

Théorie de la critique

Extraits (2016-2017)

Damien Airault

Cette année n'a pas été très prolifique en écrits critiques. Sûrement préoccupé par mon mémoire j'ai publié très peu d'articles, mais en partie rassemblés ici ils ouvrent une réflexion sur ce que peut être le fragment d'un cheminement d'un critique d'art.

L'année scolaire débute avec les cours d'Éric Alliez dans l'UFR de Philosophie. Ce cours entend tisser les liens entre la peinture de Richard Hamilton, le pop, et la pensée de Gilles Deleuze. Triste méthodologie, quand le professeur ignore l'implication de l'artiste dans l'Independent Group et son travail de commissaire, quand il passe aussi sous silence son exégèse de Duchamp pourtant capitale pour son sujet, et enfin quand, le mot « pop » apparaissant, le seul synonyme que lui trouve le philosophe est « société de consommation » qu'il relie une seconde après au « vulgaire ».

Il n'empêche, ce cours d'Alliez m'ayant ouvert de nombreuses pistes de compréhensions de la pensée de Deleuze, je vais revenir dans une première partie sur le *Bacon* de Deleuze que nous avons analysé en cours, mais dont je prendrai le contre-pied, et la lecture, très drôle selon moi, qu'en a fait Art & Language, par trop « marxiste » pour notre professeur qui n'y a vu qu'insultes contre son philosophe favori, texte qui n'a été l'occasion que de quelques diatribes, mais qui vaut le coup d'être lu avec un peu d'attention.

En tout cas, ma réaction au cours sur le *Bacon* a trouvé une étrange résonnance dans les lectures de Claire Fagnart, dont les arguments aident à comprendre quelques enjeux de la critique d'art que nous allons ébaucher.

Après un aparté, une deuxième partie rend compte d'un texte publié en janvier sur le travail de l'artiste Cindy Coutant, il propose un devenir fictionnel de la critique car il s'agit, en fait, d'une fiction tirée des différents signes présents dans son œuvre.

La troisième partie de ce petit compte-rendu est la plus complexe : elle s'ouvre sur un billet d'humeur que j'ai publié récemment dans la revue *Mouvement* (sorti en mars) intitulé *L'ère ironique*. L'ironie postmoderne est un sujet sur lequel je devrai retravailler dans l'avenir et c'est là l'occasion de tester quelques bases de réflexion. Elle me permet de rebondir aussi sur les questions de la conclusion de Claire Fagnart lors du colloque « Critique <=> création - une pensée traversée par les arts/des œuvres porteuses de critique » en 2015, dont je viens de découvrir la captation.

Ce carnet de bord n'est donc par l'exposé du cours sur la théorie de la critique, mais plutôt une mise en relation avec quelques réflexions et productions d'un critique d'art en activité.

Francis Bacon
Logique de la sensation
Gilles Deleuze
1981

Quatrième de couverture :

« Pitié pour la viande ! Il n'y a pas de doute, la viande est l'objet le plus haut de la pitié de Bacon, son seul objet de pitié, sa pitié d'Anglo-Irlandais. Et sur ce point, c'est comme pour Soutine, avec son immense pitié de Juif. La viande n'est pas une chair morte, elle a gardé toutes les souffrances et pris sur soi toutes les couleurs de la chair vive. Tant de douleur convulsive et de vulnérabilité, mais aussi d'invention charmante, de couleur et d'acrobatie. Bacon ne dit pas «pitié pour les bêtes» mais plutôt tout homme qui souffre est de la viande. La viande est la zone commune de l'homme et de la bête, leur zone d'indiscernabilité, elle est ce «fait», cet état même où le peintre s'identifie aux objets de son horreur ou de sa compassion. Le peintre est boucher certes, mais il est dans cette boucherie comme dans une église, avec la viande pour Crucifié («peinture» de 1946). C'est seulement dans les boucheries que Bacon est un peintre religieux. »

Religieux, le mot est dit, et les accents mystiques de Deleuze ne vont que se répéter. Mais avant cela il faut souligner un phénomène étrange qui est à la base de l'esthétique deleuzienne et qui va attirer les foudres d'Art & Language : une forme d'empathie pour la peinture et, en conséquence, pour le peintre, qui le place directement dans une « critique ontologique ».

En effet la vision de Deleuze exemplifie une perception ontologique de la peinture : cette dernière possède sa logique propre et est autonome, elle représente de surcroît directement l'expérience du peintre, et en devenant une sorte de relai elle nous permet d'être touché par ce qui n'est plus la peinture elle-même, mais la figure, les intentions ou la pensée de l'artiste.

Deleuze dans son dernier chapitre « L'œil et la main » utilise en permanence cette sorte de relai d'identification. Et c'est la liaison entre le tactile et l'optique qui est le circuit de communication. Pour schématiser, le peintre perçoit, cela se transforme en geste et en matière et en gestes qui, haptiquement, sont perçues par le « spectateur Deleuze », la peinture est donc transmission de « forces », de « diagrammes » qui échappent et dépassent la perception visuelle. « Le tableau reste une réalité visuelle, mais ce qui s'impose à la vue, c'est un espace sans forme et un

mouvement sans repos qu'elle a peine à suivre, et qui défait l'optique ¹». Ou encore dans ses dernières lignes : « « Les mots dont Leiris se sert pour Bacon, la main, la touche, la saisie, la prise, évoquent cette activité manuelle directe qui trace la possibilité du fait : on prendra sur le fait, comme on « saisira sur le vif ». Mais le fait lui-même, ce fait pictural venu de la main, c'est la constitution du troisième œil, un œil haptique, une vision haptique de l'œil, cette nouvelle clarté. C'est comme si la dualité du tactile et de l'optique était dépassée visuellement, vers cette fonction haptique issue du diagramme². » La fonction haptique devient le canal d'une forme de transmission de pensée, existant au-delà du matériel.

(On notera le vocabulaire presque mystique du « Troisième Œil », de la « Clarté », et d'un vocabulaire du gestuel qu'il reproche ici à Leiris et plus haut à Focillon)

Pour confirmer cette vision ontologique de l'œuvre chez Deleuze, nous pouvons aussi souligner la présence d'un vocabulaire et de formules déjà relevés par Claire Fagnart (je cite à partir de mes notes) :

- Résistance à la narrativité, aux approches métaphoriques allégoriques
- Contact immédiat avec l'œuvre, elle est « présente »
- Incompatibilité avec le langage
- Immersion
- Métaphysique, l'objet renvoie à un indicible.

Tout cela est présent dans le texte de Deleuze : Chap. 10 « Ces lois n'ont rien à voir avec une formule consciente à appliquer ; elles font partie de cette logique irrationnelle, ou de cette logique de la sensation qui constitue la peinture. Elles ne sont ni simples ni volontaires. »

Ou encore Chap. 12 : « « C'est comme le surgissement d'un autre monde. Car ces marques, ces traits sont irrationnels, involontaires, accidentels, libres, au hasard. Ils sont non représentatifs, non illustratifs, non narratifs. Mais ils ne sont pas davantage significatifs ni signifiants : ce sont des traits asignifiants. Ce sont des traits de sensation, mais de sensations confuses (les sensations confuses qu'on apporte en naissant, disait Cézanne). Et surtout ce sont des traits manuels. C'est là que le peintre opère avec chiffon, balayette, brosse ou éponge ; c'est là qu'il jette de la peinture avec la main. C'est comme si la main prenait une indépendance, et passait au service d'autres forces, traçant des marques qui ne dépendent plus de notre volonté ni de notre vue. Ces marques manuelles presque aveugles témoignent donc de l'intrusion d'un autre monde dans le monde visuel de la figuration. » (Encore la référence à un « autre monde »)

¹ Les citations viennent d'une version en « ebook », la pagination est donc faussée. Nous sommes ici dans le premier paragraphe du chapitre 17

² . Précisons qu'entre l'espace pictural et la figure intervient le « diagramme » et que c'est ce diagramme qui va constituer le langage involontaire du peintre et agir sur le spectateur. Le diagramme de Bacon est aussi la structure d'un « Corps sans organes ». Chap. 7 « le corps sans organes ne se définit pas par l'absence d'organes, il ne se définit pas seulement par l'existence d'un organe indéterminé, il se définit enfin par la présence temporaire et provisoire des organes déterminés. » ou encore « « Le corps sans organes se définit donc par un organe indéterminé, tandis que l'organisme se définit par des organes déterminés »

Et pour finir avec Deleuze, revenons sur cette question de « présence », laquelle va nous permettre de passer directement d'Art & Language.

Chap. 7 : « « Partout une présence agit directement sur le système nerveux, et rend impossible la mise en place ou à distance d'une représentation » écrit Deleuze à propos d'une présence qui pour lui est une résultante de l'hystérie de la peinture. Car plus loin : « « Ce n'est pas une hystérie du peintre, c'est une hystérie de la peinture. Avec la peinture, l'hystérie devient art. Ou plutôt avec le peintre, l'hystérie devient peinture. Ce que l'hystérique est tellement incapable de faire, un peu d'art, la peinture le fait. » Ce n'est donc peut-être pas une empathie avec le peintre qui est créée mais avec la peinture directement, qui, en quelque sorte, échappe à son auteur. Il insiste : « La peinture est hystérie, ou convertit l'hystérie, parce qu'elle donne à voir la présence, directement. » Alors, nous nous rendons compte de notre première erreur, il ne s'agit pas en fait de pensées mais de « sensations », le discours peut-être construit (de Bacon) ou sa logique fait place à un sensible éthéré, car il ne s'appuie pas apparemment sur une forme tangible mais sur une structure perceptible mais non démontrable. L'artiste n'a ici pas de propos, de même que la peinture, l'œil et la main décident.

On passera aussi sur une analyse de ce que Deleuze appelle « les forces invisibles »....

C'en est à se demander si Deleuze ne serait pas dans ce texte, bien plus que Bacon, un philosophe du « religieux » par la convocation constante d'un au-delà et d'un transcendantal. Et pour revenir au cours d'Éric Alliez, intitulé « Qu'est-ce que le Pop art ? », que j'ai arrêté de suivre après quatre séances à cause d'un désaccord profond, je crois comprendre maintenant comment il définit le Pop art en se servant de Deleuze et des premières peintures de Richard Hamilton. Il effectue en fait un étrange détour vers cette notion de diagramme, elle-même dérivée du Corps sans organes, pour en arriver à l'autre concept deleuzien des « machines désirantes ». On comprend directement chez Hamilton, mais aussi chez tous les artistes pop, les principes de diagramme et de machine, présents autant dans les trames sérigraphiques de Warhol et Lichtenstein que dans les collages de Paolozzi ou de Wesselman. Le détour d'Alliez consiste à mettre de côté sémiologie et analyse matérialiste pour reconnecter le principe de Désir, non pas à l'iconographie pop et la société de consommation dont elle s'inspire, mais à la présence du diagramme et de la machine dans cet « autre monde » montré par ces peintures, une structure que le philosophe seul peut révéler, au risque de passer à côté des images qu'il analyse. Étrange détour que celui-ci, qui ne prouve pas qu'il y ait plus de « diagramme » dans la peinture pop que dans une autre...

Nb. : et paradoxalement, Deleuze aurait pu prendre pour sa critique une œuvre abstraite, car on est en droit de se demander comment sa théorie du diagramme peut être défendue quand, en abstraction géométrique, le diagramme est la peinture elle-même. De même une œuvre abstraite semblerait mieux correspondre à ses convocations au surnaturel ou au geste. Mais trop évidente, elle ne montre pas ce corps cher à Deleuze et qui lui sert d'appui dans ses célèbres principes.

