skygge åpenbarer et optisk rom, er opposisjonen mellom varme og kulde, ekspansjon og sammentrekning noe som tilhører det haptiske rommet.²³⁵

Deleuzes plasserer Bacon på den haptiske siden. En haptisk bruk av farge er en måte å se med hånden på, uten å underordne hånden øyet. I bacons malerier er det haptiske øyet muliggjort av det manuelle diagrammet.²³⁶

Utgangspunktet for Bacons haptiske fargebruk finner Deleuze i Cézannes kolorisme, som nettopp består i å erstatte kontraster av verdi, med kontraster av fargetoner for å kreere og forene plan (i maleriet) gjennom modulasjonen av farge heller enn gjennom en modulering som er basert på kontrasten mellom svart/hvitt. For å utdype dette skal jeg kort se på Goethes fargelære, som Cézannes kolorisme bygger på. I følge Goethe er det opprinnelig kun to farger: gul og blå, eller varm og kald, og disse differensielle relasjonene kan produsere alle de andre fargene.²³⁷ Goethe henter sin fargeteori fra naturen, nærmere bestemt i den motsetningen han finner mellom ”solens varmgylde farge, og himmelens kjøligblå farge, som tydelig trer frem i vinterlandskapet på en solfylt ettermiddag. Snøflater og snødekte fjelltopper kaster tilbake den synkende sols gyldenrøde fargetoner, samtidig som skyggene kaster tilbake blått himmellys.”²³⁸ Denne fargeteorien modulerer relasjoner mellom farger, men går ut fra at farge i seg selv ikke er annet enn variable differensielle relasjoner; differensielle relasjoner alt annet avhenger av. Jeg skal forsøke å utdype dette i forhold til Bacon og Cézanne, slik Deleuze forstår dem.

I følge Deleuze er både Bacon og Cézanne kolorister som tror på at hvis man bare presser farge til dets rene interne relasjoner: varm/kald, ekspansjon/sammentrekning – vil vi ha alt. Hvis fargerelasjonene er utviklet i seg selv, vil vi ha form og grunn, lys og skygge, lys og mørke. Og hos Bacon som hos Cézanne er alle piktorale relasjoner skapt fra fargens spasielliserende energi, fargenes moduleringsprosess. Det visuelle feltet som skapes her er essensielt taktilt, eller haptisk, heller enn optisk. For Deleuze er det haptiske og optiske begge måter å stå i mot det taktil/optiske på. Det taktil/optiske har som sin overordnede oppgave å underordne hånden øyet i et organisert, organisk rom.

²³⁵ FB, 132-134

²³⁶ Bogue, *Deleuze on Music, Painting and the Arts*, 155

²³⁷ Zepke, 201

²³⁸ Torgeir Holtmark, ”Goethes fargelære” Gjesteartikkel på RSTnett. Fysisk Institutt, UiO

Kolorister er dermed malere som bruker fargetoner, og som formidler form og skygge og lys, og tid gjennom de rene relasjonene til fargene. Deleuze karakteriserer de praktiske reglene til kolorismen:

”..the abandonment of local tone; the juxtaposition of unblended touches; the aspiration of each color to totality by appealing to its complementary color; the contrasting of colors with their intermediaries or transitions; the prohibition of mixtures except to obtain a ”broken” tone; the juxtaposition of two complementaries or similar colors, one of which is broken and the other pure; the production of light and even time through the unlimited activity of color; the production of clarity through color.”²³⁹

Et eksempel han trekker fram er når Cézanne framstiller kurvede former gjennom en sidestilling av distinkte strøk slik de er arrangert i tråd med spektrumets orden. Det er i motsetning til den tradisjonelle skyggeteknikken som er basert på relasjoner mellom verdi eller graderinger av lys/mørk.²⁴⁰ Jeg skal i det videre konsentrere meg om hvordan kolorismen konkret gjør seg gjeldende hos Bacon, der som sagt farge som skaper relasjoner, enhet og distribusjon mellom maleriets tre komponenter.

