

'Verwikkeld in een soort van serpentine'. Deleuzes concept van het maniërisme tussen Bacon en barok

Sjoerd van Tuinen

Het is haast door niemand opgemerkt, maar het maniërisme is een terugkerend concept in het werk van Gilles Deleuze.¹ In twee copublicaties met Félix Guattari, *Kafka: Pour une littérature mineure* (1975) en *Mille plateaux* (1980) valt een maniëristische ethiek te ontwaren in termen van ritmische posen en gedragingen (ethologie); in *Le pli. Leibniz et le baroque* (1988) ontwikkelt Deleuze een maniëristische logica van predikaten en gebeurtenissen; en in zijn werk over schilderkunst (Bacon), film (Daney) en kunstgeschiedenis (de barok, het expressionisme) is het maniërisme de inzet van zijn discussie met de kunstkritiek. In tegenstelling tot het concept van het expressionisme of de barok wordt dat van het maniërisme door Deleuze echter nergens systematisch ontwikkeld. Dat is om meerdere redenen spijtig. Zo is het maniërisme een buitengewoon controversieel begrip in de stijlgeschiedenis en is het bijvoorbeeld onduidelijk of het maniërisme als verval van het renaissanceclassicisme of als voorloper van de barok of zelfs van de twintigste eeuwse avant-garde gezien moet worden.² Maar het maniërisme biedt tevens een nieuwe invalshoek van waaruit Deleuzes esthetische geschriften in hun onderlinge samenhang en in relatie tot de kunstgeschiedenis gelezen kunnen worden.

In dit artikel wordt onderzocht of er uit het werk van Deleuze een consistent concept van het maniërisme kan worden afgeleid. In zijn publicaties formuleert Deleuze zelf nergens expliciet een dergelijke ambitie. In zijn colleges over Leibniz geeft hij echter herhaaldelijk blijk van zijn diepgaande vreugde over het feit dat Leibniz tenminste een intuïtie heeft van wat een concept van het maniërisme genoemd kan worden:

Op een bepaalde manier is het zo dat wanneer men zich een schilderkunst voorstelt die maniëristisch genoemd wordt, de hele filosofie van Leibniz zonder twijfel bij uitstek maniëristisch is. Reeds bij Michelangelo vindt men sporen van een vroeg maar diepgaand maniërisme [...] dat echt de bron is van een modificatie, van een manier van zijn. In deze zin is het wellicht de filosofie die ons de sleutel tot een probleem in de schilderkunst verleent, in de vorm van de vraag: wat is maniërisme?³

Deze vraag zal hier verder worden uitgewerkt. Het is niet mogelijk om alle verschillende contexten te belichten waarin Deleuze werkt met de notie van het maniërisme. In plaats

daarvan zullen we zo dicht mogelijk bij het domein van de deleuziaanse esthetica blijven en onderzoeken op welke manier deze resoneert met de kunstgeschiedenis. Onze twee belangrijkste bronnen zijn Deleuzes studie van Francis Bacon als een maniëristisch schilder, *Francis Bacon. Logique de la sensation* (1981), en zijn studie van Leibniz als maniëristische en barokke filosoof, *Le pli* (1993).

Het is wellicht mogelijk om uit het boek over Bacon een eerste concept van het maniërisme af te leiden. Op het spel staat de capaciteit van de schilderkunst om krachten zichtbaar te maken die zelf onzichtbaar en ongevormd blijven. Voor Deleuze is dit de essentie van compositie: het maken van een monument waarin de oneindige beweging van de sensatie tot uitdrukking wordt gebracht en op zichzelf komt te staan. Net als in het maniërisme impliceert dit noch een representatieve kunstopvatting noch het pure formalisme van de abstracte kunst, maar veeleer de voortdurende vervorming van bestaande vormen. Zo verwijst Deleuze herhaaldelijk naar het michelangeliaanse ideaal van de *figura serpentinata* om de vervormende dynamiek in Bacons werk te beschrijven. De serpentine staat voor de duur (*durée*) die een synthetische eenheid geeft aan een materiële stroom of een 'voortdurend ophopend accident'. Zo'n eenheid is niet een optische projectie van een vooraf gegeven idee in de geest van de kunstenaar, maar veeleer het product van een haptisch procédé, een vakmanschap of handwerk – het woord 'maniërisme' is etymologisch verwant aan *main, mano* – waaraan de menselijke subjectiviteit volledig ondergeschikt blijft.

Le pli maakt het mogelijk dit concept van maniërisme verder te verfijnen aan de hand van een onderzoek naar de relatie tussen het maniërisme en de barok. Beide kunnen worden gezien als voorlopers van het moderne expressionisme voor zover Deleuze in beide de bevrijding van de plooi van iedere transcendentale organisatie herkent. Maar hoewel het in eerste instantie lijkt alsof hij geen onderscheid maakt tussen het maniërisme en de barok, biedt een *close reading* van enkele sleutelpassages in *Le pli* een gedifferentieerder beeld. Aangetoond wordt hoe de barok, bijvoorbeeld in de gestalte van de filosofie van Leibniz, enerzijds de revolutionaire of anti-classicistische impuls van het maniërisme tot in het oneindige doorzet en er anderzijds toch ook een conservatieve reactie op vormt.

Anti-classicisme: Byzantijnse en gotische schilderkunst

Volgens *Logique de la sensation* kenmerkt het maniërisme zich door een breuk met de 'classicistische representatie' binnen de Griekse of hoogrenaissancistische schilderkunst. Classicistische schilderkunst wordt als volgt omschreven:

Deze impliceert de verovering van een optische ruimte, een schouwen op afstand dat nooit frontaal is: de vorm en de achtergrond bevinden zich niet langer op hetzelfde vlak, de vlakken zijn van elkaar onderscheiden, en een diepteperspectief verbindt het vlak van de achtergrond met dat van de voorgrond; objecten overlappen elkaar, licht en schaduw vullen de ruimte op en maken deze ritmisch, de contour is niet langer de gemeenschappelijke begrenzing op een enkel vlak maar wordt de zelfbeperking van de vorm of geeft voorrang aan de voorgrond. ... De schilderkunst ontdekt hier esthetische wetten in eigenlijke zin, wetten die de classicistische representatie tot een vorm van plastische representatie maken die organisch en georganiseerd is (Deleuze 2004a, 125-126; vgl. Deleuze & Guattari 1987, 495).

Deleuze ontleent zijn begrip van het organische aan Wilhelm Worringer. Aangezien alle schilderkunst begint bij de anorganische waarden van de abstracte lijn (Deleuze & Guattari 1987, 496-9) en 'figuratie en narratie slechts effecten zijn' (Deleuze 2004a, 136), stelt Worringer dat de schilderkunst pas met het classicisme figuratief wordt. In de classicistische representatie wordt het voorgestelde in organische 'mallen' (*moules*) gedwongen, die maken dat de optische ruimte 'in de eerste plaats het organische leven van de mens als subject uitdrukt' (idem, 126). Deze optische ruimte wordt, via de hand en het lichaam van de schilder, onderworpen aan de tot wet verheven organische contouren. Deze organische contouren zijn als de al te menselijke clichés die onze sensaties voorprogrammeren en die iedere tendens tot abstractie – wat Aloïs Riegl de 'wil tot kunst' noemde – onderdrukken. Anders gezegd, het classicisme onderwerpt het creatieve wordingsproces van het schilderij aan de transcendentale vorm van de mens.

Deleuze maakt een globaal onderscheid tussen twee aan elkaar tegengestelde, doch onderling niet onvereenigbare strategieën om de zelfbeperkingen van het organisch-transcendentale regime in de kunst te boven te komen. Zo keert de Byzantijnse kunst 'de Griekse kunst om, door de achtergrond zodanig met activiteit te vullen dat we niet langer weten waar de achtergrond eindigt en de vormen beginnen'. Zij opent een zuiver optische ruimte van relaties tussen licht en schaduw die vrij is van verwijzingen naar zelfs maar een ondergeschikte tastbaarheid en waarin met de kleurgrenzen ook de contouren vervagen (idem, 127-129). Terwijl de gotische of 'barbaarse' kunst – een benaming die Deleuze wederom aan Worringer ontleent – met platte penseelstreken werkt die 'geen zones van ononderscheidbaarheid in de vorm construeren, zoals in het chiaroscuro, maar zones van ononderscheidbaarheid in de lijn'. De 'Gotische Lijn' richt een zuiver manuele ruimte in, die weerstand biedt tegen de onderschikking van de hand en waarin de getekende lijn uitdrukking geeft – 'als in automatisch schrijven' – aan een 'niet-organische vitaliteit'. Vorm noch achtergrond begrenzen de lijn, aangezien de lijn 'meegevoerd wordt door een oneindige beweging'. En zelfs indien de lijn wél een contour bepaalt, dan gaat het hier niet om de afbakening *van* iets, maar om 'slechts een omlijning, als een lint, als de bewegingslimiet van inwendige massa' (Deleuze 2004a, 129-131; vgl. Deleuze & Guattari 1987, 496-7).