C'est justement cette idée deleuzienne du corps que les artistes d'Art & Language vont souligner, la taxant d'être simplement un encanaillement de bourgeois. Les représentations de Bacon plaçant l'artiste dans l'œil de Deleuze dans la position d'un « artiste-bohème », véhiculent alors tous les stéréotypes du créateur en vigueur après-guerre, « stéréotypes auto-complaisants de l'individu créatif », que la nouvelle génération va se faire un plaisir de détrôner. Evidemment les membres du groupe conceptuel anglais ont peu de respect pour leur congénère, prisonnier d'un « entre-deux » : entre le figuratif et l'abstrait, compromis suspect pour eux. Mais, bien pire, ses scènes d'amour, ses corps « entre l'humain et l'animal », ses « vomissures » et autres « excrétiions », ne montrent qu'une fascination réactionnaire pour ce que le philosophe nomme l'« abject », teinté d'un discours renvoyant à la pathologie psychiatrique quand il fournit tout un chapitre consacré à l'hystérie. Ici Art & Language ne se prive pas de provocations faciles.

Art & Language s'en prend aussi à tout un vocabulaire deleuzien qu'ils jugent continuellement imprécis. « Figure » comme inverse de « figural », « diagramme », « organe » opposé à « organisme » sont autant de termes où le philosophe prête le flanc à la critique. Ils deviennent verbeux, « apparemment sophistiqué », abscons voire d'un snobisme « bien français ». Cette critique avance parallèlement à une supposée cécité de Deleuze, laquelle conduit à une incapacité à nommer les figures qu'il voit représentées : théâtre, cirque, et les artistes aident le philosophe français en lui proposant par exemple « marionnette » ou divers noms de personnages de dessins animés.

Bien entendu la fascination pour le geste et la maîtrise du peintre est relevée et moquée : le fait que Deleuze y voit de l'« accident » sans y voir du contrôle fait se gausser les peintres expérimentés. « Il aurait été plus naturel de dire que Bacon rate ses figures de manière *artistique* » (« It might be more natural to say that Bacon messes the figure up in an *artistic* sort of way »).

Les artistes d'Art & Language critiquent avec le ton ironique qu'on leur connaît un philosophe qui se retrouve comme dans une bulle avec l'œuvre, dans l'ignorance volontaire de tout ce qui entoure cette « rencontre », et de tout ce qui a précédé à sa construction. C'est là une des critiques majeures de leur article : l'absence décisive de contexte entourant l'œuvre ou l'ayant produite, et la preuve même que l'œuvre a une ontologie, une essence.

« Le texte de Deleuze engouffre le « monde clos et artificiel » de Bacon à l'intérieur d'un autre, qui existe sans contingence matérielle et politique, cela nonobstant son chapitre « Chaque Peintre Récapitule l'Histoire de la Peinture de Sa Propre Manière ». Voilà Bacon dans un monde purifié, voire sanctifié. » (« Deleuze's text engulfs Bacon's « closed and artificial world » in another

³ Le texte intégral est reproduit en Annexe. D'abord écrit en 1985, c'est-à-dire du vivant de Deleuze pour le magazine *Artscribe* (Londres), il est retouché et reproduit dans le n°123 de la revue *Radical Philosophy* (Londres), en 2004. On peut lire aussi ce texte comme une percée très clairvoyante sur la perception des avant-gardes américaines et françaises dans le Londres d'après-guerre. Les auteurs apportent de nombreux indices sur la scène de l'époque, jusqu'à une satire de la pédagogie en école d'art dans l'Angleterre des années 60.

that is without material and political contingency, this notwithstanding his chapter « Every Painter Recapitulates the History of Painting in His or Her Own Way ». Here is Bacon in a purified, one might say sanctified, world ») Les critiques montrent dans un langage acerbe la volonté d'isoler le peintre de toute réalité, voire de toute histoire, la peinture en étant elle-même une redéfinition.

Dans ce texte, le groupe anglais montre néanmoins un point important du *Bacon*, c'est le recours de Deleuze à la « synesthésie ». Aussi étrange que ce terme puisse paraître, Deleuze y trouve peut-être une excuse à sa grandiloquence, et on ne peut que lui être reconnaissant aujourd'hui d'être aussi naïf que sincère.

Aparté

Shanta Rao

(texte de commande privée, février 2017)

Un peu absorbé par cette vision philosophique de l'art, je cherchais une manière de parler de peinture, sans avoir recours aux préceptes ontologiques que j'ai toujours répudié, mais aussi en tentant d'éviter ce que j'appelle dans le texte suivant le « connotatif », propre à un décodage de l'art contemporain et déjà critiqué par Jameson dans son ouvrage emblématique sur le postmodernisme. En fait il fallait conserver à la critique le caractère très personnel et romantique de la vision ontologique (que l'on aime aussi dans la peinture abstraite), et d'un autre côté, tenter de voir quand même des signes pour ne pas produire une énième « interprétation en creux », ou une théologie négative orpheline. Les dispositifs de Shanta Rao, inspirés de compositions musicales, m'offraient le moyen de révéler, quand même, un langage, et donc d'en tirer quelques bribes de démarche et de sens.



Sans titre, photogramme, 30x40cm, 2013

« L'abstraction, parce qu'elle concentre certains des enjeux les plus importants de l'art du siècle passé, parce qu'elle porte avec elle le lourd tribut des théories de l'art pour l'art, du formalisme et les accusations malhonnêtes de compromission au décoratif, représente pourtant un des enjeux décisifs de l'art depuis plus d'un siècle. Elle les concentre, quelque part, en isolant le spectateur face à ses capacités de compréhension. Sa résistance confère à celui ou celle qui regarde une certaine responsabilité et c'est là, entre autres, où elle touche les barrières critiques et fait preuve d'efficacité : l'abstraction invoque une attitude que celui qui la regarde va prendre ou ne pas arborer.

Si la sculpture abstraite peut nous rassurer - elle parsème nos rues, nous sommes confrontés à elle dans un lien d'égal à égal presque anthropomorphique, la sculpture est un animal immobile - ce n'est pas le cas de la peinture ou des pièces en deux dimensions qui, quoi qu'elles fassent, seront toujours reliées à une origine, l'origine première de l'art : un objet artificiel, inutile, détaché des fonctions de la vie triviale.

L'abstraction possède aussi son paroxysme, sa forme la plus radicale, dans le monochrome (paradigme plus illusoire que vérifié), lequel a toujours été un défi pour celui qui tente de l'interpréter, au point que l'on voit, même (voire surtout) chez des philosophes émérites, un gloubi-boulga d'analyses pseudo-psychanalytiques ou n'ayant pour seuls échappatoires qu'une phénoménologie justement invalide, car appliquée à un objet unique. Des sensations, du sentiment de présence ou de rencontre, du visiteur avec une peinture, tout le monde se contrefiche, et cela remplit les tiroirs des émotions, des subjectivités diverses et heureusement innombrables.

Il faudrait donc chercher de nouveaux outils pour parler d'abstraction. Il n'y a pas de hasards, et à regarder le travail de Shanta Rao, on verra que ces outils se trouvent dans les œuvres elles-mêmes.

Je pourrais écrire des pages et des pages sur le caractère connotatif des signes dans l'art contemporain, tellement c'est un lien avec le réel qui en fait la valeur, la puissance critique, le regard de l'artiste étant un regard sur le monde, ses failles, ses malaises et ses curiosités étant retranscrits, codés dans les œuvres, au risque de convoquer sans cesse les rappels en clin d'œil de références, d'univers, que le spectateur connaît. De telles œuvres prennent alors souvent une place de fictions, de textes sur le monde qui nous entoure.

Mais ce n'est pas le cas avec les œuvres de Shanta Rao, et la fiction, même si elle peut servir de prétexte ou de point de départ, est finalement bien loin de ses préoccupations. Pourquoi en effet se limiter à un travail qui serait celui du commentaire, quand il est possible de proposer une grammaire nouvelle au spectateur ?

Cette grammaire existe justement parce qu'on l'ignore et parce qu'elle prend, comme tout système linguistique, des tournures arbitraires. Ses schémas sont ceux de la musique, et principalement de la musique spectrale de Giacinto Scelsi et Gérard Grisey, ou d'autres compositeurs, plus récents, avec lesquels elle va collaborer. Je devine parfois aussi dans ses travaux des masses qui s'apparentent aux œuvres de Morton Feldman. Le lecteur m'accusera de suite de tomber dans le piège que je dénonçais plus haut, de me perdre dans ma propre subjectivité ou mes impressions, alors que, dans le travail de Rao, il s'agit de principes générateurs de son travail, je n'invente rien et un peu d'attention suffit à aboutir à mes conclusions. Le travail de l'onde, des mirages auditifs, des assemblages parfois aléatoires ou mathématiques, lui offrent une grille pour superposer en glaciés les matières, et pour y consteller de petits indices. Le résultat rien à voir avec une partition ou une écriture quelconque sensée tenir à distance, elle est simplement une mise en forme de l'entropie, comme l'équilibre instable des astres ou d'un tas de sable, tout comme la

musique qui lui sert de schémas. Elle ne s'inscrit pas dans un régime de représentation mais peut-être dans le sillage des rêveries érudites de l'humaniste de la renaissance, reconstruisant, dans son appartement, l'organisation du monde avec pour unique outil l'analogie. « Nous autres hommes nous découvrons tout ce qui est caché dans les montagnes par des signes et des correspondances extérieures ; et c'est ainsi que nous trouvons toutes les propriétés des herbes et tout ce qui est dans les pierres. Il n'y a rien dans la profondeur des mers, rien dans les hauteurs du firmament que l'homme ne soit capable de découvrir », écrivit Paracelse. Alors, dans le travail de Shanta Rao, du macro au microcosme, une cosmologie s'organise et nos sens y participent plus qu'ils ne l'observent de l'extérieur.

On aurait aussi l'impression, avec ces productions, d'une sorte de lyrisme mystique, d'un temps qui serait autant celui de l'œil que celui de l'écoute alors que, à l'inverse, il s'agit d'un jeu de compositions et de décompositions, immersif certes, qui se déploie dans les motifs, les structures et les couleurs les plus simples. La science est ici celle de l'effet, celle du mirage où le spectateur ne voit plus de différences entre ce qui est devant lui et ce qu'il crée mentalement, son œil se met à agir tout seul et un peu sans lui. L'abstraction comme un brouillage des sensations, mais aussi comme une dépersonnification de celui qui la crée (l'auteur n'a pas de « griffe » repérable) d'un côté et, surtout, de celui qui la regarde : la création d'une expérience commune sans identité, comme si de trop écouter le langage d'un extra-terrestre on en venait à douter de notre vocabulaire et de nos capacités de communication. Le rôle de la peinture n'est pas de nous faire découvrir de nouvelles dimensions, mais plutôt de jouer avec nos croyances, nos capacités sensorielles illimitées, et ainsi de créer des mirages. Il n'y a ici ni phénoménologie, ni métaphysique. »



Sans titre, sérigraphie sur papier, 2015

« On voit dans la sœur aînée, qui est appuyée debout sur le dos du fauteuil de son père, qu'elle crève de douleur et de jalousie de ce qu'on a accordé le pas sur elle à sa cadette. Elle a la tête portée sur une de ses mains, et lance sur les fiancés des regards curieux, chagrins et courroucés.

Le père est un vieillard de soixante ans, en cheveux gris, un mouchoir tortillé autour de son cou ; il a un air de bonhomie qui plaît. Les bras étendus vers son gendre, il lui parle avec une effusion de cœur qui enchante ; il semble lui dire : « Jeannette est douce et sage ; elle fera ton bonheur ; songe à faire le sien... » ou quelque autre chose sur l'importance des devoirs du mariage... Ce qu'il dit est sûrement touchant et honnête. Une de ses mains, qu'on voit en dehors, est hâlée et brune ; l'autre, qu'on voit en dedans, est blanche ; cela est dans la nature. »

Denis Diderot sur *L'accordée du village* de Jean-Baptiste Greuze, Salons de 1761

Ce texte de Diderot m'a servi d'exemple pour rédiger un petit essai sur le travail de la jeune artiste Cindy Coutant. Assez peu inspiré par ses travaux mais ayant beaucoup de centres d'intérêt communs avec l'artiste, je décide de reprendre le vocabulaire de ses installations qui renvoie à l'imaginaire et aux théories du Cyberpunk, théories sur lesquelles j'avais déjà écrit par ailleurs. La forme de la fiction me permet de relier les formes qu'elle emploie avec une critique sociétale, qui vise directement les systèmes de communication contemporains, dans un univers dystopique. J'échappe aussi au régime de la description en ne gardant que quelques indices de son travail, que le lecteur reconnaîtra dans les illustrations de la monographie.