Vi har sett hvordan Bacon setter en Figur mot et intenst monokromt felt som består av en ren farge uten verdivariasjon. En fare han kan møte er at feltet og figuren forblir ytre til og avskilt fra hverandre, noe som innebærer at det ikke skjer noen bevegelse av krefter mellom feltet og Figuren. For å unngå dette innsetter Bacon variasjon og bevegelse i feltet (strukturen) ved å støtte seg på ulike former for fargerelasjoner av nærhet (relations of proximity). En modulasjon som består av interne variasjoner av intensitet.²⁴¹

I enkelte verk gjør han dette ved å plassere konkrete, kontrastfulle panel av farge innenfor det samme monokrome feltet. I triptykonene deler han for eksempel det monokrome feltet med ved å la et horisontalt bånd av en annen farge enn feltet traversere de tre lerretene. I disse tilfellene ser fargefeltet ut til å skifte når øyet treffer det kontrasterte panelet, konturen, båndet eller remsen. Subtile variasjoner internt i fargefeltet springer ut av de oppdelte sonene gjennom fargerelasjonens nærhet. Feltet og konturen møtes og resulterer i at upresist lokaliserte bølger av bevegelse begynner å spille gjennom det ekspansive feltet. Feltet fungerer også som en armatur eller struktur for lerretet gjennom dets soner av nærhet, siden disse sonene forbinder feltet

²³⁹ FB, 139-140

²⁴⁰ Ibid., 118-119

²⁴¹ Ibid., 144-153, kapittel 16 ”Note on Color”

og de kontrasterte konturene eller båndene og sikrer at maleriets varierende begrensede former (gulvet, sengene, sirkler, vaskeservant) tilhører og interagerer med det monokrome feltet.

Bacons polykrome Figurer er modulert i strømmer av brutte fargetoner og utgjør et skarpt motpunkt til det monokrome flate feltet som består av rene fargetoner (med interne variasjoner). De brutte tonene konstituerer Figurens kjød, der de dominerende fargetonene rød og blå skaper soner av uskjelnelighet mellom kjøtt og kjød i Figuren. De brutte tonene resonerer med de rene tonene i det monokrome feltet, men registrerer også små bevegelser innefra Figuren: de varierende strømmene av brutte toner gjør usynlige kreftene som virker gjennom Figuren synlig. På denne måten utgjør farge-kraften til Figuren en opposisjon til farge-strukturen i feltet.

I det siste elementet i maleriene til Bacon, konturen, ser det ut til at linjene regjerer over fargene. Men Deleuze argumenterer for at konturene er determinerte av deres relasjon med de nonfigurale elementene i det monokrome feltet, og ikke av deres relasjon med Figurene de isolerer. Fordi konturen er formet innenfor et autonomt, nonfigurativt element i lerretet fungerer ikke linjen som noe determinert av konturens form, i stedet er det fargene som produserer linjer. Konturens ytre grense oppstår i møtet med kontrasterende, autonome fargetoner. Konturene fungerer som membraner hvorigjennom rytmene og kreftene til rene fargetoner fra feltet og de brutte tonene til Figuren kommuniserer patisk. Konturene sørger for passasjen fra et fargeregime til et annet, fra feltet til Figuren, og fra Figuren til feltet.

Kreftene vi ser utfolde seg i den haptiske bruken av farge er de samme krefter som diagrammet engasjerer, som Bogue påpeker.²⁴² Brutte fargetoner i kjøttet, variasjoner av intensitet i feltet, passasjen som konturen skaper mellom Figuren og feltet – er alle krefter som vi kjenner igjen fra det Deleuze kaller affektiv atletisme i Bacons malerier. Det skjer en frigjøring av planet fra perspektivet, av fargen fra kontrasten (lys/skygge) og av kroppen fra figur/grunn.²⁴³ Det er på denne måten vi kan forstå at *det analoge finner sitt språk i maleriet ved å passere gjennom diagrammet*. Vi ser at det analoge språket gjennom sin høyeste lov – *farger* – frigjør farger, linjer og plan fra deres representerende funksjon. Det er dette Cézanne kaller ”les sensations colorantes”. Sansningen er ikke lenger farget, den farger.

²⁴² Bogue, *Deleuze on Music, Painting and the Arts*, 157

²⁴³ Wallenstein, ”Deleuze, Bacon och måleriets hysteri”, 86

”As Eric Alliez has put it: painting forces is no longer a matter of expressing the flesh in color, but of constructing the universe by color.”²⁴⁴

Oppsummerende:

Vi ser at maleriene til Bacon i sin struktur og i sin komposisjon (forholdet mellom de ulike komponentene i maleriet) avdekker sansningens genetiske prinsipper som et forholdet mellom krefter, materie og rytme i en evig bliven. (”The passive creation of sensation.”²⁴⁵) Gjennom Deleuzes begrepliggjøringen av Bacons malerier avdekkes den reelle erfaringens dermed som betingelsene til erfaring generelt.