Welke rol speelt het maniërisme, gegeven deze anti-classicistische strategieën? Beide methodes werden geperfectioneerd in de historische context van het ontluikende maniërisme van het zestiende-eeuwse Italië. Doorgaans wordt aangenomen dat het vloeiende chiaroscuro van de Byzantijnse traditie is geperfectioneerd in het Byzantijnse maniërisme van de Venetianen, en dan in de eerste plaats door Tintoretto, terwijl het geweld van de gotische lijn onmiddellijk herkenbaar is in het op Dürer geïnspireerde Florentijnse en Romeinse maniërisme zoals we dat aantreffen bij Pontormo en Bronzino.⁴ Verrassend genoeg refereert Deleuze echter nergens expliciet aan de twee laatstgenoemde maniëristische schilders, maar herkent hij in het maniëristische werk van Michelangelo voor het eerst beide strategieën tegelijk, en dan opnieuw in de barokke schilderkunst (Rembrandt), in het colorisme (Cézanne, Gauguin, Van Gogh) en bij Francis Bacon (Deleuze 2004a, 131- 134).

Het picturale feit van Michelangelo tot Bacon

In het eerste en laatste hoofdstuk van *Logique de la sensation* wordt het maniërisme hoofdzakelijk geïllustreerd aan de hand van Michelangelo, die door Deleuze op één lijn wordt gesteld met Bacon. Deleuze suggereert dat er met het maniërisme voor het eerst 'een waarlijk picturaal atheïsme' opduikt (Deleuze 2004a, 9). In de vijftiende eeuw gold de opvatting dat artistieke schoonheid was gelegen in de imitatie van de schoonheid zoals men die als

goddelijk product in de natuur aantrof. In de zestiende eeuw werd gebruik gemaakt van principes als *disegno interno* en *fantastica idea non appoggiata all'imitazione* (Bellori), die uitdrukking gaven aan de tegenstelling tussen natuur en artistieke creativiteit, en de stijl of de *maniera* hoger waardeerden dan de natuur. De maniërist tracht dan ook niet de natuur in de kunst na te bootsen (*imitatio, aemulatio*), maar streeft in plaats daarvan naar een verbetering van de natuur aan de hand van de kunst. Dit verklaart waarom de onvoltooide kunstwerken, ontwerpen en schetsen, die later als kenmerkend voor dit tijdperk werden beschouwd, op zichzelf belangrijk worden. Denk maar aan Michelangelo's *San Matteo* of *Prigioni*. Het conceptuele karakter ervan weerspiegelt het genie (*intelletto*) en reflecteert op directe wijze het totstandkomingsproces van het kunstwerk. Vandaar dat Deleuze stelt, dat 'met Michelangelo het maniërisme de figuur of het picturale feit in zijn meest zuivere staat werd geboren' (idem, 4, 65-73).

Zowel Michelangelo als Bacon hebben zich aan de figuratieve schilderkunst onttrokken – niet door te abstraheren in de richting van de pure vorm, zoals Mondriaan en Kandinsky, en evenmin door het verwerpen van elke figuratie, zoals Fautrier of Pollock, maar door 'extractie of isolatie' van wat Lyotard het figurale heeft genoemd: een proces waarin het verband verbroken wordt tussen een beeld en een object (illustratie) of tussen verschillende beelden die elk een objectieve plaats bekleden binnen een samengesteld geheel (narratie). Beide verbindingen functioneren middels gelijkenis of conventie, middels een analogie of een code, en getuigen zo van de dominantie van een andere faculteit over die van de sensatie. In contrast hiermee bestaat 'het geweld van de sensatie' niet in relaties van betekenis maar in 'matters of fact' die op zich geen enkele betekenis bevatten of uitdrukken (Deleuze 2004a, 4, 65-73).

Deleuze illustreert dit aan de hand van een exemplarisch geval van vroeg-maniëristische schilderkunst, de *Doni Tondo* van Michelangelo (ook bekend als *De Heilige Familie*, 1503), waarin hij het ontstaan van de 'Gotische lijn' ontwaart: 'Het is alsof de organismen in een wervelende of serpentine-achtige beweging zijn verward die hen een gemeenschappelijk "lichaam" geeft of hen verenigt in een gemeenschappelijk "feit", onafhankelijk van enig figuratief of narratief verband' (Deleuze 2004a, 130-1). Zo heeft Michelangelo volgens Deleuze daadwerkelijk een 'lichaam zonder organen' (Artaud) geschapen, een massa van met elkaar verstrengelde lichamen in *contraposto* die samen een niet-organische vitaliteit tot uitdrukking brengen:

de vormen kunnen figuratief zijn en er mogen nog steeds narratieve relaties bestaan tussen de personages – maar al deze verbanden verdwijnen ten voordele van een *matter of fact* of een waarlijk picturaal (of sculpturaal) verband, dat niet langer een verhaal vertelt en iets anders representeert dan zijn eigen beweging, en dat deze schijnbaar arbitraire elementen doet samenvloeien in één enkele continue stroom. Zeker, er is nog steeds sprake van een organische representatie, maar op een veel dieper niveau zijn we getuige van de aanwezigheid van een lichaam onder het organisme die organismen en hun elementen doet barsten en zwellen, hen onderhevig maakt aan een spasme en hen in relatie brengt met krachten (idem, 160).

Op dezelfde manier betekent de 'brute feitelijkheid' in Bacons schilderijen – en dan in de eerste plaats in de triptieken die dateren uit het begin van de jaren zeventig, die het centrum vormen van Deleuzes analyse – dat er een figurale 'gebeurtenis' (*événement*) van sensatie

wordt gemaakt (*factum*) of 'ingeschreven' in een orgaanloos lichaam, een expressief medium of gelaagde materiestroom (*hyle*) die uitdrukking geeft aan anorganische of ongevormde krachten en waaraan noch door een object van referentie noch vanuit de geleefde ervaring van een bewust waarnemend subject gestalte gegeven had kunnen worden (idem, 34-35,45-52).

In plaats van subject en object is er in het picturale feit sprake van een dubbele beweging van niet-menselijk of anorganisch worden: psychologische affecten worden lichamelijk en het schilderij neemt zelf de plasticiteit aan van het belichaamde affect. Schilderkunst is in staat een materieel worden in gang te zetten dat immanent blijft aan het object maar dat tegelijkertijd het ontstaan van een subject uitdrukt, van een schilder-toeschouwer die slechts bestaat als ingevouwen in het worden van zijn uitdrukkingsmedium en die daarom zelf geen enkele constituerende rol speelt. De *matter of fact* is een 'stuk (*bloc*) sensatie', opgebouwd uit 'affecten' en 'percepten', dat volledig op zichzelf staat (Deleuze & Guattari 1994, 164). Het doek, schrijft Deleuze, functioneert als een derde oog of een brein dat niet het onze is. Veeleer is het een voelen en een zien, waarin de schilder-toeschouwer is verwickeld als een 'noodzakelijk accident', waarin hij een voortdurende metamorfose ondergaat en waarbinnen iets – een feit of gebeurtenis – plaatsvindt. Juist omdat er van een opdeling tussen subject en object nog geen sprake is, wordt het geweld van de 'sensatie' onmiddellijk op het zenuwstelsel overgedragen – 'het lichaam in zoverre het levend vlees (*chair ou viande*) is' (Deleuze 2004a, 22), 'systole en diastole' (idem, 33), 'vlees en zenuw' (idem, 45), enzovoorts – en bestaat zij enkel uit de 'immense agitatie van de materie' (idem, 137) waaruit zij is samengesteld en waarin zij is uitgedrukt: 'de glimlach van olie, het gebaar van gebrande klei, de stoot van metaal, het hurken van romaanse steen, en het oprijzen van gotische steen' (Deleuze & Guattari 1994, 166).

Een catastrofe van het cliché

Terwijl Michelangelo, om de schilderkunst te bevrijden van haar classicistische beperkingen, zich in de eerste plaats diende te bevrijden van religieuze overcodering, bestaat het probleem van Bacon er volgens Deleuze in dat hij zich moet bevrijden van de clichés die door de fotografie aan het beeld zijn opgelegd. Foto's creëren sensationele gebeurtenissen in plaats van gebeurtenissen die zich voordoen in de sensatie, en zij bezetten ons sensorium dusdanig dat we uiteindelijk niet meer in staat zijn iets anders dan fotografische beelden te zien of te schilderen:

We worden bestormd door foto's die iets illustreren, door kranten die dingen vertellen, door filmbeelden, door televisiebeelden. Zoals er fysieke clichés bestaan, bestaan er ook psychische clichés – voorgekauwde waarnemingen, herinneringen, droombeelden. [...] Niet alleen is er een vermenigvuldiging van elk soort beeld opgetreden – rondom ons en in onze hoofden – maar zelfs de reacties op clichés genereren op hun beurt clichés. [...] Te veel mensen houden een foto voor een kunstwerk, een geval van plagiaat voor een gedurfd werk, een parodie voor een geslaagde grap, of – erger nog – een zielig streepje inspiratie voor een creatie (Deleuze 2004a, 87- 89).