Par ailleurs, il est tout à fait vrai que depuis une quinzaine d'année le terme « fictionnel » revient sans cesse dans la critique pour qualifier les œuvres contemporaines, la caractère narratif d'un assemblage, d'un montage, racontant une histoire, est avancé comme un signe d'efficacité et donc de qualité. Sans savoir trop quoi en penser, je reprends cette injonction au fictionnel au pied de la lettre, en utilisant un genre littéraire qui a beaucoup réfléchi à la fiction et aux modèles narratifs. Mark Downham, le principal théoricien du Cyberpunk, écrivait qu'avec le Cyberpunk, ce n'est plus la science-fiction qui engendre un style littéraire, c'est le style qui engendre la science-fiction ».

Le « fictionnel » est peut-être une des meilleures preuves que notre société est imbibée de « story-telling », et je ne peux m'empêcher de le relier aux premières définitions du Spectacle : « Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation. » Il s'agit ici de reprendre cette représentation en main, par le biais du commentaire d'œuvre, et d'utiliser un angle par lequel la fiction a été un véritable outil critique.

« L'Effet Cristiano

On avait mis des rambardes dans toutes les rues pour que les gens puissent tenir debout car, depuis peu, la Terre se mettait à basculer sans prévenir donnant l'impression d'être sur le pont d'un gigantesque paquebot. Tout le mobilier et les objets avaient été amarrés, accrochés solidement. La porcelaine, la céramique, avaient disparu et tous les matériaux fragiles étaient progressivement remplacés par le plastique et le polystyrène. Pour éviter les blessés, on ajoutait aux angles de murs, aux rebords de meubles, des morceaux de gaines d'isolation bleu clair.

On avait aussi refait le système des égouts pour prévenir les reflux d'eau putride qui survenaient quand le sol penchait. Cela avait une autre fonction : il fallait absorber les larmes des habitants lorsqu'ils se mettaient à pleurer subitement. Toutes les histoires d'amour finissaient maintenant mal et les habitants piquaient des crises de mélancolie plusieurs fois par jours. Alors le sol était partout humide et parsemé de petites flaques.

Les théories du feed-back et de la rétroaction de Wiener avaient été rendues caduques par tous les messages envoyés sans destinataires précis. Les réponses, passées à la moulinette d'innombrables algorithmes, n'arrivaient jamais intègres à destination, cassant les principes fondamentaux des théories de la communication. Et ce qui faisait la base d'une intersubjectivité efficace avait progressivement disparu : d'abord les sous-entendus du langage parlé, puis fatalement les rencontres physiques.

Une amourette était dorénavant inconcevable. On communiquait donc entre pseudonymes, meilleure manière de ne pas risquer de rencontrer quelqu'un. La présence des autres, silhouettes devenues floues à force d'évitement, laissaient seulement quelques traces humides derrière elles.

En dehors de leur travail harassant, le loisir principal des habitants consistait à essayer de communiquer à l'aide de slogans et de symboles. Les meilleurs éléments de la société étaient ceux qui réussissaient à assembler de manière nouvelle le vocabulaire commun ou à créer de nouveaux pictogrammes. Ils étaient aussitôt repérés et plébiscités, puis copiés par une communauté dosant stratégiquement s'ils faisaient partie des premiers à dupliquer la nouveauté, ou heureux d'adopter les trouvailles linguistiques. Ce mode de communication constituait l'unique mode d'existence public, et le seul mode de contact et d'évaluation entre membres de la communauté en dehors du travail.

Cristiano, comme tous ses concitoyens, était las de tout ça. Il n'en pouvait plus de voir les objets virevolter autour de lui et de passer son temps à les scotcher aux murs et aux tables pour ne pas qu'ils tombent. Son ordinateur était maintenant son meilleur ami. Des pseudonymes, heureusement, lui envoyaient des blagues, des images, des réflexions amusantes qui ponctuaient ses journées. Et la star du moment était une jeune fille qui soufflait des séquences de ronds de fumée de cigarette magnifiques.

L'absence de vie sentimentale lui pesait. Il avait bien l'impression de passer à côté de quelque-chose, mais savait qu'un engagement affectif et physique avec un tiers pouvait au mieux se solder en échec, au pire, le mener au désastre. Il y pensait souvent dans son appartement peint en vert du sol au plafond.

Cristiano alluma son ordinateur et se mit en tête de créer une animation qui allait fasciner tous ses Contacts. Il construisit avec sa tablette graphique un immense dôme géodésique qui, une fois incrusté sur ses murs verts, donnait l'impression que son appartement était d'une surface infinie et d'un plafond courbe et réconfortant, à une centaine de mètres au-dessus de sa tête. Il vit que cela était bon et était très content d'avoir assimilé aussi vite les bases de la modélisation en 3D (les formes circulaires étaient plutôt difficiles). Il avait réussi à reconstituer un décor à partir de formes très simples, mix d'habitation eskimo et de terrain de foot. Mais il était surtout fier des angles de caméra sélectionnés qui donnait l'impression que la vidéo était tournée à partir d'un drone volant au-dessus de lui.

Il s'était conçu un rôle sur mesure pour ce nouvel environnement : il allait mimer la détresse de ses compatriotes, surjouer une crise de larmes que lui et ses compatriotes subissaient régulièrement. Selon ses prédictions, la scène allait le rendre à jamais célèbre, peut-être le pseudonyme le plus célèbre de tous les temps, plus célèbre que la fille à la cigarette, plus admiré que Chelsea Manning elle-même. Il allait montrer à tous ce que personne ne voulait plus regarder et allait focaliser l'attention dessus : le plus banal allait devenir le plus stupéfiant.

Il avait aussi prévu que sa vidéo allait diviser le public en deux catégories et accentuer le buzz : ceux qui croiraient en sa douleur et se retrouveraient face à une sorte de miroir et peut-être se mettraient à pleurer à leur tour, et ceux qui comprendraient son jeu et y verraient une sorte de mise en abîme de leur réalité. Ils réfléchiraient ainsi au caractère artificiel de leurs réactions émotives.

Les plans de Cristiano se réalisèrent mieux que prévu et en un mois sa vidéo avait été visionnée un million quatre cents mille fois, sûrement, se dit-il, parce qu'il s'agissait d'un mime et que le mime était à la mode ces derniers temps. Sûrement aussi parce que l'objet ne durait pas plus d'une minute et demie. Il n'empêche le débat était lancé : comment Cristiano réussissait-il à contrôler ses pleurs ? Peut-être allait-il créer des rivières ?

-

La bibliothèque de ma mère était bourrée d'ouvrages scientifiques des années 1950 et 1960. La cybernétique y trouvait une grande place, et c'est en lisant l'histoire de Cristiano que je me dis qu'il fallait que je m'y intéresse un peu plus. Une chose m'avait interpellée : pourquoi les gens des temps anciens étaient-ils obsédés par leurs émotions ? Il était somme toute surprenant de se rendre compte que l'histoire de Cristiano, qui avait créé un Effet célèbre et était devenue une règle scientifique imparable, était complètement oubliée.

A regarder de près le contexte de ce phénomène, j'ai constaté que les gens de la période de Cristiano aimaient se plaindre continuellement, ils n'avaient manifestement pas compris que tout allait bien. Leurs pleurs étaient certainement le reliquat d'une période précédente, le début du 21ème siècle, où les individus « communiquaient ».

On peut y voir de nombreuses personnes exagérer leurs réactions émotives : comme ils « communiquent » vraiment, ils s'expriment. On dirait que ce qui se passe dans la tête des gens produit des réactions sur et dans leur corps, et que ces réactions provoquent à leurs tours des réactions chez les récepteurs extérieurs. (Aberration.) Après quelques lectures, je finis enfin par comprendre, par exemple, l'idée de désespoir, la projection dans un futur impossible, source plausible de ces larmoiements.

Plus tard, dans la société de Cristiano, le problème devient encore plus compliqué parce qu'apparemment tout va bien dans le monde (hormis ce sol qui tanguet et auquel les gens ont du mal à s'habituer). Ils n'ont aussi pas encore inventé ces géniales moquettes absorbantes qui sèchent automatiquement tous les liquides.

D'un autre côté, les individus semblent autonomes et responsables, la société leur fournit tout ce dont ils ont besoin et pourtant ils se plaignent sans arrêt, ils larmoient sans arrêt un isolement pourtant positif. Dans tout ça Cristiano est un immense acteur. Là où tout le monde était déçu par la fiction, dépassée depuis longtemps par une multitude d'événements quotidiens et spectaculaires, Cristiano a réussi à faire se rejoindre une mise en scène et des affects réels. Sa vidéo a été un succès parce qu'en représentant un aspect négatif et pesant de la vie de tout le monde, elle avait réenclenché un bref moment les processus d'identification des récepteurs.

Comme l'empathie a été découverte depuis difficile à faire apparaître avec un mode de communication univoque et filtré, l'Amour (<3) est progressivement sorti des préoccupations, de

l'éducation, et finalement des sentiments. Les gens de la période de Cristiano n'imaginaient pas que l'Amour allait devenir un truc inutile, phénomène des civilisations anciennes.

En tout cas les bouquins de cybernétique de ma mère m'avaient mis sur une voie très pessimiste, je commençais à ressentir quelque chose comme le désespoir de Cristiano.

-

Pourquoi un marteau lévite-t-il dans l'espace à côté d'un hameçon ?
Je vais ici tenter de vous montrer les raisons pour lesquelles un marteau lévite dans l'espace.

-

Effet Cristiano en internet : effet créé par une mise en scène exagérée de la douleur (voir Baumgarten) qui crée selon les moments de réception deux effets opposés : les récepteurs ressentent une empathie intense ou à l'inverse une dés-empathie et une distanciation intense et cérébralisée. L'Effet Cristiano touche tous les récepteurs sans exception. »

(Extrait du communiqué de presse de l'exposition *La Collection Thea Westreich Wagner et Ethan Wagner* (10 juin 2016 – 27 mars 2017), Centre Georges Pompidou :

« À cette occasion, ce sont près de 150 œuvres qui sont dévoilées au public dans les espaces du 4^e étage du musée, au cœur des collections permanentes contemporaines. La présentation parisienne met l'accent sur la part européenne de la donation et rassemble les œuvres d'une cinquantaine d'artistes en faisant bonne place aux grandes figures déjà reconnues de la scène contemporaine — Eija-Liisa Ahtila, Martin Barré, Jeff Koons, Philippe Parreno, Christopher Wool, Heimo Zobernig... — ainsi qu'à des artistes dont la pratique s'est plus récemment affirmée — Claire Fontaine, Sam Lewitt, Paulina Olowka, Laura Owens, Josephine Pryde, Danh Vo... Certaines œuvres viennent compléter des ensembles existants d'artistes tels que Ryan Gander et Keith Tyson, tandis que plusieurs font leur entrée dans les collections du Centre Pompidou, à l'image de Michael Krebber, Lucy McKenzie et Simon Starling. »

Impossible de trouver la liste complète des artistes montrés.)

-

L'ère ironique

Mouvement n°88, mars 2017

« Tout le monde le dit, il faudrait renouer avec les projets qui sont comme des points d'arrêt sur la situation de l'art actuel, et qui tranchent, choisissent, analysent. Des projets qui pointent du doigt un petit groupe d'œuvres et qui disent « *Voilà ce qui est bon, voilà ce qui est intéressant et ça veut dire ça* », qui incluent et excluent, qui sont soutenus par un esprit malin, qui recherchent l'osmose.