Rytme gir opphav til en enhet mellom sansene og skaper en patisk kommunikasjon mellom dem. Den danner en rytmisk enhet i sansningens sammentrekning av krefter, som sammen med de figurale deformasjonskreftene utgjør prinsippene i maleriets selvstrukturering.

Vi har sett at Figuren når den oppstår fra diagrammet kan frigjøres fra det figurative og fra representasjon. Diagrammet destruerer klisjéen og er kilden til maleriets selvstrukturering som tilvirkes av krefter som deformerer og konstruerer på en og samme tid. Figuren kan derfor hevdes å være en effekt av en sekundær figurasjon, og som vi har sett stammer ikke denne figurasjonen fra ferdige bilder eller klisjéer inne i eller utenfor malerens hode, men fra kreftene i det figurale som er Figurens indre alteritet. Et manuelt kaos gir oppreis til en figural bliven som deformerer bildet og underordner den innenfor et felt av inorganiske krefter.

Videre har vi sett at sansningen eller Figuren er en kropp uten organer, som rister seg løs fra organismen gjennom kreftene som virker på den. Når kreftene i malerier møter en vital kraft eller rytme som bølger over lerretet og kroppen, oppstår det et polyvalent organ, som er i stand til å sanse kroppen uten organers nærvær.

Det er når sansningen går fullstendig opp i fargene (maleriets materialer) at sansningen (farger og linjer) fullt ut frigjøres fra sin representerende funksjon og blir den rene væren til det sanselige. For å tydeliggjøre dette: Fargen er i kroppen som vi har sett, men når fargen frigjøres fra sin representerende funksjon, når den ikke lenger ses som en kvalitet (aistheton) ved kroppen, (når ikke kroppen eller kjødet bærer fargen) tilvirker nå fargen kroppens overgang til inorganiske krefter og gir oss

²⁴⁴ Eric Alliez sitert i Zepke, 200

²⁴⁵ QLP, 212

sansningens rene væren(aistheteon). Diagrammet fungerer her som modulator eller en maskin der kropper dyttes inn på den ene siden og kommer ut igjen på den andre som haptiske fargerelasjoner.²⁴⁶ Diagrammet reterritorialiserer altså sansningen i det den gir opphav til Figuren – sansningens sanselige væren, kroppen. På samme tid er den deterritorialiserende. For når Figuren passerer gjennom diagrammet brytes Figuren opp i de kreftene den er komponert av, kroppen ser seg selv som ingenting annet enn farger. ”The discovery of materiality of being is not a discovery of a new quality, but of its formless production.”²⁴⁷

Maleriets komposisjonsplan består av et teknisk og et estetisk plan. For at kunstverket skal kunne gi oss sansningens rene væren må kunstverkets materiale bli ekspressivt: det tekniske planet må absorberes i komposisjonsplanet. ”The difficult part is not to join hands but to join planes,”²⁴⁸ som Deleuze og Guattari sier, som en kommentar til Merleau-Ponty.

Bacons malerier skaper gjennom diagrammet en begynnende fluktlinje – en vei bort fra representasjon. Dette er en flukt fra representasjon og inn i det reelle. De ulike kunstartene beskjeftiger seg på hver sin måte med å skape fluktlinjer eller diagrammer som tjener som utgangspunkt for den deterritorialiseringen som menneskets bliven-annen produseres langs. De forskjellige kunstartene befinner seg på ulike steder langs fluktlinjen. Maleriet har vi sett befinner seg akkurat på det punktet der diagrammet starter. Derfor må det på et hysterisk vis integrere sin egen katastrofe. I det kroppen forsøker å flykte fra seg selv oppdager den materialet den er komponert av: ” the pure presence of which it is made, and which it would not discover otherwise.”²⁴⁹

²⁴⁶ Bogue, *Deleuze on Music, Paintings and the Arts*, 156

²⁴⁷ Alliez, 72

²⁴⁸ QLP, 179

²⁴⁹ FB, 55

5 Avslutning. Livet i det levende

All tenkning begynner som vi har sett i sanseerfaringen, det vil si i sansenes bliven-annen. Kunstverket intensiverer bliven og befri sansningene fra den levende kroppens persepsjoner og affeksjoner. Den gir en *kropp* til sansningens bliven-annen, men denne kroppen er bare en *framkaller*, som selv forsvinner i det den framkaller – det vil si, kroppen deltar i avdekningen av sansingen, men i det sansningen trer fram, går kroppen over i de kreftene som den avdekker.²⁵⁰ På denne måten er det kunstverket kan konstruere nye (og helt reelle) erfaringer i betrakteren, betrakterens bliven-annen, bliven-krefter, bliven-usynlig. Sansningen viser seg å være en sammensetning av kosmos inorganiske krefter og menneskets ikke-menneskelige blivner.