Wanneer Bacon zich toch gefascineerd toont door de fotografie maar daaraan tegelijk geen esthetische waarde toeschrijft, komt dat niet omdat foto's slechts representaties zouden zijn maar omdat fotografische beelden zich aan de sensatie opdringen en deze volledig

overmeesteren – als ‘figuratieve gegevens’ die de creatie van het nieuwe in de weg staan (Deleuze 2004a, 87, 89-92; vgl. 2004b, 247-8). In dezelfde geest stelt Deleuze dat het een misvatting zou zijn om aan te nemen dat de schilder begint te schilderen op een blanco doek. Hij is geen zelfbewuste en spontane kunstenaar die zijn ideeën projecteert, aangezien het doek zelf reeds is bezet door figuratieve clichés. Net zoals de filosoof reeds gevormd is in het ‘beeld’ van wat het denken moet zijn, start de schilder altijd vanuit de binnenkant van het doek, daarbij zelf figurerend als een beeld onder velen. Dit a priori beeld van de schilder bepaalt volledig zijn zelfbewustzijn en voordat er zich überhaupt een creatief proces kan ontwikkelen, is het zaak zich aan de eigen intentionaliteit ten opzichte van het doek te ontworstelen – met andere woorden, los te komen van het organisch-transcendentale regime dat het doek in zijn greep houdt. *Weten* dat men schilder is, is in dit opzicht tegengesteld aan schilder *zijn* en de daad van het schilderen bestaat nu juist in de onpersoonlijke soberheid van schilder-woorden (Deleuze 2004a, 86-88). Deze soberheid kan men slechts bereiken door ‘het manipuleren van het toeval’, dit in tegenstelling tot ‘het zien van waarschijnlijkheden’ (idem, 94). Dit is de functie van het ‘diagram’ in de schilderkunst: een voorbereidende techniek die bestaat in het maken van chaotische vlekken, in het schrobben, vegen en wrijven over het doek of in het gooien van verf vanuit verschillende hoeken en met verschillende snelheden (idem, 99-110).

Het diagram is zowel ongevormde ‘chaos’ als ontluikende ‘grond’, tegelijkertijd de catastrofe van het cliché en de ‘mogelijkheid van het feit’ of de ‘kiem van orde’, zowel het prepicturale milieu van vormeloze en pre-individuele kenmerken als de picturale agent (idem, 59). Enerzijds is het diagram de catastrofe van het optische, in de hoedanigheid van ‘een woeste zone waarin de hand niet langer door het oog geleid wordt en aan het zicht wordt opgedrongen als door de wil van een ander’ (idem, 137). Zodra de schilder de diagrammatische kenmerken van het doek affirmeert als zijn onvrijwillige of presubjectieve uitgangspunt en het ultieme cliché van het scheppende genie hiermee heeft afgedaan, is er sprake van een waarlijk picturale ervaring en kunde, ook al is die wellicht eerder die van de handwerker (Deleuze & Guattari 1987, 409-12). Anderzijds kunnen er uit deze ‘manuele intrusie’ (Deleuze 2004a, 138) nieuwe reeksen van materiële relaties ‘oprijzen’ die, als ze opnieuw in het visuele geheel worden geïnjecteerd, gestalte zullen geven aan een figuur of een feit, aan een picturale entiteit die niet langer slechts zuiver optisch is georganiseerd.

Indien er nog optische overeenkomsten bestaan tussen Bacons figuren en bestaande beelden, zo stelt Deleuze, dan zijn deze niet tot stand gebracht aan de hand van een optische mal maar zijn zij slechts het ‘effect’ van een ‘veranderlijke en continue gietvorm’, dat wil zeggen, een manuele ‘modulatie van deze materiële relaties’ (idem, 134-41). Deleuze beschouwt Bacon bijvoorbeeld als een erfgenaam van Cézanne, aangezien voor beiden de differentiële kleurrelaties of intensieve kwantiteiten van ‘niet-formele’ en ‘niet-ondergeschikte kleurvlakken en sporen’ het aangrijpingspunt voor de modulatie vormen (idem, 105).⁵ Colorisme introduceert met kleur een ‘oppervlakkige diepte’, die een gedeelde grens trekt tussen figuur en structuur of voor- en achtergrond, die zich nu beide op een en hetzelfde picturale ‘vlak’ van diagrammatische immanentie bevinden.⁶ Net als de Byzantijnse kunst werkt het colorisme met een uitspreiding van licht, maar tegelijkertijd constitueert het een soort gotische of manuele lijn, ‘een derde contour, die niet langer tot de structuur noch tot de figuur behoort maar die tot een autonoom element is verheven dat in eenzelfde mate een oppervlak of een volume is als een lijn’ (idem, 144). In het colorisme wordt de classicistische figuratie dus ondergeschikt gemaakt aan de chromatische variatie van diagrammatische kenmerken. Volgens Deleuze betekent dit dat de schilderkunst eindelijk ‘haptisch’ is geworden: van het oog naar de hand en van de hand naar het oog of, anders gezegd, tussen de mogelijkheid

van het feit en het feit zelf is er nu sprake van een voortdurende communicatie. Zoals Michelangelo het formuleerde: doel van de kunst is 'het hele lichaam tot een enkel oog te maken' (Clements 1961, 35). In plaats van het transcendentale regime van classicistische representatie is het visuele geheel nu het domein van 'een derde oog' of van een 'haptisch zicht' (idem, 152, 52) – de 'membraan'-achtige eenheid (idem, 33) van oog en materie in het picturale feit. "Haptisch" is een beter woord dan "tactiel", aangezien het geen tegenstelling tussen twee zintuigen impliceert [als in de "tactiel-optische" ruimte van het classicisme, svt] maar eerder aangeeft dat het oog zelf in staat is deze niet-optische functie te vervullen' (Deleuze & Guattari 1987, 492). Deleuze beargumenteert dat er in het 'colorisme' van Turner, Van Gogh of Gauguin op een soortgelijke manier als bij Bacon een haptische ruimte en zelfs een haptisch functioneren van het oog aanwezig is (Deleuze 2004a, 132-134, 137-43, Deleuze & Guattari 1994, 175). In het algemeen bestaat het maniërisme in een 'vision à la loupe' (Dubois, 1979, 15). Of om het meer fenomenologisch te verwoorden: een kleur is *zuhanden* in plaats van *vorhanden*. Voor Deleuze is de gotische geometrie 'een manuele ruimte, een ruimte van actieve, manuele penseelstreken die eerder tot stand komt door gebruik te maken van manuele aggregaten dan van een lumineuze uitspreiding' (Deleuze 2004a, 130).

We zien hoe in het ontstaan van een haptische of maniëristische esthetica de 'logica van de sensatie' immanent blijft aan de totstandkoming van gelijkenis, maar tegelijkertijd haar onafhankelijkheid van de optische herkenning weet te bewaren. Het diagram, stelt Deleuze, legt aan de hand van de manipulatie van betekenisloze en haptische kenmerken in plaats van optische clichés de basis voor 'een doek waarvan het functioneren de relatie tussen model en kopie zal omkeren' (Deleuze 2004a, 86; vgl. 2004b, 248). Indien er nog van optische gelijkenis kan worden gesproken, dan slechts in de zin van Deleuzes maniëristische, vaak herhaalde formulering: 'een gelijkenis tot stand gebracht aan de hand van toevallige en niet-gelijke middelen' (Deleuze 2004a, 98, 115, 158; 1994, 166, 173). In deze chiasmatische formulering wordt de relatie tussen oorzaak en gevolg omgedraaid. Het is een variatie op de centrale these van *Différence et répétition*, namelijk dat herhaling of imitatie ten dienste staat van het verschil en het worden: niet 'dat wat gelijk is, verschilt', maar 'enkel van elkaar verschillende dingen zijn gelijk' (Deleuze 2001a, 116; vgl. 1990, 261 en 1995, 156). De logica van de sensatie behoeft daarom een 'dramatisch' begrip van het picturale feit als duur of worden en van 'het schilderen als proces' (Deleuze 2004a, 159), een proces waarin alles wat vast lijkt te staan onderworpen is aan oneindige en voortdurende 'allotropische variaties' (idem, 45).