J'ai peur que de tels projets ne soient pas possibles. Le commissaire d'exposition, le groupe d'artistes, le critique, le roman, la revue que nous attendons comme le Messie ne se montrera jamais. De toute façon les Élus de toutes sortes ne font que décevoir, c'est un peu le principe. Aux œuvres devra dorénavant s'allier la désillusion.

L'exposition du couple de consultants en art contemporain, Thea Westreich Wagner et Ethan Wagner, (jusqu'au 27 mars au Centre Pompidou) est l'illustration de cette dernière entreprise – suprêmement ironique – de désillusion. Représentant en gloire la scène mainstream et internationale de ces 15 dernières années, elle réunit, avec une centaine de pièces, un échantillonnage inouï des doubles sens de notre monde vacillant : les œuvres, mixant chacune à leur manière styles et factures disparates, jeux de cache-cache, ready-made et storytelling, séduction publicitaire et collages de mauvais goût, compromis parfois sarcastiques, deviennent les constats sans appel et complexes de la ratatouille qui nous environne. Le décor, en se disloquant, vibre comme une aiguille entre deux aimants.

Tout y est éthéré et, de la vision de ces gestes qui se transforment en surfaces, on sort à la fois content, émerveillé par l'humour et la légèreté fantastique des propositions, et perplexe devant l'accumulation d'œuvres toutes devenues machines schizophréniques, sans discours clairs, sans autres partis-pris que leurs ambiguïtés un peu désabusées.

L'ironie est une arme, car elle est à l'image du monde complexe sur lequel nos pieds abîmés se posent. Elle est pop, elle est vulgaire, elle est à la fois le miroir mérité de ce qui nous entoure et son génome narquois. Elle allège les drames avec une puissance analytique distante : le détachement et l'aisance du cool s'affilient, en double-bind (injonction paradoxale), à un propos critique, engagé ou

poétique qui s'évapore instantanément. Les critères psychologiques, de sincérité et d'empathie notamment, ont disparu sous des enchevêtrements de codes. Ils sont maintenant pertinence, efficacité et répartie subtile.

Alors, dans l'ère du soupçon – et parce que nous sommes amenés à « ne pas croire ce que l'on voit » comme l'écrivait Thibaut de Ruyter dans ces colonnes, mais qu'il faut, quand même, essayer d'exprimer quelque chose – le concept et l'intention se vêtissent d'ironie. Ils sont à la fois sans sarcasmes, l'acide et son baume, au risque terrible, de temps en temps, de tomber dans une intelligence qui tourne à vide, la désillusion se transformant par inadvertance et s'orientant vers le nihilisme. La lucidité s'est hypertrophiée pour apparaître comme une affaire de stricte tactique.

Avant d'en arriver là il faudrait pouvoir tenir tête aux grincements du cynisme pour, artistes comme spectateurs, se rejoindre au seuil des mêmes désillusions, main dans la main, pour une ballade artificiellement naïve. »

Extrait du texte de présentation de Christine Macel :

« Souvent subversives ou irrévérencieuses, les œuvres [entrées dans la collection du Centre Pompidou grâce à la générosité de Thea Westreich Wagner et Ethan Wagner] sont imprégnées d'ironie et d'humour. La réappropriation, l'influence de la publicité, des médias et de la technologie, la question de la production d'images et de leur circulation, les notions d'originalité et de paternité, mais aussi la réinterprétation du modernisme et la remise en cause du capitalisme sont autant de sujets évoqués au cours de l'exposition. »

(On note tout un vocabulaire où ironie et humour sont reliés à subversion et irrévérence, tout l'inverse en réalité... Cette introduction de Christine Macel montre parfaitement le régime de signe et la démarche dans lesquels la scène commerciale, principalement new yorkaise dans le cas de cette exposition, se situe.)

-

Un ami philosophe, ayant lu ce texte, m'a taxé de nihiliste, ce que j'ai au départ mal pris, puis bien pris quand un autre ami philosophe m'a parlé du « Nihilisme actif » de Nietzsche.

Le problème est simple, comment parler de cet art ironique ? On ne peut pas faire comme s'il n'existait pas d'une part, et d'autre part, quand on connaît parfaitement ses tenants et ses codes, il reste agréable et pertinent par rapport à la société qui nous entoure, surtout avec la scène new yorkaise dont je parle dans cet article. Il en est un vice.

La condition postmoderne voudrait alors que ses constructions soient comme une sorte de « péché coupable » de l'amateur, car personne ne croit plus à leur propos soit disant critiques, anti-capitalistes, ou à leur capacité de déconstruction que décrit Christine Macel. Il est vrai par ailleurs que j'aime cet art pour le comprendre rapidement et que, comme dit Rodowick avec amertume, il est « beau ». Dans les mois qui viennent je vais essayer de me pencher sur ces théoriciens de l'ironie contemporaine : Rodowick et surtout Richard Rorty.

L'autre piège est celui du raccourci qui réduit parfois mon commentaire, tout comme celui de Macel, à une sorte de succession de mots-clés.

Qu'écrire alors maintenant ? Je me dis qu'on pourrait très bien envisager ce « nihilisme actif » qui pousserait, en art, à en oublier les codes et les traditions, se dire pour l'exercice qu'il n'y avait pas d'art il y a dix ans par exemple, et essayer de prendre comme point de départ cet art ironique, fictionnalisé à outrance, qui nous entoure. On échappe ainsi au mythe de l'« éternel retour », qui nous fait percevoir la radicalité moderne comme un paradis perdu. Défi majeur car la première contestation à contrecarrer tient du fait que c'est aussi la société actuelle en son entier qui nous pousse à l'amnésie, à oublier ce qu'il y avait « avant » et à être dans l'immédiateté. Il s'agirait pourtant de jouer non pas l'amnésie, mais l'oubli.

La question est alors de créer des valeurs qui soient autres que celles qui ont emmenées l'art dans la situation actuelle. L'étape de la désillusion peut être assumée, et contre Macel qui recherche une sorte de transcendance dans la complexité, le caractère spéculatif, comme beaucoup de spectateurs dont je fais partie, on arriverait à ce point inatteignable que Boris Groys appelle l'« athéisme », position indispensable à une prise de distance critique. Elle tombe cependant dans les impasses du

fétichisme montrées par Bruno Latour quand il écrit : « Dès que l'anti-fétichiste dévoile l'inefficacité de l'idole, il plonge en effet dans une contradiction dont il ne se sort plus. Au moment même où l'on veut que le fétiche ne soit rien, voilà qu'il se met à agir et à tout déplacer. » Aucune déconstruction théorique n'érode selon lui un régime de croyance. Il écrit plus loin : « Le monde sans fétiches se peuple d'autant d'aliens que le monde des fétiches. L'inversion de l'inversion donne accès à un univers aussi instable que le monde prétendument inversé par la croyance illusoire dans les fétiches. Les antifétichistes pas plus que les fétichistes ne savent qui agit et qui se trompe sur l'origine de l'action, qui est maître et qui est aliéné ou possédé. Ainsi, loin d'être vidé de son efficace, le fétiche, même chez les modernes, semble agir constamment pour décaler, brouiller, inverser, troubler l'origine de la croyance et la certitude même d'une maîtrise possible. La force que l'on veut lui retirer, il la regagne aussitôt. Personne ne croit. Les Blancs ne sont pas plus anti-fétichistes que les Nègres ne sont fétichistes. [...] Oui, les anti-fétichistes, comme les fétichistes, rendent aux idoles un culte assez étrange »⁴. Alors dans ce contexte où tout le monde et à la fois personne ne « croit », l'iconoclasme est inopérant même si, en suivant Boris Groys, le cheminement analytique de l'« athéisme » est nécessaire. Il ne suffit pas de ne pas croire dans les « aliens » pour arrêter d'en croiser de temps en temps, justement ailleurs. Groys propose cependant de les reconnaître et de ne pas se laisser impressionner.

La prochaine étape consistera à requestionner les formules considérées comme acquises : humour, ironie, capitalisme, originalité, etc. Car il n'est pas certain que nous n'en ayons finalement que des compréhensions connotatives, quand un milieu parle à son propre milieu. C'est bien contre une déréalisation du signifié qu'il faut lutter, non pas pour croire ou faire croire en une expérience authentique, mais pour enlever aux objets, comme à un oignon, les couches de significations connotatives, mais aussi les raccourcis et les contextes, qui cachent leurs nombreux signifiés ou les remplacent.

⁴ Latour Bruno, *Sur le culte des dieux faitiches. Suivi de Iconoclash*, Paris, Les empêcheurs de penser en rond, 2009

ANNEXE

Deleuze's Bacon

Art & Language et Michael Baldwin

Radical Philosophy, Londres, n°123, 2004, pp. 29-40.

Deleuze's Bacon

Art & Language and Tom Baldwin

I

Francis Bacon's public career as a painter began in the 1940s and was more or less established by the 1950s. But it received its first guiding impulse from a convulsion in the British art establishment of the late 1930s. This convulsion was provoked by the increasing prominence of a cosmopolitanized, *professionalized* abstract art – the relatively powerful instrument of an emerging class, a new cultural bourgeoisie. The prospect that a professionalized abstract art would take hold in Britain was threatening to an older class of literati and dilettanti for whom art was a 'civilizing' rather than a 'professional' tendency.

It had become apparent that the rising cultural bourgeoisie perceived modernist abstract art as autonomous, driven by the dialectic of its own technicality. The technicality of its action enabled it to assume a practical (and a moral) legitimacy which devalued the authority of the older civilizing class. Cosmopolitan modernism accounted for its practice in terms of coherent *ideology*. To its opponents, the increasingly specialized vocabularies that accompanied it seemed menacing and aggressive.

In the 1930s the lead in the reactionary fight against this professionalism was taken by Kenneth Clark. A 'humanistic' vocabulary of aesthetic grandeur was developed and refined, and recalcitrant abstract artists were effectively marginalized. By the end of World War II, British art had been re-established as a civilizing discourse, predicated on the interesting eccentricities of individuals, that remained in thrall to a patronage of gentlemanly amateurs. Civilization was assisted by many 'personalities', artists and literati. Some of these were to be the art arbiters of the future: the wartime personnel of the Council for the Encouragement of Music and the Arts grew up into the Arts Council; some of the loftier minds became voices on the BBC, and so on. In Britain at least art would be, one way or another, in the grand manner. Henry Moore became the great British sculptor and Graham Sutherland the great British painter. The canonical

discourse of the authentically human opposed, and seemed to defeat, the outlandish vocabularies used by the foreign-seeming intellectuals of international abstract art. While surrealism recognizable as such was rejected for its unsightly political ramifications, in so far as its mannerisms were adaptable they were domesticated as picturesque detail. Acceptable deformations entailed the reinvention of a form of romanticism: depoliticized, de-psychologized, British, and all right.

Though some early work of Bacon's was shown alongside the surrealists in London in the 1930s, he emerged in the 1940s as a rather shady figure at the edge of a bohemian circle consisting of Sutherland, Minton, Craxton, Melville, Vaughan, Lucien Freud and others. One of the perceived tendencies of professionalized modernism was pedagogic. It seemed that its ideological and technical metiers could be taught. By contrast, resistance to socialization or to the distribution of power through teaching was a marked aspect of the bohemian authenticity of the 1940s and 1950s. Tradesmen's sons and daughters, unless suitably marked and transfigured by an appropriate authenticity, must not be allowed to pollute the rare mountain air. Such sentiments are significant among the enabling ideological conditions of Bacon's eminence.

Picasso seemed to bestride both modernist professionalism and British figuration. Some – Minton, Sutherland, Craxton – identified the source and clung on. Bacon 'acknowledges' the influence of Picasso's techniques. But of course. What else, who else? Decoding, we might say that Bacon, like the others, borrowed and adapted and diluted the formalistic and expressionist threads of Picasso into an occasionally seamy, but essentially genteel figuration. This figuration, which shunned or sought seriously to restrict the 'narrative', compromised the painterly. But abstract art compromised or seemed to compromise a variety of ideological canons. It was therefore to be represented as trivial, empty, as incapable of bearing the weight

of a necessary aestheticism. A middle, one might say quietly, *British* category emerged as a consequence: the figural. Historicistically tractable and located, vaguely continuous and discursively passive; neither one thing nor the other; neither ‘illustrative’, nor ‘narrative’, nor ‘abstract’.