Ved at kunsten gjør sansbare de kreftene som utgjør selve strømmen av liv, og som er en ren ”væren av bliven,” åpner den for at vi kan erfare de formløse kreftene som beveger seg *bak* verden som vi kjenner den og som produserer alt det gitte – også oss selv – i det vi trer inn i verket og lar oss konstruere av det. Bak alt eksisterende ligger et virtuelt felt som er reelt men ennå ikke aktualisert. Alt det gitte er underlagt en allestedsnærværende forandring og blir stadig tilintetgjort av livskreftenes mutasjon, bliven og forandring:

”In composing alternative worlds, the artist and the philosopher do not conjure things out of thin air, even if their conceptions and productions appear as utterly fantastical. Their composition are

²⁵⁰ QLP, 183

only possible because they are able to connect, to tap into the virtual and immanent processes of machinic becoming.”²⁵¹

For at kunstneren skal gi oss sansningen, må han eller hun dukke ned i kaos. Og det han eller hun bringer med seg tilbake er ikke noe som lenger konstituerer en reproduksjon av det sanselig, men en ren væren av sansning som er i stand til å gjengi det uendelige. Kunstverket er på denne måten noe endelig som gjennom blokker av sansning avdekker det uendelige det er skapt av, sier Deleuze og Guattari. Det gir tilbake livet til det levende.

²⁵¹ Pearson, 4

Litteratur

- Alliez, Eric (u.å.) "The BwO Condition or, The Politics of Sensation"
<<http://pages.akbild.ac.at/aestetik/eric/BwO-condition.html>>(Nedlastet
04.11.2004)
- _____. *The signature of the world*, oversatt av Eliot Ross Albert og Alberto
Toscano. New York og London: Continuum, 2004
- Alphen, Ernst van. *Francis Bacon and the Loss of Self*. London: Reaktion Books
Limited, 1998 [1992]
- Bengtsson, Jan. *Sammanflätningar- Fenomenologi från Husserl till Merleau-Ponty*
Göteborg: Daidalos, 2001
- Bogue, Roland. *Deleuze and Guattari*. London og New York: Routledge, 1989
- _____. *Deleuze on Music, Painting and the Arts*. New York og London:
Routledge, 2003
- _____. *Deleuze on Literature*. New York og London: Routledge, 2003
- _____. *Deleuze's Way: Essays in Traverse Ethics and Aesthetics*.
Hampshire: Ashgate, 2007
- Brettell, Richard R. *Modern Art: 1851-1929*. Oxford: Oxford University Press, 1999
- Colebrook, Claire. *Gilles Deleuze*. London. New York: Routledge, 2002
- Deleuze, Gilles og Guattari, Felix. *Anti-Ødipus. Kapitalisme og schizofreni*.
oversatt av Knut Stene-Johansen. Oslo: Spartacus, 2002 [1972]
- _____. *Hvad er filosofi?* oversatt av Carsten Madsen.
København: Gyldendal, 1996 [1991]
- _____. *Kafka for en mindre litteratur*. Oversatt av Knut
Stene-Johansen. 1995 [1975]
- _____. *Qu'est-ce la philosophie?* Paris: Les Éditions De
Minuit, 2005 [1991]
- _____. *What is Philosophy?* 5. utg. Oversatt av Graham
Burchell og Hugh Tomlinson. London. New York: Verso, 1994 [1991]
- Deleuze, Gilles og Parnet, Claire. *Dialogues*. France: Flammarion, 1996
- Deleuze, Gilles. "The Idea of Genesis in Kant's Esthetics" i *Desert Island and other
texts 1953-1974*. Oversatt av David Lapoujade. New York: Semiotext(e), 2004
- _____. *Different and repetition*. Oversatt av Paul Patton. London og New
York: Continuum, 2004 [1968]
- _____. *Francis Bacon. The Logic of Sensation*. Oversatt av Daniel W.
Smith. London og New York: Continuum, 2003