Vervorming

Deleuze besluit een tekst over de schilder Gérard Fromanger met de stelling dat het plezier van het schilderen voortkomt uit 'de transformatie die het beeld in het schilderij ondergaat en de verandering die het schilderij in het beeld bewerkstelligt' (D 251).⁷ Dit impliceert echter nog niet dat we hierbij simpelweg de ene vorm voor de andere verruilen. In feite, zo stelt Deleuze, 'zal zelfs de grootste transformatie van het cliché geen schilderkunstige ingreep zijn' (Deleuze 2004a, 92). Wat er op het spel staat, is juist de mogelijkheid van 'vervormingen zonder transformaties' (idem, 59), dat wil zeggen, 'een realisme van de vervorming, in tegenstelling tot het idealisme van de transformatie' (idem, 130). Het verschil tussen die twee is, dat waar bij een transformatie de oude en de nieuwe vorm op hetzelfde optische niveau van sensatie blijven (zoals we zien in zowel figuratieve en representatieve als abstracte of formalistische schilderijen), er een vervorming plaatsvindt wanneer de figuur van het ene niveau van sensatie overgaat naar een ander, wanneer zij een drempel – 'een constitutief

niveau van verschil' of intensiteit (idem, 29, 47-49) – overschrijdt binnen het orgaanloos lichaam. Zo zijn de kleurcontouren die uit de modulatie van kleur resulteren niveaus van sensatie. De verf zelf – het materiaal van de sensatie – kan hier aan de hand van de modulatie van kleur worden vervormd 'van de ene contour naar een andere' (idem, 156).

In Bacons portretten, waar de schilder steeds vertrekt van een idee of een schets van een figuratieve vorm, wordt het hoofd uitgeveegd tot een diagrammatische 'zone van objectieve ononderscheidbaarheid of onbepaaldheid' (idem, 157), met als gevolg 'een grijs dat zichzelf overal uitspreidt' en 'waaruit nieuwe relaties tevoorschijn zullen komen (gebroken schakeringen) die volkomen verschillend zijn van relaties van gelijkenis' (idem, 158). En in *Painting* uit 1946 was Bacon van plan geweest 'een vogel die in een veld landt' te schilderen, maar 'de lijnen die hij had getekend namen plotseling een soort van onafhankelijk bestaan aan en suggereerden iets totaal anders,' een man onder een paraplu. In elk van de genoemde gevallen is het schilderij eerst door een catastrofale fase gegaan die het meetrekt in nieuwe, intensieve relaties. Het diagram of het accident – zoals het uitgevegen van het grijs (in het geval van de portretten) of het uitgeveegde vlak onderaan en aan de linkerkant (in *Painting*) – is daarom geen transformatie van de ene sensationele vorm in een andere, van een 'primaire figuratie' in een herstelde 'secundaire figuratie', maar een sprong tussen die twee in, een worden, een passage, een vervorming of een zone van ononderscheidbaarheid die op zichzelf niets 'sensationeels' heeft (idem, 37-8, 97).

Een figuraal feit is dus niet eenvoudigweg een term binnen een transformatieve reeks, maar elke figuur is op zichzelf een gemoduleerd geheel van verschuivende sequenties die tegelijkertijd op verschillende 'niveaus' of 'ritmes' van een en hetzelfde sensatie-membraan bestaat: 'Sensatie is de meester van de vervorming, de agent van de lichamelijke vervormingen ... Dit betekent dat er geen sensaties van verschillende niveaus zijn, maar verschillende niveaus van een en dezelfde sensatie. ... Elke sensatie, en elke figuur, is op zichzelf reeds een 'geaccumuleerde' of 'gestolde' sensatie, als in een kalkstenen figuur' (idem, 35-6, 42-3). Anders gezegd: terwijl een transformatie dynamisch is en mogelijk zelfs een sensationeel 'effect' kan genereren, dat wil zeggen een beweging die in extensie zichtbaar is, is een vervorming statisch en maakt zij niet de beweging zichtbaar maar de intensieve kracht van de tijd ofwel van het anorganische leven dat overal in de materie aanwezig is (idem, 63, 143). Vandaar Michelangelo's voorliefde voor 'Alpijnse en levende steen' of 'de levende figuur in Alpijnse en harde rots' (Clements 1961, 24- 28). Alles gebeurt in feite in een en dezelfde vorm: 'Bacons vervormingen zijn zelden gedwongen of geforceerd; hoewel ze wel zo overkomen, betreft het hier geen gemartelde lichamen. Het zijn integendeel de meest natuurlijke houdingen van een lichaam dat getuigt van de simpele kracht die er op is uitgeoefend: het verlangen te slapen, te braken, zich om te draaien, zo lang mogelijk te blijven zitten...' (idem, 59, 153, 161).⁸

Samengevat herkennen we het maniëristische karakter van Bacon aan een dusdanige verwerkelijking van de figuur dat deze voortdurend aan zichzelf ontsnapt en uiteenvalt in zeer verschillende wordingen. Als de classicistische representatie 'het accident vervat in een optische organisatie die er een gegrond fenomeen of een "manifestatie" van een essentie maakt' (idem, 126), dan zijn de gemaniëerde houdingen (van spanning, pijn of angst) van de vervormde lichamen geen vastgelegde vormen, maar vervormen zij – op een soortgelijke manier als het kantiaanse sublieme – juist de transcendentale vorm van de menselijke waarneming en herkenning (het object = x) die de sensatie beheerst en worden zij bronnen van oneindige modificaties en 'niet-menselijke wordingen'.⁹ Zoals Friedländer reeds stelde over maniëristische kunst:

Beslissend is de veranderde relatie van deze nieuwe artistieke visie ten opzichte van het artistiek waargenomen object. Niet langer wordt de onwrikbare basis van de kunst gevormd door de mogelijkheid een object op een veralgemeende, intersubjectieve wijze te observeren, dit object aan te dikken en te verheffen tot iets canoniëks en regelmatig. De maniëristische kunstenaar heeft in laatste instantie het recht of de plicht om elke mogelijke methode van observatie aan te wenden, maar slechts als basis voor een nieuwe, meer vrije representatieve variant. Deze methode verschilt principieel van alle andere mogelijke manieren om een object waar te nemen, want zij is noch geldig verklaard door enige gestandaardiseerde abstractie, noch is zij vanuit een optisch oogpunt causaal gedetermineerd. Zij beantwoordt enkel aan haar eigen voorwaarden. [...] De verschijningsvorm, die voorheen volgens de canon op intersubjectieve wijze erkend was en waar men op terugviel als op iets vanzelfsprekends, alsof zij iets 'natuurlijks' was, wordt opgegeven ten gunste van een nieuwe, subjectieve, 'onnatuurlijke' creatie. [...] Aldus verschijnt er een nieuw soort schoonheid – een schoonheid die niet langer berust op vormen die men na kan meten aan de hand van het model of op vormen die op deze basis zijn geïdealiseerd, maar die eerder berust op een innerlijke artistieke interpretatie die uitgaat van harmonische en ritmische criteria (Friedländer 1958, 6-8).

In zijn eerste interview met Sylvester beschrijft Bacon een dergelijk ritmisch, vervormend worden als 'een voortdurend ophopend accident' (Sylvester 2007, 11). Het diagram valt met het picturale feit samen, het is ermee coëxtensief zoals het worden met het zijn en bestaat in de disjunctieve 'relatie tussen een intentie aan het begin en een volledige reeks [van vormen] of een samenstel [het figurale geheel] aan het eind' (Deleuze 2004a, 169 noot 5, 36-7, 97). Het is dit diagrammatische, seriële worden – in tegenstelling tot de opeenvolging van een term in een reeks naar de volgende term – dat Bacon in de ogen van Deleuze tot erfgenaam maakt van zowel het Byzantijnse colorisme als de gotische 'geometrie van het accident' (idem, 130). Terwijl hij Bacon parafraseert, concludeert hij echter dat

[h]et in de kunstgeschiedenis waarschijnlijk Michelangelo was die ons het bestaan van een dergelijk feit op de meest krachtige wijze heeft doen begrijpen. Wat we een 'feit' noemen, is eerst en vooral het feit dat verschillende vormen werkelijk in een en dezelfde figuur kunnen worden vervat, onontwarbaar, verward in een soort van serpentine, als zovele accidenten die zich voortdurend opstapelen (Deleuze 2004a, 160).

De irrationeel geproportioneerde S-vorm van de *figura serpentinata* is typisch maniëristisch. Volgens Michelangelo was het geheim van de schoonheid van deze vorm gelegen in de afwisseling (of kromming) van convexe en concave vormen, waarbij de straal van de cirkel verspringt van de binnenkant naar de buitenkant en vice versa. Hij moedigde daarom zijn studenten aan 'een figuur steeds piramidaal en slangvormig (serpentinevormig) te maken'

(Clements 1961, 175). Bij Deleuze heeft deze vorm een complexe genealogie met wortels in de ontrolde slang van Nietzsches eeuwige terugkeer (Deleuze 2001, 92-3; vgl. Bergson 2007, 196, 203-7 en Merleau-Ponty 1968, 194). We zullen ons verder houden aan de hierboven geciteerde beschrijving van het picturale feit als ‘zovele accidenten die zich voortdurend opstapelen’, aangezien Deleuze de maniëristische visie op de wereld nergens zo precies definieert als hier.