Bacon as authentic is the prisoner of a trope, a comical spectacle. In the hands of an authentic the fractious materiality of modern art is a picturesque shadow. The disciplines imposed by vertiginous materials, the blindness of the ironies which, contra Barthes, do not *merely* constitute a superiority of one voice over another, are denied in the culture of anecdote and nostalgic order.

II

The foregoing is a kind of recollection of an article on Bacon that we wrote for the journal *Artscribe* almost twenty years ago.¹ Its final thought was that it is more constructive and emancipating to make fun of Bacon than to engage in the genre of serious criticism. Gilles Deleuze’s *Francis Bacon: The Logic of Sensation** belongs unquestionably to the genre of serious criticism. We might ask if it counts significantly against our recollection. We ask this in changed – or at least aggravated – circumstances: the hegemonic triumph of global capital has had artistic consequences. It has put a management in charge of production, and in doing so has bloated the power of the institution and robbed art of its internal complexity. If the power of the institution is to be resisted, it may be necessary to restore the internal complexity of the artwork. Painting *may* supply some clues to how this is to be accomplished.

While we argue that Bacon’s early eminence was due to a reactionary tendency in British art, he has re-emerged more recently in an abundance of critical writing and other cultural ‘studies’ addressed to *the body*. Bacon’s ‘scenes of love, vomiting and excretion’ (16), his zones of indiscernibility between man and animal, are celebrated as *abjection*, and abjection goes to the transgressive. Deleuze himself doesn’t explicitly mention the transgressive. His book will lend support to the tendency, however. ‘Abjection becomes splendor, the horror of life becomes a very pure and very intense life’ (52). This is right out of the old bohemian’s charter. It is perhaps disconcerting to see a theme set running in the civilizing world of Sir Kenneth Clark being taken up for radical honour by Julia Kristeva.

Deleuze argues that ‘Bacon’s is a closed and artificial world’ (43). But we can also read today that ‘interest in the body’s apertures depends on the preoccupation with social exits and entrances’. Kristeva has argued via Bataille for the power of abjection, on the grounds that it ‘disturbs identity, system, order; that it does not respect bodies, positions, rules’.²

The modernist art project may well have to face up to the charge that it issued from an over-intellectualized delibidinized laboratory. But it does not follow from this that the hopelessly attention-seeking transgressions of processed art-world abjection have any chance of disturbing, let alone overthrowing, globalized power. Neither the anus nor the mouth nor any of the other holes – including the one you might vomit down – are *ipso facto* transgressive. They fit well enough into those cultural templates that were first formed in the context of ‘civilization’.

III

Deleuze is not naive in his readings of such basics as pictorial space and depth, figure–ground relations, and so on. He has a grip on the unavailability to twentieth-century painting of ‘simple figuration’, and on some of the reasons for that. He says, ‘Painting has to extract the Figure from the figurative’ (8). (The logic of this necessity becomes somewhat tortured in places, as when, ‘the body [in Bacon’s painting] ... exerts an effort upon itself in order to become a Figure’ (15).) Later, ‘the Figure is opposed to figuration...’ Even if ‘something is nonetheless figured (for instance a screaming Pope)’, there is a ‘secondary figuration [which] depends on the neutralization of all primary figuration’ (37). We might ask what this neutralization is like. Presumably it doesn’t mean that one no longer sees the screaming Pope. Rather one *experiences* the Pope as a Figure rather than recognizing it as a represented body. A lot is made to hinge on this distinction. Supposedly, ‘Bacon has always tried to eliminate the “sensational”, that is, the primary figuration of that which provokes a violent sensation’ (38). As a disclaimer on Bacon’s part, that has always seemed a bit disingenuous. As Deleuze represents him, Bacon is interested in violence not as narrative or even as a subject of representation, but as ‘itself a Figure’ (39). But this doesn’t quite do away with the question of what it is that forms the set of the figurative themes of Bacon’s pictures.

* Gilles Deleuze, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, trans. Daniel W. Smith, Continuum Press, London and New York, 2003. 240 pp., £16.99 hb. 0 82646647 8. Page references appear parenthetically in the text.

Deleuze has an evasive but possibly interesting preoccupation with ‘the fact’ (3). This appears to be a kind of unarticulated requirement of realism. He gives an odd account of religious figuration (9–10). On the one hand it appears that, if ‘with God, everything is permitted’, then there can be no realism in religious art. On the other, he seems to be saying that it is by religious art that ‘Figures [are] freed from all figuration’, thus offering modern art a precedent – besides recourse to abstraction – for liberation from the invasion of the photographic. (He returns in his seventh chapter to the matter of figurative representation versus abstraction.) It’s not quite clear what is and what is not a fact, or *the* fact. There’s a suspicion of circularity: that a fact may simply be what gets onto the surface of a Bacon painting.

Deleuze’s invocations of horror and violence (e.g. of the act of painting), and of all the stuff about meat and animals, is by now little more than conventional ‘G2’ culture-speak. ‘The common fact (again) of man and animal’ (21) is not a very *profound* fact. Meat is another ‘fact’ (23). As with much of the stuff about how figures in Bacon’s paintings relate to their enclosing contours and armatures, the frisson comes largely from a kind of forgetting that what’s being talked about is actually *not* ‘fact’, but a series of pictures. Nevertheless, ‘Bacon harbours within himself all the violence of Ireland, and the violence of Nazism, the violence of war. He passes through the horror of the crucifixions ... or the head of meat, or the bloody suitcase’ (38). What is this but the stipulation of authenticity?

Deleuze has a thoroughly Greenbergian distaste for narrative and for the kinds of rhetorical devices that tend to go with it. But it’s not quite clear how this fits with his apt perception that a typical Bacon painting is ‘composed like a circus ring’ (1) – that is, presumably, is in certain respects deeply theatrical and cornily spectacular. Nor is it clear that the account he gives (in Chapter 2) of Bacon’s development of a ‘different relation to figuration or illustration than the painting of the past has’ would not apply equally well or better to more or less any mid- to late-twentieth-century painter worth bothering with.

Deleuze is constantly finding animation in Bacon’s work. This is not quite the kind of animation by means of which a static painted image is normally thought to acquire psychological vividness – usually through some sense of interaction with (or even alienation from) an imagined spectator. It is animation as in Tom and Jerry or *Who Framed Roger Rabbit?* We have bodies flattening themselves into mirrors, or flowing

in and out of holes – in doors or sinks or hypodermic syringes, or even in the body itself (‘Bacon’s scream is the operation through which the entire body escapes through the mouth’ (16, and again on 28).) Late-late surrealism meets Tex Avery, in the logical world of the Notes on the Large Glass. And the spectator gets left behind – or is somehow conceived of as part of the ‘internal’ world of the picture. (‘Bacon needs the function of an *attendant*, which is not a spectator but part of the Figure’ (13).)

Central to Deleuze’s argument is a strange and antique kind of antithesis between the Figure and ‘abstract form’ that connects to the earlier discussion of flesh and bones in Bacon’s painting. To be concerned with the wild movement of the body as against the sterilizing environment of abstract modernity is a hopelessly adolescent dualism. Deleuze acknowledges this but still seems a bit unsure about it. He describes Bacon as ‘refusing the double way of figurative painting and abstract painting’. Deleuze may use the term ‘figure’ in ways that are almost Greenbergian, but sometimes things get more ambiguous. Just when you think he’s proposing either abstract art (‘pure form’, whatever that is) and the figure as ways out of anecdote, illustration and narrative painting, he announces that the name of the figure is ‘sensation’. This is the neurosis and psycho(pathology) that forms a self-affirming stereotype of the creative individual.

We identify the body on the canvas not because we know it to be a representation of *that* object, but by virtue of its sustaining *this* sensation. Deleuze equates Cézanne’s admonition to himself to ‘paint the sensation’ with Bacon’s to ‘record the fact’ (35). He goes on to talk about a ‘difference of level, a plurality of constituting domains’ in the sensation, and also about its ‘material synthetic unity’ – which is *not* made up by ‘the represented object’ (37). It’s not immediately clear what this means. The issue is an important one for Deleuze’s text, however, since it bears on the question of how and why Bacon’s work may be said both to be complex in one’s experience of it – to operate at different ‘levels’ – and to offer something like compositional unity.

Deleuze does address the question of ‘what are these levels, and what makes up their sensing or sensed unity’ (37). He rejects two possible candidates for unifying agent. The first is the represented object. This is not to be confused with the Figure, which is the authentic source of the sensation. The second candidate is the painter himself, whose potential ambivalence of feeling might be thought to have generated some ambiguity or complexity in representation of the

body that is its object. This is ruled out by Deleuze on the grounds that ‘there are no feelings in Bacon: there are nothing but affects; that is, “sensations” and “instincts” according to the formula of naturalism’ (39). In other words, you can’t trace any complexity of sensation back into the psychology of the author; you must account for it in terms of the conventional language of pictorial representation. This is all very well and nicely Greenbergian (or it would be if Deleuze didn’t go on to talk about the appropriate sensation being the one ‘that fills the flesh at a particular moment of its descent’ (40)), but we do have to remember that it’s Francis Bacon we’re talking about and not, say, Matisse.

Deleuze finally gets round to his own preferred explanation for the complexity of sensation he finds in Bacon’s work. It comes over as a bit limp. His answer is that the figures are actually in motion, or in spasm, as a consequence of ‘the action of invisible forces on the body’ (41). He writes later that ‘the force of bodies in Bacon’ is ‘to put time inside the Figure’ (48). This explanation seems to require a descent from figure to body in order to justify a ‘level of sensation’ that was previously seen as dependent on the extraction of ‘the Figure from the figurative’. We’re back with narrative. As if in recognition of the inadequacy of this hypothesis, Deleuze offers another, which is perhaps less limp than desperate: *synaesthesia*. ‘The levels of sensation would really be domains of sensation that refer to the different sense organs ... independently of the represented object they have in common ... each time meat is represented, we touch it, smell it, eat it, weigh it’ (42).

Traversing these different domains, and serving to unify them, is the *power of rhythm*: ‘This rhythm runs through a painting just as it runs through a piece of music.’ It looks almost as though we’re back with significant form, with the decorative, and with their various correlates. No great harm in that, perhaps. But if this was really the destination you had in mind, would you choose Bacon as your vehicle? As Deleuze goes on, however, it becomes clear that his apparent formalism is of a more exotic cast than Bell’s or Greenberg’s. ‘This ground, this rhythmic unity of the senses, can be discovered only by going beyond the organism ... the lived body is still a paltry thing in comparison with a more profound and almost unlivable Power [*Puissance*]’ (44). You might think that what’s being invoked here is a kind of transcendence, at the level of the Seriously Aesthetic. On the contrary, however, what Deleuze has in mind is Artaud’s ‘body without organs’ (44) – or without determinate organs

at least. This is an imagined circumstance in which ‘every sensation implies a difference of level (of order, of domain)’, and in which a hypothetical ‘complete series’ includes all possible permutations of *temporary and transitory* organs: ‘What is a mouth at one level becomes an anus at another level’, and so forth (48). ‘This complete series constitutes the hysterical reality of the body.’ It transpires that the cartoon-like body escaping from itself through its own mouth (or through any of its other orifices) is a kind of Ur-hysteric.

IV

Deleuze himself poses the question that naturally arises. ‘What kind of hysteria are we speaking of here? Is it the hysteria of Bacon himself, or of the painting itself, or of painting in general?’ (It seems a long time ago since we posed the question, ‘Who dares to appoint himself art’s psychoanalyst?’ Will a schizo-analyst do any better?) Deleuze posits a ‘special relation’ between painting and hysteria, on the grounds that painting ‘directly attempts to release the presences beneath representation, beyond representation’ (51–2). Painting gives us lines and colours freed from the requirements of ‘organic representation’; in turn, in the presence of painting, the body without determinate organs is made all eyes.