- Proust og tegnene*. Oversatt av Søren Frank. Fredriksberg: DET lille FORLAG, 2003 [1964]
- Dunker, Anders. "The Desire for Chaos – Vitalistisk poetikk hos D.H Lawrence og Deleuze". Hovedoppgave, Universitetet i Oslo, 2004
- Genosko, Gary (red.). *Deleuze and Guttari: Critical Assessments of Leading Philosophers*. London og New York: Routledge, 2001
- Gutting, Gary. *French philosophy in the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001
- Hammermeister, Kai. *The German Aesthetic Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002
- Heidegger, Martin. *Kunstverkets opprinnelse*. Oversatt av Einar Øverenget og Steinar Mathisen. Oslo: Pax, 2000
- Holtmark, Torgeir. "Goethes fargelære" Gjestartikkel på RSTnett. Fysisk Institutt, UiO <http://rstnett-r94.cappelen.no/autoimages/21_goethes_fargelaere.pdf>
- Kant, Immanuel. *Kritikk av dømmekraften (i utvalg)*. Oversatt av Espen Hammer. Oslo: Pax, 1995 [1790]
- Lambert, Gregg. *The Non-Philosophy of Gilles Deleuze*. New York: Continuum, 2002
- Maldiney, Henri. *Regard. Parole. Espace*. 2.utg. Lausanne: L'Age d'Homme, 1994 [1973]
- Merleau-Ponty, Maurice. *Øyet og ånden*. Oversatt av Mikkel B Tin. Oslo: Pax, 2000 [1964]
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phenomenology of perception*. Oversatt av Colin Smith. London: Routledge, 1962
- Merleau-Ponty, Maurice. *Kroppens fenomenologi*. Oversatt av Bjørn Nake. Oslo: Pax, 1994 [1945]
- Olowski, Dorothea. *Gilles Deleuze, The Ruin of Representation*. Berkeley, Los Angeles og London: University of California Press, 1999
- O'Sullivan, Simon. *Art encounters Deleuze and Guattari: thought beyond representation*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2006
- Parr, Adrian (red). *The Deleuze Dictionary*. New York: Columbia University Press, 2005
- Pearson, Keith Ansell. *Deleuze and Philosophy – the different engineer*. London and New York: Routledge, 1997
- Smith, Daniel W. "Deleuze's Theory of Sensation: Overcoming the Kantian Duality" i *Deleuze: A Critical Reader*. red. av Paul Patton. Malden, Massachusetts: Blackwell Publishers, 1997

- Stivale, Charles J. (red.). *Gilles Deleuze: Key Concepts*. Chesham: Acumen, 2005
- Straus, Erwin. *The Primary World of Senses*. Oversatt av Jacob Needleman. London: The Free Press of Glencoe, a Division of the Macmillian Company, 1963
- Sylvester, David. *The brutality of fact: Interviews with Francis Bacon*. 3 utg. London: Thames & Hudson, 2004
- Wallenstein, Sven-Olov. ”Deleuze, Bacon och måleriets hysteri” i *Estetikk: sansing, erkjennelse og verk*. red. av Bente Larsen. Oslo: Unipub, 2006
- _____ *Bildstrider: föreläsningar om estetisk teori*. Göteborg: AlfabetaAnamma, 2001
- Williams, James. *Gilles Deleuze's difference and repetition*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2003
- Zepke, Stephen. *Art as Abstract Machine. Ontology and Aesthetics in Deleuze and Guattari*. New York og London: Routledge, 2005.

Referanser til malerier

- Study after Velasquez's Portrait of Pope Innocent X*, 1953. Oil on canvas, 153×118 cm. Des Moines Art Center, Iowa. [3]
- Triptych, Studies of the Human Body*, 1970. Oil on canvas, each panel 198×147,5 cm. Marlborough International Fine Art. [4]
- Triptych, Studies from the Human Body* fra 1970. Oil on canvas, each panel 198×147,5 cm. Jacques Hachuel Collection, New York. [5]
- Study for a Portrait of Lucian Freud (Sideways)*, 1971. Oil on canvas, 198×147,5 cm. Private collection, Brussel. [1]
- Figure at a Washbasin*, 1976. Oil on canvas, 198 × 147,5 cm. Private collection, France. [2]