Hjelmslev en het expressionisme

Het diagram stelt ons in staat de kunstgeschiedenis vanuit een nieuw gezichtspunt te bekijken, namelijk eerder in termen van de ontogenese van het schilderij oftewel de ontologische werking ervan dan vanuit klassieke subjectieve vragen naar intentie en representatie. Bovendien legt het de basis voor een onorthodoxe benadering van algemeen aanvaarde kunsthistorische stijlen, zoals in *Mille plateaux*, waar Deleuze het classicisme, de romantiek en het modernisme onderscheidt (Deleuze & Guattari 1987, 338-46), en in *Logique de la sensation*, waar de geschiedenis van de westerse schilderkunst in zijn ogen de prehistorische kunst, de organische Griekse lijn, de Byzantijnse kunst, de gotische kunst, de barok en het modernisme omvat (laatstgenoemde stroming is onderverdeeld in abstract expressionisme, *art brut* en het ‘vervormende’ werk van Fromanger of Bacon) (Deleuze 2004a, 122-135).^[10]

Deze identificaties kunnen geen van allen tot een specifieke periode of plaats gereduceerd worden, maar zijn eerder variaties op het onderliggende ‘buitentijdse (*aternal; interne*)’ expressionistische schema dat voor het eerst in *Anti-Oedipe* wordt gebruikt en dat is ontleend aan de Deense linguïst Louis Hjelmslev. Deze maakte een onderscheid tussen een vlak van inhoud of van compositie, waarop een materiële substantie georganiseerd is volgens de overtreffende coördinaten van de ‘extensieve’ vorm, en een vlak van expressie of compositie, waarop een materiële substantie gecomponeerd is volgens ‘intensieve’ kracht-krachtrelaties (Deleuze & Guattari 1987, 43-44; vgl. Deleuze 2004a, 47 en 1993, 34-38). Het vlak van inhoud wordt geproduceerd door een sedimentatieproces dat homogene materialen geschikt maakt om te dienen als inhoud van vormen (‘strata’). Het vlak van expressie is het resultaat van een proces van plooiën, waardoor nieuwe relaties tussen uitdrukkingsmaterialen worden gelegd en nieuwe vormen worden geproduceerd. Hoewel de twee vlakken nooit los van elkaar bestaan, net zoals het diagram niet kan bestaan los van de figuur, wordt in de meeste kunstpraktijken maar een van beide benadrukt.

Het classicisme van de Renaissance en de achttiende eeuw bijvoorbeeld produceert in de regel hylemorfische kunst, aangezien het in eerste instantie te werk gaat via het ‘modelleren (*mouler*)’ van de materie naar stabiele vormen en volgens strenge regels. In contrast hiermee geven het maniërisme en de barok toegang tot het vlak van expressie. Kunst wordt daar een ‘abstracte machine’, bestaand uit ‘materie-functies’. Zij hangt af van een materiaal van ‘modulatie’, dat niet wordt gebruikt om een model te representeren dat zelf een hylemorfisch aggregaat is, maar om uiting te geven aan ongevormde krachten. In tegenstelling tot wat het geval is in de idealistische praktijk van het op voorhand modelleren, volgt de vorm hier op de materiële constructie van het diagram, de membraanachtige structuur die een continue beweging tussen kracht en materiaal of oog en hand mogelijk maakt zonder dat daarbij vragen omtrent intentie en representatie aan de orde komen. Kracht is daarbij het kosmische principe – in tegenstelling tot alle antropomorfische principes, waartoe ook het goddelijke wordt gerekend – dat ook Erwin Panofsky in het maniërisme herkent:

[e]xpressionisme is in meer dan een zin aan het maniërisme gerelateerd, het is reeds vervat in de specifieke bespiegeling die ons terugvoert naar de wegen die werden gevolgd in de metafysische kunsttheorieën van de zestiende eeuw, wegen die het verschijnsel van de artistieke creativiteit trachtten af te leiden uit een buitenzinnelijk en absoluut of, zoals we vandaag zeggen, kosmisch principe (Hocke 1957, 35).

In de hoedanigheid van de onwaarneembare en ongevormde conditie voor alle waarneming is kracht het 'niet-organische leven' dat de materie doorkruist. De 'gemeenschap van de kunsten' (Deleuze 2004a, 56) wordt gevormd door 'een vitale kracht die elk domein te buiten gaat en alle domeinen doorkruist' (idem, 42). Het doel van alle waarachtige creativiteit moet zijn: krachten uitdrukken, wat – zoals Deleuze met de expressionist Klee stelt – inhoudt dat men 'niet het zichtbare namaakt' maar dat men simpelweg 'zichtbaar maakt'. In deze zin wordt Cézanne dikwijls geprezen voor het geslaagd weergeven van de plooiende kracht van bergen door deze zodanig te 'vangen' en te 'componeren' dat er specifieke 'effecten' gegenereerd worden (Deleuze & Guattari 1987, 343; vgl. Deleuze 2004a, 57). Op soortgelijke wijze zijn Bacons zelfportretten te interpreteren 'als de krachten van de kosmos die botsen op een intergalactische reiziger, immobiel in zijn capsule' (Deleuze 2004a, 58).

De barokke plooi

Als we vasthouden aan Hjelmslevs schema, hoe verschilt het maniërisme dan van andere niet-classicistische stijlen? En wat zijn de cruciale punten waarop Deleuzes concept van het maniërisme verschilt van diens concept van de barok? Behalve in *Logique de la sensation* zijn de meest fundamentele beschouwingen over maniëristische kunst te vinden in de eerste drie hoofdstukken en in het laatste hoofdstuk van *Le pli*. In dit werk worden aan de hand van Leibniz zowel het maniërisme als de barok voorgesteld als voorlopers van het expressionisme, in die zin dat zij beide een breuk impliceren met het classicistische – dat wil zeggen, het albertiaanse, of, later, het cartesische – formalisme van optische ruimte van de renaissance. Tegelijkertijd wordt 'maniërisme' voorgesteld als zijnde 'in operationele relatie (*rapport opératoire*) met de barok' (Deleuze 1993, 37). Laat ons, in een poging te begrijpen wat deze laatste, merkwaardige formulering inhoudt, beginnen bij de barok.

Deleuze begint *Le pli* met de stelling dat '[d]e barok niet naar een essentie verwijst maar naar een operationele functie, naar een karakteristiek kenmerk' (idem, 3). Deze operationele functie is die van de plooi die *ad infinitum* doorloopt. In elke stijlperiode zijn er stoffen gedrapeerd, stenen voorzien van curven, wolken verfrommeld en lichamen gebogen, maar telkens bleef de plooi hierbij begrensd: deze werd altijd toegekend aan een ding dat geplooid was, als een accident dat zich heeft gemanifesteerd in of aan een vorm of essentie. Pas in de barok wordt de plooi zelf constitutief voor de vorm en identiteit van het kunstwerk. De barokke autonomie van de plooi is gelegen in het exces dat aan de dag wordt gelegd bij de 're-plicatie' van de contouren van een begrensd lichaam: 'een dynamische verbintenis tussen steunpunt en ornament vervangt de materie-vorm-dialectiek' (Deleuze & Guattari 1987, 369). In de sublieme vormen van de beeldhouwwerken van Bernini geeft het marmer uitdrukking aan plooiën die niet door het uitgebeelde lichaam kunnen worden verklaard. In de ruime, zwierige kleding aan het hof van Lodewijk XIV gaat het lichaam schuil onder een ogenschijnlijk oneindig geplooidde textuur. En in de architectuur van barokke kerken en *palazzi* staat de façade als het ware los van het interieur en krijgt zo eerder het stempel van een oneindig en constitutief 'buiten'. We kunnen dus stellen dat de barokke kunstenaar niet zomaar een

lichaam wenst af te beelden, waar een kleed overheen gedrapeerd, om plooien te genereren; hij is op zoek naar de plooi zelf, naar de plooi – of plooien – als ‘een bemiddelaar – of bemiddelaars – geplaatst tussen de kledij en het lichaam’ (Deleuze 1993, 122). Barokke kunst is daarom ‘abstracte kunst (*art informel*) par excellence’ (idem, 35).