‘The body without organs’ has come in for a certain amount of conceptual abuse. In spite of its name, this body isn’t exactly organless. While the ‘organism’ ‘is defined by determinate organs’, the body without organs ‘is [thus] defined by an *indeterminate organ*’. It is finally defined ‘by the *temporary and provisional presence* of determinate organs’ (48). This is a bit messy: does a constantly shifting set of determinate organs constitute an indeterminate organ?

It is at this point that Deleuze returns to the two alternative routes open to painting as he conceives it: to ‘conserve the figurative coordinates of organic representation’, or else to turn toward ‘abstract form’ and invent ‘a properly pictorial cerebrality’ (53). But each of these now appears as a means of avoiding the ‘fundamental hysteria’ which Deleuze has come to identify not simply with Bacon but with the ‘clinical essence’ of art – possibly of each art. Thus, just as painting makes us all eyes, so music makes us all ears, and so on. It is at this point that Proust finally makes his explicit appearance, quoted on the notion of a kind of ‘bodily combat’ in music, ‘in which there subsists not one scrap of inert matter refractory to the mind’.

Deleuze quotes Bacon saying that the smile he painted on a 1955 Pope came from a ‘model’ ‘who was very neurotic and almost hysterical’ (51). Around

this *obiter dictum* he constructs a representation of Bacon's paintings as 'hystericized'. 'With painting, hysteria becomes art' (52). 'Hysteria' threads through the text and makes its presence(!) felt, not only where it appears explicitly or in connection with 'relations' such as 'bodies without organs', 'scream breaths', 'disordered convulsions', 'sex organs sprouting anywhere, rectums [that] open, defecate and close'.

Presence, presence ... this is the first word that comes to mind in front of one of Bacon's paintings. Could this presence be hysterical? The hysteric is at the same time someone who imposes his or her presence but also someone for whom things and beings are present, too present, and who attributes to everything and communicates to every being this excessive presence. There is therefore little difference between the hysteric, the 'hystericized' and the 'hystericizer'. (50)

It's not too much to say that at times Deleuze writes as if *possessed* by Bacon's paintings. Freud acknowledged that his psychoanalytical description of hysteria was but a kind of semantic revision of the demonological one. Neurosis and hypochondria become modern versions of the medieval theories of possession. Deleuze, it seems, has decided to go the whole hog and write himself as the demon's habitation, and in doing so to demonstrate the point. There is something demonic and vexing about the figures that Deleuze, as it were, 'figures' by 'hysteria'. As we wrote many years ago, however:

it is difficult to distinguish between 'genuine' hysteria and malingering.... Between 'hysteria', 'impersonation of hysteria', 'explicit' or 'implicit' malingering there lies a vexed hiatus of differentiation and undecidability.³

To work with these vexatious representations is a complex but perhaps not entirely pointless endeavour. But Deleuze's world is as tightly closed as the world that he sees Bacon as depicting. Is he talking about hysteria, or is he hysterical – the victim of hysteria?

There are no rational distances, no historical circumstances, around and in between things in this world of violence, demonology, dirty washbasins, dog-spirits, bat-spirits and howling meat. You want to interrupt, but the breath doesn't come.

V

Deleuze refers to Proust directly on nine occasions. The most striking reference occurs on page 67. It's striking because, in spite of what John Russell has to say about Proust and involuntary memory, Deleuze

states that 'Proust's world seems to have little in common with Bacon's.' 'One still has the impression', however, 'that Russell is correct.' Deleuze is discussing what he refers to as 'coupled figures', which, apparently, 'Bacon never stopped painting'. He writes that there is 'one Figure common to two bodies, or one "fact" common to two Figures', more or less recapitulating what Proust has to say about the workings of *la mémoire involontaire*. In a blatant paraphrase of Proust, Deleuze writes that

It [involuntary memory] coupled together two sensations that existed at different levels of the body, and that seized each other like two wrestlers, the present sensation and the past sensation, in order to make something appear that was irreducible to either of them, irreducible to the past as well as the present: this Figure. (67)

Proust writes, in *Time Regained*: 'Always, in resurrections of this sort, the distant location engendered around the common sensation would be meshed for a moment, like a wrestler, with the actual location.'⁴

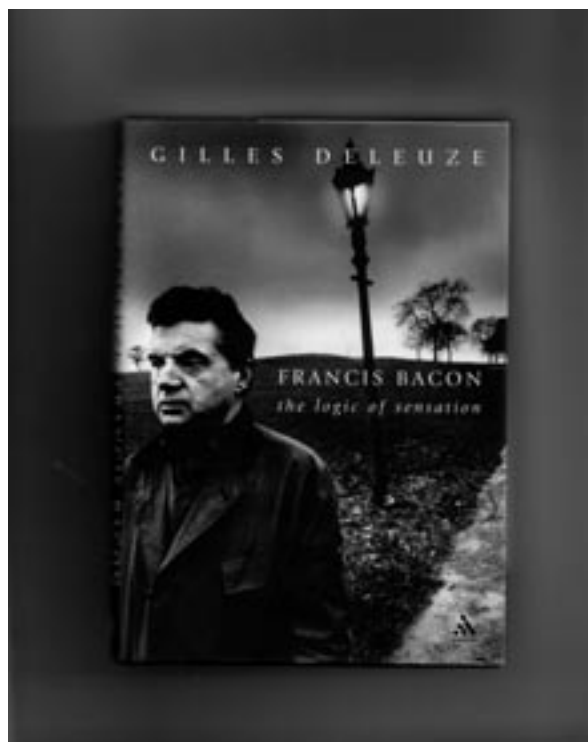
So it's clear on Deleuze's own analysis that the worlds of Bacon and Proust have something in common – a 'coupling' of two things (bodies or sensations) engenders the production of a 'Figure' (Proust might have called it an 'essence', 'a bit of time in the pure state'⁵). Is that where the affinity ends? Regarding Bacon's triptychs, Deleuze observes: 'The previous solution of coupling is of no use here, for the Figures are and remain separated in the triptych' (69). In other words, since the 'Figures' in the triptychs 'must remain separated and do not resonate' it's difficult to see how they can have a 'common fact'. A Proust-style 'coupling' will not work. Perhaps this is why Deleuze says that Bacon's and Proust's worlds don't have much in common. But if this is right, then he has ignored what he himself says about Proust's work in his own *Proust and Signs*. Bacon's 'Figures' are, like monads, radically separate. They are, however, brought together on or across the same surface – they are 'Figures which are [nonetheless] united in the painting' (70). They 'remain separated, but they are no longer isolated; and the frame or borders of a painting no longer refer to the limitative unity of each, but to the distributive unity of the three' (85). There is a 'union that separates' which is constituted by 'an immense space-time' (84, 85). There are a number of distinct similarities between this analysis and that of the structure of Proust's novel in *Proust and Signs*. Deleuze suggests that it is mistaken to observe 'the laws of continuity and unity' in Proust's work.⁶ Proust's image of 'vases clos' occurs in *Time Regained*:

The gesture, the simplest action remains enclosed as if within a thousand sealed vessels each one of which would be filled with things of a completely different colour, odour and temperature; quite apart from the fact that these vessels, arranged across the full length of our years, during which we have never ceased to change, even if only our thoughts or our dreams, are placed at quite different heights and give us the sensation of extraordinarily varied atmospheres.⁷

In Deleuze's analysis, these suspended vessels are not simply the containers of essences hanging at different levels in time. Each of the narrator's love affairs, for example, is merely part of 'an infinity of successive loves' – one of an apparently infinite number of fragments or 'closed parts'.⁸ As the narrator suggests, the sheer multitude of fragments may serve to give a false 'impression of continuity', an 'illusion of unity'. So far, this would seem to be the kind of illusion that Georges Poulet, for example, entertains. Deleuze, however, rejects the idea that there is a 'direct means of communication' between the fragments of Proust's world. Instead, there is a system of 'transversals', which enable us to jump from one fragment or multiple to the next 'without ever reducing the multiple to the One'.

The important point is that these fragments are both (simultaneously) 'separate' and 'united'. They don't whisper in each other's ears. They shout across large valleys. Proust's closed parts cannot be 'reduced to the One', and Bacon's paintings don't 'tell a story' (69). What is the transversal of Bacon's 'Figures'? Deleuze suggests that the uniting-separating force is 'light', 'an immense space-time [that] unites all things, *but only by introducing between them the distances of a Sahara, the centuries of an aeon*' (85). So we might argue that time or 'space-time' is the transversal of Bacon's 'Figures'. While Deleuze's argument concerning Bacon's triptychs is reminiscent of what he says about Proust's novel, it also resembles what Poulet observes in *Proustian Space*. Like Deleuze's, Poulet's analysis hints at a monadic conception of the work. But, for Poulet (unlike Deleuze), as radically fragmented as Proust's work might be, these fragments are connected in so far as they are juxtaposed not only within the perceptive field of an individual consciousness but also across or along the same aesthetic surface or 'space' – 'on the same map'.⁹ The monadic fragments suggest a differentiated system, but the aesthetic surface implies that this is only a limited form of textual discontinuity. Indeed, it suggests a surface that does not work by gaps – a system that is replete. Deleuze rejects any

relatively direct or continuous (undifferentiated) connection between the monadically separate parts: we can skim between the different regions, but we cannot bring them together to form a continuous, analogical system. The fragments are 'connected' in an indirect (i.e. 'transversal' manner), but there are gaps (empty spaces) between them. They are remote islands, but they are not, it would seem, united across the surface



of a single map. Poulet's Proust is mixed up with Deleuze's own Proust to make Bacon.

So even – or perhaps especially – when Deleuze insists on the lack of affinity between Bacon and Proust, we can hear echoes, if not of Proust himself, then of Deleuze on Proust (or of Poulet on Proust). Deleuze says that to 'render time sensible in itself is a task common to the painter, the musician, and sometimes the writer' (64). It's difficult not to view this writer as Proust, or, moreover, as Deleuze's Proust. In creating a temporary and provisional presence, Bacon has, according to Deleuze, 'painted time' ('there is a great force of time in Bacon, time itself is being painted' (48)). The body without organs is Bacon's device for inserting 'time into the painting' (48). In *Proust and Signs*, Deleuze argues that the narrator's 'apprenticeship', during which he must learn to translate signs in order to access 'truth', moves through different levels of signs – 'worldly signs', 'sensuous signs', the 'signs of love', the 'signs of Art'. The subject learns to decipher them, and to discover different kinds of temporality that are associated with them.

The 'worldly sign' is a sign of 'Time that Passes'; the 'sign of love' is a sign of 'Time Wasted'; the 'sensuous sign' is a sign of 'Time Recovered at the Heart of Lost Time'; the 'sign of Art' is a sign of an original, absolute Time – 'a bit of time in the pure state'.¹⁰ Deleuze argues that Proust privileges the 'signs of Art' over all other types of sign. This is because they're the signs of what he refers to in this book on Bacon as 'the force of eternal time' (63); what Proust refers to as 'le Temps' rather than 'le temps'.