De plooi is het ‘genetische element’ (idem, 14, 35) van het uiteindelijke werk, de ‘eigenaardige, tussenliggende of veeleer originele zone’ (idem, 119) die aan iedere vorm vooraf gaat, maar ook datgene wat alle actuele vormen aan toekomstige plooingen onderhevig maakt. Zij is niet langer de vorm van inhoud, die overeenstemt met de contouren van de plooingen van de inhoud-materie waar zij overheen is geplooid. Eerder is de plooi, als een ‘formeel element of vorm van expressie’, een materie-functie die ‘de vorm bepaalt en materialiseert’ (idem, 34-5, 37-8). Bernini houdt geen lichaam uit dat bedekt is met een gerimpelde mantel, maar verbuigt materie van variabele dikte of textuur en onttrekt hier een lichaam aan dat is verdwaald in een fluwelen draperie. De plooien in Bernini’s *Heilige Theresa* geven uitdrukking aan een kracht die op het lichaam inwerkt en zo ‘keren [ze] het lichaam binnenstebuiten en ... geven ze vorm aan de binnenste oppervlakken ervan’ (idem, 122). Tegelijkertijd verleent de ‘autonomie van de plooi’ aan de materie de capaciteit om ongevormde intensiteiten uit te drukken: ‘In relatie tot de vele plooien die zij mogelijk kan aannemen, wordt de materie een materie van expressie’ (ibidem). In plaats van subjectieve condities of een overkoepelende culturele code is het in de eerste plaats het materiële functioneren van het kunstwerk – zoals de krachten uitgedrukt in de aders van het marmer – die de ontogenese van het kunstwerk conditioneren: ‘de zoektocht naar een model verloopt direct via de keuze van het materiaal’ (idem, 51-52). De barok is daarom als voorloper van het moderne expressionisme te beschouwen: ‘Materie die haar textuur onthult, wordt ruw materiaal – net zoals de vorm die haar plooien onthult, kracht wordt. In de barok is het de koppeling materiaal-kracht die materie en vorm vervangt’ (idem, 35).

De operationele relatie tussen het maniërisme en de barok

Deze procedure van het binnenstebuiten keren van het kunstwerk maakt van de barok niet alleen een voorloper van het twintigste-eeuwse abstracte expressionisme, van Klee tot Dubuffet, maar ook van Francis Bacon, een schilder die net als Michelangelo ontbreekt als referentie in *Le pli*. Zoals in de ‘figurale’ schilderkunst van Bacon de vervormende beweging geen negatie van de vorm is, kan het barokke materiaal van de expressie niet op andere wijze worden bewerkt dan via de vormen of de diagrammatische plooien die er reeds in vervat zijn en die eruit resulteren. In plaats van te vertrekken van een model werkt de figurale schilderkunst met een textuur die ontogenetisch gezien eerst komt en die altijd reeds in zekere mate voorgeplooid is. De vorm – zo wist ook Michelangelo – ligt al in potentie in het blok marmer besloten, ook al betekent dat nog niet dat deze vorm onafhankelijk gedacht moet worden van het haptische proces waarin ze tot stand komt. Dit blijkt uit de volgende anekdote zoals verteld door Robert Clements:

Op een dag gaf Benedetto Varchi hem [Michelangelo] een van die extravagante complimenten waaraan de academicus verslaafd was: 'Signor Buonarroti, u bezit het brein van een Jove.' De beeldhouwer, want als zodanig antwoordde hij op dat moment, antwoordde: 'Ja, maar de hamer van Vulcanus is nodig om er iets uit te krijgen'. Dit incident dient ertoe om ons in te wijden in Michelangelo's overtuiging dat er tussen de ideeën van de geest en de realisaties van de hand, zoals de Italiaan het noemt, 'de hele oceaan' ligt (Clements 1961, 35).

Met andere woorden, de realisatie van een figuur is geen *creatio ex nihilo*, maar een haptisch procédé dat immanent blijft aan het eindresultaat en dat in principe nooit ophoudt maar een voortdurende vervorming impliceert. Een oceaan van mogelijke intensieve en materiële relaties maakt dat met iedere plooï andere plooïen vervormt raken. Vervorming legt vormen bloot, precies op het moment dat ze in andere vormen overgaan en dit moment wordt oneindig opengehouden door aan bestaande vormen steeds nieuwe plooïen te onttrekken. Terwijl Bacon figuren vervormt door een deel van het lichaam uit te vegen of er met een borstel overheen te gaan, blaast de 'vrije en schilderkunstige (*malerische*) stijl van de barok' – die door Heinrich Wölfflin, die voor Deleuzes interpretatie van de barok cruciaal is, tegenover de grootse stijl van het renaissancistische classicisme wordt geplaatst maar niet van het maniërisme werd onderscheiden – de figuren op, verlengt deze en doet ze opzwellen door plooïen te produceren die de contouren ervan absorberen. Evenmin als er bij Bacon sprake is van transformatie, verloopt de modulatie van het materiaal in de barok van punt naar punt – alsof opeenvolgende plooïen nog steeds toegeschreven zouden kunnen worden aan iets dat zelf niet geplooid is – maar begint zij steeds 'in het midden', tussen materie en vorm in, en verloopt van plooï naar plooï – 'plooï volgens plooï', zoals Deleuze met Mallarmé stelt (Deleuze 1993, 9, 30, 136), waarbij elke plooï zelf een mogelijke vervorming vormt van een actuele vorm. Deleuze vindt derhalve dat de barok 'het oneindige werk of proces heeft uitgevonden', aangezien haar 'probleem niet bestaat in hoe een plooï te beëindigen maar hoe deze verder te laten lopen, door het plafond te laten gaan, hoe haar tot in de oneindigheid te brengen' (idem, 34).

Voor deze nieuwe status van het kunstwerk als voorwerp van een voortdurende variatie gebruikt Deleuze Bernard Caches uitvinding van het concept van het 'objectiel (*objectile*)': 'De nieuwe status van het object verwijst niet langer naar een extensieve mal – met andere woorden, naar een relatie van vorm-materie – maar naar een temporele modulatie die evenzeer het begin van een continue variatie van materie impliceert als een continue ontwikkeling van vorm' (Deleuze 1993, 19; vgl. 2004a, 134). Uitgaande van *Logique de la sensation* is een objectiel een kunstwerk waarvan de contour zelf de diagrammatische plaats vormt, waar zowel de figuur als de achtergrond aan variatie onderworpen zijn. Het contourdiagram is een soort membraan dat een uitwisseling in twee richtingen tussen figuur en structuur, voorgrond en achtergrond mogelijk maakt: 'Wat de vervorming tot een lotsbestemming maakt, is het gegeven dat het lichaam een noodzakelijke verhouding heeft tot de materiële structuur: niet enkel krult de materiële structuur er omheen, maar het lichaam moet ook terugkeren naar de materiële structuur en zich er in oplossen' (Deleuze 2004a, 18, 12, 16-17, 32-33, 59). Hoewel de diagrammen van elkaar kunnen verschillen – de marmeren aders zijn bijvoorbeeld niet het product van een ongecontroleerd kliederen met verf maar komen voort uit het groeien, het botsen en het plooïen van intensieve microdeeltjes in de steen – zijn de expressionistische werkwijzen van de barok en het maniërisme dezelfde: beide stijlen gehoorzamen aan een logica van de sensatie waarin een gemoduleerde vorm geen afgewerkt product is, vrij van toevallige onvolkomenheden, maar een bron van

modificatie en verschil die een oneindig potentieel aan vormen in een en dezelfde figuur omvat, en die verweekeld is in een worden – als zo vele noodzakelijke accidenten die zich voortdurend opstapelen: ‘Het object is maniëristisch, niet essentialiserend: het wordt een gebeurtenis’ (Deleuze 1993, 19).

Maar hoe kan men nu een onderscheid maken tussen het maniërisme en de barok, aangezien zij voor Deleuze op hetzelfde lijken neer te komen?^[11] In *Le pli* komt het maniërisme nergens naar voren als een volledig ontwikkelde, onafhankelijke stijl, terwijl het in *Logique de la sensation* en elders klaarblijkelijk wél in die zin wordt begrepen. Wat is de ‘operatieve relatie’ van het maniërisme ten opzichte van de barok precies? Misschien kan het antwoord worden gevonden in een variatie op deze formulering, daar waar Deleuze spreekt over ‘de operatieve identiteit van de barok en de plooï (*l’identité opératoire du baroque et du pli*)’ (Deleuze 1993, 34). Hier kan men uit afleiden dat het maniërisme zich op dezelfde manier tot de barok verhoudt als de plooï. We moeten hier aan toevoegen dat Deleuze zijn eerste bespreking van de barok besluit met de stelling dat ‘[h]et paradigma ‘maniëristisch’ wordt en zich ontwikkelt naar een formele afleiding van de plooï’ (idem, 38). Het maniërisme blijkt dus een paradigmatische voorwaarde te zijn voor de barok. Kunnen we dan zeggen dat het maniërisme bestaat in de haptische behandeling van de diagrammatische kenmerken van de barok, te weten, in het procédé van plooïen? Echter, waar de barok haar operatieve identiteit vindt in de plooï, gaat dit niet op voor het maniërisme in het algemeen. Het maniërisme valt noch te reduceren tot de plooï, noch tot de barok, aangezien het bij Bacon via een ander soort diagram tot uitdrukking komt. Maniëristisch aan zowel de barok als aan Bacon is eerder de excessieve nadruk die wordt gelegd op het vlak van expressie ten opzichte van het vlak van inhoud. Beide richten een haptische ruimte in, beginnend bij een diagrammatische ‘catastrofe’ die het vlak van inhoud verstoort en het vormenconstituerende moment lokaliseert bij een materiële stroom die uitdrukking geeft aan de ongevormde krachten van een anorganisch leven.