So works of art give us 'a bit of time in the pure state'. It should be noted that Proust first uses this phrase in *Time Regained* in relation to an experience of involuntary memory (a 'sensuous sign') rather than in relation to a 'sign of Art'. For Deleuze, however, 'sensuous signs' are inferior to the 'signs of Art'. This is because while they're signs of essences – of an original, absolute Time – the other signs 'refer to or are associated with material things'.¹¹ In Deleuze's analysis, the experience of the madeleine, for example, is secondary. This is because the madeleine's taste is still 'materially connected to the essence it contains' – the narrator's childhood home in Combray.¹² The 'sign of Art' is made of a spiritual matter 'so ductile and kneaded' that it refracts the 'pure light of essence'.¹³ The two most obvious examples of such precious and privileged 'signs of Art' in Proust's work are, as Patrick French notes, the 'little patch of yellow wall' in Vermeer's *View of Delft* and the 'little phrase' in Vinteuil's sonata.¹⁴

The point is that an encounter with both the 'signs of Art' and some 'sensuous signs' (those associated with involuntary memory) allows us to experience an 'essence' or 'Time' which is 'real without being actual, ideal without being abstract'.¹⁵ In the case of involuntary memory, we're not dealing with the remembering of a moment that is past but was once present, but with the 'very being of the past in itself' – what Bergson called the virtual (in Proust's words: 'something which, common both to the past and the present, is much more essential than either of them'¹⁶). Similarly, the 'signs of Art' bring together both past and present, the virtual and the actual, in a 'small internal circuit'.¹⁷ The important difference between these things is that the 'signs of Art' express 'Time' ('render time sensible in itself') in a far more direct manner. There's no need for memory or for the contingent materiality of a sensation in order for that expression to be realized. In a sense, 'abstract form' and the 'Figure' are the new terms in the Bacon book for 'involuntary memory' and the 'signs of Art' in *Proust and Signs*. The former (abstract form) is

described, possibly *for* comic effect but certainly *with* comic effect, as 'addressed to the head' and 'acts through the intermediary of the brain, which is closer to the bone' (34), whereas the Figure is 'the sensible form related to a sensation which acts *immediately* upon the nervous system, which is of the flesh' (34, our stress).

Having asserted that Bacon and Proust have little in common, Deleuze goes on (in the next paragraph) to talk about Proust and involuntary memory. That Proust = involuntary memory is revealing. His argument may be that there's little affiliation between the two since Bacon deals in the 'signs of Art' and Proust with 'sensuous signs' (involuntary memory). But this is at least disingenuous: Bacon's 'Figures' operate exactly like Proust's 'signs of Art'.

Deleuze's text engulfs Bacon's 'closed and artificial world' in another that is without material and political contingency, this notwithstanding his chapter 'Every Painter Recapitulates the History of Painting in His or Her Own Way'. Here is Bacon in a purified, one might say sanctified, world – a fictional world in whose mimetic space Deleuze performs his ekphrasis. A world, in short, a bit like Proust's. In this case, the semi-abstract synthesis is one that has only limited vulnerability to 'naturalistic' criticism, but it is similarly restricted in its power to defend itself against criticism that answers to the contingent mess outside.

It turns out that the virtual world that Deleuze creates is deaf to the laughter that we recommended as the best medicine for Bacon. But a voice located somewhere in the contingent mess of the practical, the political and the dialectically technical – a voice off – continues to interrupt.

VI

Bacon used certain theatrical devices to hold his isolated figures on his modernistic coloured grounds: the outline of a box in perspective, what Deleuze calls 'parallelepipeds of glass or ice', railings around areas, oval or round shapes, armatures and pedestals. Deleuze does admit that these devices are 'rather rudimentary' – as they are. Bacon is not, like Cézanne, attempting the dogged pursuit of a unifying pictorial system. Instead, he is desperately looking for something to get him out of one of the pitfalls of semi-abstract painting. Figures with paint all over their faces and bodies fall out of their flat modernist backgrounds and have to be stuck back on somehow. You need devices. Bacon's parallelepipeds create a geometry that prevents the figures from seeming to fall out of the

shallow modernist pictorial space onto the floor. The devices are *tricksy*.

Shallow pictorial spaces are common enough in portraits and in pictures of few or single figures both ‘pre- and post-cubism’ – and not only ‘post-cubism’ as Deleuze suggests. Bacon’s ‘space’ is perhaps not so much that of the circus ring as of the chapel, the small theatre or the Punch and Judy show. In this world there are plenty of curtains, confessionals, altar rails and other quasi-liturgical (theatrical) decorations. By popular *convention*, the air may be heavy with incense and with dodgy sexuality. This is a world that was looked into by Rimbaud, Verlaine, Proust, Gide and the surrealists (in their literature more effectively than their art). By the time Bacon’s career got going it was a source of the atmospherics of easy art.

According to Deleuze, painting ‘has two possible ways of escaping the figurative: toward pure form, through abstraction, or toward the purely figural, through extraction and isolation ... to break with representation, to disrupt narration, to escape illustration [is to] isolate the figure’ (3). To liberate the figure from the figurative is to isolate it against the ground. Now, Deleuze may be talking of bodies as figures or he may be talking more of figure–ground relationships. For the hysteric or the malingerer it’s frequently hard to say which is which. But remember, in the curator-fixated world of art and art writing barely a moment has gone by without someone coming up with ‘the body’ or with ‘new gentleness’ – or something – as a solution to, or a salve for, the insecurities and scandals of abstraction.

Deleuze sees the paralleliped theatre as somehow essential to Bacon’s ‘logic’. The voice off says that this is how Bacon gets to have puppets that he can adorn as he pleases with artistically conventional artifices of expressivity, emotional gravitas, and so on. The puppets that are created by the Punch-and-Judy show décor-cum-space are merely the hooks from which Bacon’s style-shopping, his self-regarding anxiety in the face of the modern(ist), are hung. This is a theatre in which well-established artistic conventions can be mistaken for critical or violent or otherwise urgent and significant insertions of the figural. This is not what they really are. They are usually borrowed artistic swatches, patches of artifice that anticipate *readymade* responses. The little theatre enables the figure to stay in place the easy way. We might say that it is clearly an artifice that is not impinged upon by reality. Bacon sees no need, or can’t be bothered, to find a surprising angle or bit of the world – a table or a window or what-

ever *à la* Manet, Degas or Bonnard – but he makes a few smears, a few decorative gestures, and redeems them with the small conventions of ‘perspective’ to produce theatre and to allude to a grander and more auratic *Weltanschauung* of religious art (the Renaissance, curtained rooms, confessionals, ecclesiastical power, and so on). This is in fact the *Weltanschauung* – or rather the panoply – of the conjurer/illusionist. It is kitsch.

VII

In a descriptive passage in ‘A Note on Color’, Deleuze points out that the three fundamental elements of Bacon’s painting are ‘armature or structure, the figure and the contour’ (144). These are lines that bind colour. So far we are hearing a description of almost *any* figurative painting. Deleuze then goes on to describe several paintings by Bacon (146–7). His argument seems to be little more than that colour has certain effects – pushing and pulling, flowing and so forth; that coloured pictures can sometimes be flattened by their chromatic effects, and that flat-ish colour is, well, the background somehow – or, rather, that it does not form the figure. In Bacon this is true. It is his broken tones that recall the modelling of a conservative figuration.

The chapter goes on in more or less formalistic vein. And then we return to the idea that the figures are trapped or confined in a quasi-decorative theatre, and that this decorative-cum-atmospheric (theatrical) scheme has a certain logic or autonomy. In its decorative autonomy, it invokes questions of taste. This is dealt with as follows: ‘Even the most hideous of rugs ceases to be hideous when one comprehends it figurally’ (153). That is, even what might be – we might imagine to be – an ugly rug depicted is not ugly in its depicted form, so long as it has a significant (formal?) role (figural role?) in the painting. This is surely no more than obvious and simultaneously dubious. It does not follow from our guess that there is a real rug that is in fact hideous and that serves as the prototype of the painted rug that is in fact hideous, that a rug-like patch of paint that may itself be hideous will not be hideous in the painting as a whole. How *would* such a thing be hideous? Or does he mean that ‘mentioned’ bad taste can be converted into something transcendent by a pictorial use? It’s all (again) both obvious and simultaneously dubious. This is a dinner-table topic, familiar not only at the high table, but also in the sub-Platonic chitchat of petty-bourgeois taste.

VIII

For example, a mouth: it will be elongated, stretched from one side of the head to the other. For example, the head: part of it will be cleared away with a brush, broom, sponge or rag. This is what Bacon calls a 'graph' or a *diagram*. It is as if a Sahara, a zone of the Sahara, were suddenly inserted into the head. (100)

'The diagram' is a strange term of Bacon's artspeak shorthand. It is cooked to death by Deleuze. It is what is somehow a 'given' – 'what's in your head'. Who ever painted (figuratively) nothing much? Bacon perhaps. Or is Deleuze saying nothing much – the art-school obvious about what it is like to do a certain kind of 'abstract'-ish painting? You don't think of it and then do it. You chuck paint, rub and dab. Clear things out of the way, distort and change. The diagram is 'thus the operative set of asignifying and non-representative lines and zones'. This is simply false. They may be a set of marks that aren't what Bacon finally 'finds' figurally, but there's no reason to say that they are asignifying unless what Bacon finally makes is all they ever could be. In fact they 'refer' intentionally or not to *many* other bits of art. Art's like that – unless it's not and art has no art connections. But Deleuze doesn't live in that postmodern world of art without history, as he repeatedly makes clear.

'The paintbrush and the easel can express a general subordination of the hand' (154). The hand presumably subordinated to the eye. The easel painting is worked at and looked at under certain conditions that are associated with the exercise of a certain control. But easels, and so on, do not make that inevitable. 'Easel painting' became a term for a certain sort of European art of a particular scale and pictoriality. (There is in Bacon a distinct vestige of that easel-painting tradition, notwithstanding his rather superficial borrowings of 'attendants' from the cupboard of American abstract art.) '[B]ut no painter has ever been satisfied with the paintbrush' (154). How does Deleuze know? Is the technical necessity to use a palette knife something to do with *dissatisfaction* with the paintbrush? Deleuze goes on to say that the 'values of the hand' come in the form of the digital, the tactile, the manual proper and a stage on the journey to the Proustian-cum-*tachiste* haptic.

Yet to chuck paint without looking at the canvas, for example, does not make the optical come to bits, even if the viewer is well aware of the 'fact'. One has *used* a system to produce an optical or visually recoverable effect. But how can the insubordination of the hand (e.g. as a consequence of poor hand-eye

coordination or of avant-garde gesturalism), which presumably results in unintentional marks, *dismantle* the optical except in making a rather flaccid and Maurice Denis-ish point to the effect that painters *usually* do their work by hand. (Where do paintings by mouth fit it?) How does this render the painting, as it were, 'purely' manual? When Bacon sketches and arts about, is that what he is (was) doing? Messing up, smearing, and so on, are all recognized techniques. When Fantin-Latour scrapes the painted shadows and flower stems in order to have the little smears, smoothings and darkenings 'reconstruct' a glass vase and its contents, he is, no doubt, engaged in a relaxed insubordination of the hand. It seems that Deleuze has constructed some rather precious categories, smelling strongly of rue de Seine epochalism, to try to account for the varieties of homeless representation that occur in Bacon's work. We introduced Fantin-Latour perhaps unwisely. His is not homeless representation, and there's plenty of his work in Paris. Deleuze's hermetic discourse invokes the pompous spectacle of post-World War II French abstraction as presided over by Michaux's mescaline drawings and Mathieu's aviator outfits.

Bacon saw the possibilities in the *semi-abstract*. Well, shouldn't we all? Except that this is the abstract that didn't worry the upper classes. Deleuze's analysis is quite sophisticated, but really it's a fancy way of saying that Bacon thought that abstraction was sort of unamenable to the grand 'human' manner. Both Bacon and Deleuze prefer Michaux to Pollock. In this Bacon didn't understand, and neither does Deleuze, that the dialectical technicality of non-French abstract painting confronts and rejects the grand manner. Bacon nevertheless mined it promiscuously for decorative effects.

To those who attended art school in the early 1960s, there is an eerie ring to Deleuze's insistence on Bacon's diagram as the key to understanding the artist technically. In those days the straight conservatives, the real conservatives, dwelt stolidly in the nineteenth century or put their faith in dot-and-carry. As authenticity developed a sort of pedagogy, youngish or trendy-ish 'teachers' emerged whose mission-in-smug-self-importance was founded on humiliation: torture the life model and 'jolt the students out of their complacency'. 'Make a mark', 'make another mark' ('smudge it, smear it', etc.). What does it do to what you (can) see? We were mere inches from 'significant form' but this was significant form with psychological extras. The life class was beset by such crap. Students were often confused by the smeary semi-abstract biomorphic figural results. It is possible that Deleuze has

brought this shifty conservatism to its theoretical – we had better say *literary* – apotheosis.