Voor veel kunsthistorici geeft het maniërisme uitdrukking aan een spirituele crisis. Net zo is de barok volgens Deleuze een antwoord op een ‘eigendoms crisis’ (idem, 110), op een ‘schreeuw van de rede’ (idem, 41), op ‘een bijna schizofrene spanning’ (idem, 33), op ‘een crisis en een ineenstorten van alle theologische rede’ en op een ‘psychotische episode’ (idem, 67-8). De moderne fysica heeft aangetoond dat materie niet bestaat uit duidelijk omliggende, uitgebreide deeltjes, maar dat het een oneindig deelbaar, poreus, sponzig of vlezig labyrint is. De materiële wereld wordt nog slechts bijeengehouden door wat Leibniz de intensieve ‘relaties met de wereld’ of ‘manieren van zijn’ (*habitudines*) noemt. Zoals hij het steevast zegt: iedere individuele substantie of monade drukt dezelfde wereld uit maar elk op zijn eigen manier. De wereld wordt dus ‘minder bepaald door haar heterogene en werkelijk afzonderlijke delen dan door de stijl die maakt dat deze, dankzij specifieke plooïen, niet langer van elkaar onderscheiden kunnen worden’ (idem, 36). In plaats van essenties die vorm en materie elk hun plaats toekennen, verleent een intensieve stijl of manier van plooïen de materie een vloeibare of viscoze consistentie: ‘Alles is op zijn eigen manier geplooid, het koord en de stok, maar ook kleuren, verdeeld volgens de holle en de bolle welvingen van de lichtstralen, en geluiden, des te scheller waar ‘de trillende deeltjes korter en strakker gespannen zijn.’ Daarom hangt textuur niet af van de deeltjes zelf, maar van de strata die de ‘cohesie’ ervan bepalen (idem, 7).

Als de crisis van de renaissance het paradigma echter dwingt maniëristisch te worden, gebruikt de barok dit paradigma om een nieuw vlak van inhoud in te stellen en beperkt daarbij het vlak van expressie via de omweg van wat Leibniz ‘vooraf ingestelde harmonie’ (*harmonia praestabilita*

)' heeft genoemd. Volgens de kunsthistorici, die het maniërisme vanuit een structureel anti-classicisme of vanuit een bepaalde ideologie benaderen, kent het maniërisme een sterk ketterse neiging, die haaks staat op de barokke poging om de wereld opnieuw een zin voor eenheid en een gecomponeerde orde op te leggen. Klaniczay, naar wie Deleuze verwijst in *Le pli* (idem, 151 noot 18), stelt bijvoorbeeld dat de barok staat voor de culturele bovenbouw van de opnieuw ingestelde feodaliteit, een laatste maar tijdelijke en reactionaire consolidatie van middeleeuwse structuren – *la Foi, la Loi, le Roi* – terwijl het maniërisme veeleer een dramatische voortzetting zou zijn van het revolutionaire streven van de renaissance (Klaczay 1977, 21, 29, 142, 214; vgl. Dubois 1979, 27, 189).

Volgens dit patroon herkent Deleuze ook in Leibniz de ultieme, idealistische poging om zich te verzoenen met een maniëristische wereld en tegelijkertijd de aristoteliaanse representatie te redden. Indien het paradigma maniëristisch is, dan moet – zoals *Le pli* tracht te bewijzen – 'de extreme specificiteit van de barok' (idem, 34) bestaan in de formele afleiding van de plooï zelf. Deleuze wil aantonen dat Leibniz' concept van de plooï is afgeleid van het 'universele theater' of 'theater van natuur en kunst', dat de wereld is zoals zij door God is 'gecomponeerd' volgens een op voorhand ingestelde harmonie – een oneindig *Gesamtkunstwerk* van schilderkunst, beeldhouwkunst, architectuur, stedenbouw, literatuur, conceptuele kunst en muziek (ibidem).¹²

'Het is aan de formele deductie', stelt Deleuze, 'om verschillende, zeer diverse materialen en gebieden op elkaar te betrekken (*chevaucher*)' (idem, 38). Er moet worden aangetoond dat er in het tijdperk van de barok iets als een 'barokke lijn' bestaat, die oneindig en continu is en die zich niet enkel 'exact volgens de plooï beweegt' maar die ook in staat zou zijn 'architecten, schilders, musici, dichters en filosofen samen te brengen' (idem, 34, 36). Plooïen gaan niet enkel de vorm van inhoud te buiten, zij strekken zich ook 'intermediaal' uit, van de ene kunstvorm naar de volgende, waarbij elke kunstvorm in de volgende voortgezet lijkt te worden tot er sprake is van een volledige gemeenschap van de kunsten:

We hebben gezien dat de schilderkunst in de barok vaak beperkt blijft tot retabelen; dit is het geval omdat het schilderij haar lijst te buiten gaat en verwezenlijkt wordt in de beeldhouwkunst van veelkleurig marmer; en de beeldhouwkunst gaat aan zichzelf voorbij doordat ze in architectuur wordt uitgevoerd; en de architectuur, op haar beurt, ontdekt in de façade een kader, maar het kader zelf komt los te staan van de binnenkant en verhoudt zich op een bepaalde manier tot de buitenkant om zo architectuur in de stedenbouw te realiseren (idem, 123).

Leibniz moet, met andere woorden, aantonen dat de hele wereld geconstitueerd is door opeenvolgende plooïingen die geen ruimte meer bieden voor enige vorm van leegte. Plooïen zijn niet enkel een kenmerk van kleding, maar ook van het lichaam, stenen, water, de aarde, of wolken, 'zelfs in die mate dat één materiaal in zichzelf de plooïen van een ander materiaal uitdrukt, zoals in de houten sculptuur van Renonciat, waar Libanees ceder verandert in een plastic gordijn, of het Pañana dennenhout 'katoen en veren' wordt. (idem, 34, 37). Dit alomvattende 'theater van de materie' (idem, 34) bevat in laatste instantie de hele breedte en uitgestrektheid van de fysieke wereld, 'een brede en drijvende wereld' (idem, 124), die de toeschouwer, en uiteindelijk zelfs de filosoof, in een algemene 'performance' (idem, 123) meetrekt. Of, anders gezegd: als het paradigma maniëristisch is en de plooï datgene is wat wordt afgeleid, dan kan – volgens de 'theologische vereisten' die Leibniz' deductie beperken

en die hem van het vlak van expressie weer terug zullen leiden tot het vlak van inhoud – datgene waaruit de plooi wordt afgeleid niets anders zijn dan het geheel van de wereld zoals zij is ‘gecomponeerd’ in haar door God ingestelde harmonie. Zoals Heinrich Wölfflin al stelde over de barok: ‘De materie wordt zacht en vloeibaar en alle structurele cohesie lost op’, hoewel ‘er uiteindelijk altijd een harmonische oplossing wordt gevonden’ (Wölfflin 1964, 46, 19). *Harmonia praestabilita* is wat Leibniz noopt de expressieve plooi als een functie met betrekking tot de verdeling van de krachten van de fysische wereld helemaal tot in het metafysische domein van onsterfelijke zielen te verlengen. Dienovereenkomstig is de fysische wereld als een ‘immense melodie en stroom’ van kracht-materie (idem, 135), gecoördineerd volgens contrapunt in akkoorden door metafysische ‘primaire krachten’ of monadische ‘zielen’(idem, 136).¹³

Deleuze vindt deze ordening terug in El Greco's *De Begrafenis van Graaf Orgaz*(1562) en in Tintoretto's *Laatste Oordeel* (1586 – 1588).¹⁴ Beide composities zijn verdeeld in twee helften verdeeld door een oneindig geplooid horizontale lijn die een massa van zware en dicht tegen elkaar aan gedrukte lichamen in de onderste helft verenigt met de opstijgende ziel in de bovenste helft. Terwijl er op de onderste helft van een ‘normale’ figuratieve representatie sprake lijkt – ‘hoewel alle coëfficiënten van de deformatie van lichamen, en dan vooral hun verlenging, reeds aan het werk zijn’ en de voorste figuren het kader overschrijden – wordt die vooral gegarandeerd doordat zij de uitdrukking vormt van een plooi die is vastgeknoopt aan een hemelse gestalte. (Deleuze 2004a, 9) We zien hier hoe de kunst van de plooi abstract is zonder dat abstractie noodzakelijkerwijs een negatie van vorm überhaupt impliceert. Hoewel beide schilderijen vaak als voorlopers van het twintigste-eeuws abstract expressionisme worden gezien, is het veeleer zo dat barokke abstractie ‘vorm poneert als geplooid’, zelfs als het een reconstructie van vorm betreft die ‘slechts bestaat als ‘mentaal landschap’ (Deleuze 1993, 49-50, 182) in de ziel en als zodanig ‘immateriële plooiën bevat’ (idem, 35, 133). Met andere woorden: de barokke autonomie van de plooi wordt niet gerealiseerd door een volledige breuk met de vorm, maar doordat de plooi tot op een spiritueel niveau wordt doorgetrokken. Abstractie wordt verzoend met vormen, voorzover de plooiestijlen – immanent aan de materie – gelijk worden gesteld aan verticale absolute vormen (ibidem).