It's not that Deleuze is always *wrong* about painting, rather that he trusts the interpretations that he, qua philosopher, makes of the arch **and self-serving artspeak of his subject and of those in his milieu**. One tries to unpack, or rather to puncture the vessel – to recover something practical rather than aesthetic, artistic and embedded. One longs for a sceptical voice, a lowering of the tone. Having set the scene theoretically – or in general – Deleuze sort of gets to Bacon and a certain clarity. Bacon paints a figure or a figurative form more or less conventionally. What is called the 'law of the diagram' 'intervenes and scrambles it'. It might be more natural to say that Bacon messes the figure up in an *artistic* sort of way, with smears and patches that come *manually*. What can we make of this emphasis on the manual or the diagram? One paints a figure and smears it. In what sense is this smearing and decorating insubordinate to the eye? It's the eye that says that's enough, that's good, and so on. In Bacon, this was a self-replicating style, a theatre of borrowed decorative abstraction – or rather abstraction trivialized so as to adhere semi-abstractly to the figure.

These possibilities of the figural seen in paint are usually far from surprising (which may not matter), but they are also not simply *found* in insubordinate patches and traits. They are frequently repeated Baconish things, moments of pointless knowingness. And Bacon is not so much worthy of prolonged analysis of his painting habits as trapped in the biomorphic conventions of late and politically unmotivated surrealism, decorated from time to time with a few updatings from recent abstract painting.

Deleuze quotes the song 'Crosseyed and Painless' from the Talking Heads album *Remain in Light*. 'I'm changing my shape, I feel like an accident' (158). **Do Bacon's effects look accidental? The painter paints, and various figures – or rather pictorial possibilities – are suggested as he proceeds. How come the accidents so consistently produce such arch theatre, such clever little crowd-pleasers?** Deleuze has Bacon thinking of a formula – a trait (brush)stroke formula or colour patch formula – 'capable of expressing the diagram'. He's attributing the wrong question to Bacon. He *had* a formula that ensured that he did paintings that do the job that Bacons always did.

IX

Chapter 17, 'The Eye and the Hand', is an attempt to map further the exchanges and tensions between the

manual and the visual into Bacon's work. We first have to accept that there is something in Deleuze's purified *tachisme*. One can think of the literal facts about painting in at least two ways: line and colour or brushstroke (or just stroke) and colour patch. Deleuze obliquely acknowledges that a line is, of course, a stroke, but we might want to emphasize the action of the artist in calling it a stroke. So far, so good. Second, Deleuze argues that paintings can, as it were, show 'action' that somehow overwhelms or makes what the artist *did* more important than what the artist sees (or we see). (Soulages, Mathieu?) The haptic relation of hand and eye is one where the eye touches or seems to touch what it sees. Is the haptic relation indeed exemplified in a convexity of objects: the reaching out to the eye of the surfaces of things *à la* Proust? None of this is clear.

The best we can do to interpret Deleuze constructively is suggest that eye and hand make no distinction between themselves. As art approaches a modern condition of hapticity, the supposed 'violence' of (some) painting, for example, would allow for no considered ruling by either organ in the act of painting. But how fruitful is this? It seems to have far more to do with the hopeless and unwittingly funny performance values (dramas) of Mathieu and Michaux and even Soulages, who produced academic, abstract art (academic because figural and gestural and scared of wallpaper), than it does with the wider field of abstract painting. **Pollock's works came 'out of' a sort of action, but what they speak of are questions that painting had to answer. They are good, when they are good, because it matters that we are intrigued as to how they are made, but our grasp of them does not replay a film in which Pollock pirouettes. They tell us that materiality, or literalness, and pictoriality – as meaning or content, including human content – are connected and disconnected in ways that continue to puzzle us. What doesn't worry us is that there is imposture in Pollock. (As Greenberg said, 'Pollock was full of shit just like everyone else.'** The safety of the academically-figural-plus-mess-as-provocation has long been abandoned.)

Insisting on the glories of the semi-abstract (the Bacon model range), Deleuze notes approvingly that the 'diagram', the chapter of smudges, smears and accidents, pictures or pictorial fragments suggested by the hand (the paint, etc.), does not cover the whole painting – or, as he puts it, 'it must remain localized in space and time, it must not cover the entire painting'. If it did not remain localized, the results would be 'sloppy'. Well, it wouldn't be a Bacon-ish thing – a theatrical figure or a nameless something on a

shallow stage. In short, it wouldn't be the conservative exercise that Bacon's painting is. One is struck, over and over again, by the banal conventionality not only of the stuff under analysis, but also of the analysis itself, however apparently sophisticated. We might say that Deleuze gives it away on the last page. It's Michelangelo who 'inspires' Bacon to put bodies in relation with forces. The pictorial fact in its pure state, distortion for all kinds of emotional effect, the autonomy of the artwork, and so on, were all born in mannerism. Of course. What Deleuze cannot account for, or at least doesn't enlighten us about, is the fact that the legacy of mannerism has gone through many transformations, redescriptions and reinventions. Bacon merely invokes Michelangelo (or, guess who: Velázquez, Van Gogh) by producing figures that, to the susceptible, look like figures by Michelangelo or hitch a ride on paintings by Velázquez. (It has to be said that he treated Van Gogh better.)

Deleuze's way with the 'diagram' has many features that literalize a virtual – that is, fictional – situation in Proust's *Sodome et Gomorrhe*. The Guermantes' fountain starts as a literal fountain, becomes a sign of art (a Hubert Robert *picture* of a fountain) that breaks up into jagged Cubistic pieces, only to return to its literal (fictional) form as a thing that wets a snobby onlooker.¹⁸ Deleuze's book is *about* Bacon, but Proust's text is folded in its pages. Its author, the apostle of the rhizomous many, is thus perhaps revealed as an apostle of the 'essential' and 'the pure'.

X

Elegantly argued and 'authoritative' as Deleuze's thesis may be, in so far as it touches on Bacon it is an apology for a particular form of what used to be called semi-abstract art. It can be acknowledged that the neither-one-thing-nor-the-other has long been close to our intellectual and cultural tastes and interests. The semi-abstract often has an instructive abjection as art – a diagrammatic power to reveal the contradictions and difficulties entailed by any art whose project is somehow to be anchored in realism. But Bacon is different. While his brand of semi-abstract art frequently depicts a sort of journalistic abjection, it is far from retiring or modest in its reflections. Indeed, it is an art that has or rather takes the best of everything it can in a project of artistic conservatism and self-regarding pessimism. Bacon's people and sorts of bodies are made modern and expressive, or rather expressionist, by the paint on their faces or their arses.

Perhaps it is this kind of semi-abstract 'hysterical' hiatus in Bacon's paintings that enables Deleuze's

override figuring. It is possible that the Baconian catalogue of violence (the diagram) plus geometry, of the theatrical device masquerading as riveting pictoriality, of paintings unresolved and of the unresolved, of incompetence, of convulsions of the soul that must never be re-described as convulsions of the diaphragm, of neither one thing nor the other, is what gives Deleuze room to write. Ad Reinhardt said 'Semi-abstract is halfwitted, so to speak'. We know that artistic disasters are often more fruitful than seamless artistic successes. Viewed from outside the Deleuzean vessel, it may be that Bacon's oeuvre is a repetitive cycle of exemplary fuck-ups. Such things are good to write about for intellectuals who don't quite know how painting is painted and who care neither for the imposture nor for the difficulty involved.

For Deleuze, the paint itself swells and reaches out to meet our haptically sensate eye – reconstructs the figure as fact. That's a way to see it, so long as you don't see the actor or the dummy underneath. If that was all there was – a description of and an epochal imperative to the effect that a real Francis Bacon has made the really telling synthesis – then we might dismiss it as culturally conservative and trivial, taking a grim satisfaction in the thought that Deleuze – postmodernism's new Walter Benjamin – is in fact no more and no less than a commanding traditionalist in the finest French cultural mode.

On the inside, however, there is nothing that is ordinary and robust, or everyday and discursive. Deleuze's 'third way' has authenticated the continuity and unity of the eternal verities in a tradition that grows through Bergson and Proust to the officialdom of surrealism and its postwar *enfants terribles*. But this is Deleuze, after all. It will therefore be misunderstood by some and put to use as the theoretical background and *Zeitgeist* guarantee for a culture of callow spectacles – for dead meat in clinical containers, for the sterilization of blood and pain, for the downright silly made cheaply grand. For those who can put it to use, it will be 'about' capitalism and desire. For those who can't, it will lend dignity to the genre of nasty journalistic hyperbole that, in breaking Victorian taboos, simply exploits them.

Notes

1. *Artscribe* 53, July–August 1985, pp. 15–20.
2. Both quotations from Warwick Anderson, 'Excremental Colonialism: Public Health and the Poetics of Pollution', *Critical Inquiry*, vol. 21, no. 3, Spring 1995.
3. Art & Language, 'Letter to a Canadian Curator', *Art-Language* vol. 5, no. 1, October 1982, reprinted in C. Harrison and P. Wood, eds, *Art in Theory 1900–2000*, Oxford, Blackwell, 2003, pp. 1040–41.

4. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, 4 vols, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1987–89, vol. 4, p. 453. All subsequent references are to this edition. Unless otherwise indicated, all translations are ours.
5. *Ibid.*, p. 451.
6. Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Quadrige/PUF, Paris, 1964, p. 149. Translated into English by Richard Howard as *Proust and Signs*, Continuum, London and New York, 2000. All subsequent references are to the French text.
7. Proust, *À la recherche*, vol. 4, pp. 448–9
8. *Ibid.*, p. 152.
9. Georges Poulet, *L'Espace proustien*, Gallimard, Paris, 1963, p. 50.
10. See Deleuze, *Proust et les signes*, p. 34.
11. Patrick ffrench, "'Time in the Pure State': Deleuze, Proust and the Image of Time", in Carolyn Bailey Gill ed., *Time and the Image*, Manchester University Press, Manchester, 2000, p. 162.
12. *Ibid.*
13. Deleuze, cited by ffrench in *ibid.* (See Deleuze, *Proust et les signes*, p. 60.)
14. See *ibid.*, p. 162.
15. Proust, *À la recherche*, vol. 4, p. 451.
16. *Ibid.*, p. 450.
17. ffrench, "'Time in the Pure State'", p. 165.
18. See Proust, *À la recherche*, vol. 3, p. 56.



PERSONAL INDICES
Lucy Kimbell

www.lucykimbell.com/pindices/

Personal Indices (Pindices) imagines a world where people, not just corporations and governments, collect and publish the data that matters to them. Pindices is an artist research project by Lucy Kimbell.

Film and Video Umbrella

52 Bermondsey Street London SE1 3UD
T 020 7407 7755 F 020 7407 7766
E info@fvu.co.uk W www.fvumbrella.com

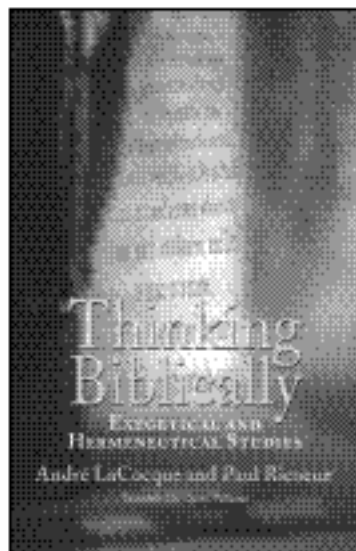


philosophy



THE JUST
Paul Ricoeur
Translated by David Pellauer
PAPER \$26.00

NEW PAPERBACKS FROM CHICAGO



THINKING BIBLICALLY
Exegetical and Hermeneutical Studies
André LaCocque and Paul Ricoeur
Translated by David Pellauer
PAPER \$18.00

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS • 4427 East 60th Street, Chicago, IL 60637 • www.press.uchicago.edu