De eis van een vooraf ingestelde harmonie is bijgevolg voor Deleuze wat de ambities van de barok die van het maniërisme overtreft. Deze eis vormt de basis voor een harmonische concertatie die functioneert als een ‘ideale causaliteit’ (idem, 133-134) – er kan geen werkelijke interactie bestaan, aangezien elke monade alleen aan de eigen spontaniteit refereert net zoals een muzikant in een orkest alleen zijn eigen melodie hoort – die de wereld van de fysieke causaliteiten verdubbelt en die er een ‘hogere eenheid’ aan onttrekt ‘waar de andere kunsten zich naartoe bewegen als zo vele melodische lijnen’ (idem, 138). Monaden zijn de ‘speciale haakjes’ (idem, 109) waar de oneindige plooi van de barok aan is opgehangen. En het gevaar van een geradicaliseerd maniërisme, van waarlijk immanente stijlen of essenties – het uiterst moderne expressionisme van modale essenties, waarvan de filosofische vader wellicht eerder Spinoza was dan Leibniz – is hiermee afgewend.

Samengevat geeft het michelangeliaans of baconiaans maniërisme gestalte aan het artificiële en het niet-menselijke, dat wil zeggen, aan de absolute vervorming van de transcendentale vorm van de mens (ofwel van het organische regime van het classicisme), terwijl het barokke spel met vernuftige perspectieven, optische illusies, ingewikkelde anamorfosen en harmonische dissonanties en contrapunten de eindeloze terugkeer naar het menselijke uitdrukt. In plaats van Deleuze een neo-barok aspect toe te dichten, zoals veel commentatoren tot nu toe hebben gedaan, zouden we er beter aan doen van een ‘neo-

maniërisme' (Martin 2005, 309) te spreken.

Sjoerd van Tuinen doceert Wijsbegeerte aan de Faculteit der Cultuur- en Maatschappijwetenschappen van de universiteit van Maastricht. Hij is auteur van *Sloterdijk. Binnenstebuiten denken* (Kampen: Klement, 2004) en deed een doctoraatsonderzoek over Deleuze en Leibniz aan de Universiteit Gent.

Sjoerd van Tuinen

Zandpoortstraat 29

9000 Gent

BELGIUM

+32 (0)486 962775

vantuinen@gmail.com ^[1]

Bibliographie

Alliez, Éric (2004). *The Signature of the World: What is the Philosophy of Deleuze and Guattari?*, vertaald door Eliot Ross Albert and Alberto Toscano, London: Continuum.

Bergson, Henri (2007). *The Creative Mind. An Introduction to Metaphysics*. New York: Dover Publications.

Bredenkamp, Horst (2004). *Die Fenster der Monade. Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und Kunst*. Berlin: Akademie Verlag.

Buci-Glucksmann, Christine (2002). *La folie du voir: Une esthétique du virtuel*. Paris: Galilee.

Buydens, Mireille (2005). *Sahara. L'esthétique de Gilles Deleuze*. Paris: VRIN.

Buydens, Mireille (1998) *L'image dans le miroir*. Brussels: La Lettre volée.

Clements, Robert J. (1961). *Michelangelo's Theory of Art*. New York: New York University Press.

Deleuze, Gilles (1990). *The Logic of Sense*. Vertaling Mark Lester with Charles Stivale. London/NY: Continuum.

Deleuze, Gilles (1993). *The Fold. Leibniz and the Baroque*. Vertaling Tom Conley. University of Minnesota Press.

Deleuze, Gilles (1995). *Negotiations. 1972-1990*. Vertaling Martin Joughin. New York: Columbia University Press.

Deleuze, Gilles (2001a). *Difference and Repetition*. Vertaling Paul Patton, NY / London: Continuum.

Deleuze, Gilles (2001b). *Pure Immanence. Essays on a Life*. Vertaling A. Boyman, New York:

Zone Books.

Deleuze, Gilles (2004a). Francis Bacon. The Logic of Sensation Vertaling Daniel W. Smith, London/NY: Continuum.

Deleuze, Gilles (2004b). Desert Islands and Other Texts. Geredigeerd door D. Lapoujade en vertaald door M. Taormina. New York: Semiotext(e).

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix, 1987. A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia. Vertaling door B. Massumi, University of Minnesota Press.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (1994). What is Philosophy? Vertaling H. Tomlinson & G. Burchill, London/NY: Verso.

Dubois, Claude-Gilbert (1979). Le maniérisme. Paris: PUF.

Dvôrák, Max (1924). Kunstgeschichte als Geistesgeschichte : Studien zur abendländischen Kunstentwicklung. München: Piper.

Friedländer, Walter (1957). Mannerism and Anti-Mannerism. New York: Columbia University Press.

Hauser, Arnold (1973). Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur. Die Entwicklung des Manierismus seit der Krise der Renaissance. München: C.H. Beck.

Hocke, Gustav René (1957). Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst. Hamburg: Rowohlt.

Klaniczay, Tibor (1977). Renaissance und Manierismus. Zum Verhältnis von Gesellschaftsstruktur, Poetik und Stil. Translated by Reinhard & Evelyn Gerlach, Rosemarie Heise, Bernhard Wildenhahn, Berlin: Aufbau Verlag.

Martin, Jean-Clet (2005). La philosophie de Gilles Deleuze. Paris: Payot et Rivages.

Massumi, Brian (2006). 'Introduction: Like a Thought' in: Massumi, Brian (red.), 2006, A Shock to Thought. Expression after Deleuze and Guattari. London/New York: Routledge.

Merleau-Ponty, Maurice (1968). The Visible and the Invisible. Vertaling Alphonso Lingis. Evanston: Northwestern University Press.

Mirollo, James V. (1984). Mannerism and Renaissance Poetry. Concept, Mode, Inner Design. New Haven & London: Yale University Press.

Montaigne, Michel de (2004). De Essays. Vertaling Hans van Pinxteren. Amsterdam: Athenaeum, Polak & Van Genneep.

Smith, Daniel W. (1996). 'Deleuze on Bacon: Three Conceptual Trajectories in The Logic of Sensation' in: Gilles Deleuze 2004a, vii-xxvii en xv-xvi.

Sylvester, David (2007). Interviews with Francis Bacon. New York: Thames & Hudson.

Tuinen, Sjoerd van (2009). 'Le pli: Deleuzes transformatie van monadologie in nomadologie' in: Romein, Ed, Marc Schuilenburg en Sjoerd van Tuinen (red). Deleuze Compendium.

Amsterdam: SUN, 161-81.

Wölfflin, Heinrich (1964). *Renaissance and Baroque*. Vertaling Kathrin Simon. London: Collins.

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

1. Enkele allusies zijn te vinden in Alliez 2004, 101-2. Voor een meer diepgaande behandeling, voornamelijk in relatie tot *Logique du sens* (1969), vgl. Martin 2005, 298-317 en Buci-Glucksmann 2002, 212-5.

2. Twee grondige overzichten (met uitgebreide bibliografie) van de controversie die er binnen de kunstgeschiedenis bestaat ten aanzien van de notie van het maniërisme, vindt men in Dubois 1979, 161-91, 212-18 en in het hoofdstuk "Mannerism as Term, Concept and Controversy" in Mirollo 1984, 1-71.

3. 'Et en effet, je crois que d'une certaine façon, si vous pensez à la peinture dite maniériste, c'est toute la philosophie de Leibniz qui sans doute est la philosophie maniériste par excellence. Déjà chez Michel Ange, on trouve chez lui les traces d'un premier et profond maniérisme. vous verrez: une attitude de Michel Ange n'est pas une essence. C'est vraiment la source d'une modification, la source d'une manière d'être. En ce sens c'est peut-être la philosophie qui nous donne la clef d'un problème de peinture, sous la forme: qu'est-ce que le maniérisme?' (vert. Sjoerd van Tuinen uit de colleges van 07/04/87 (vgl. 20/01/87) www.webdeleuze.com/php/sommaire.html [2] (bezocht op 26 maart 2009).

4. Volgens Le pli is het Tintoretto die de Venetiaanse omkering van de renaissancistische scheiding tussen kleur en licht enerzijds en contour anderzijds naar een hoger niveau heeft getild. 'Het schilderij is getransformeerd. Dingen springen vanuit de achtergrond naar voren, kleuren barsten open en vanuit de gemeenschappelijke basis die getuigt van hun obscure natuur worden figuren bepaald door het feit dat zij meer ruimte innemen dan hun contour. Dit is echter niet in tegenspraak met het licht; integendeel, het gebeurt volgens een nieuw regime van licht' (Deleuze 1993, 31-2; Deleuze 2004a, 128).

5. Men vindt echter reeds bij Tintoretto een 'opnieuw in werking stellen van de lichamelijke' en een 'bevrijding van lijn en kleur' (Deleuze & Guattari 1987, 301) waarin de 'semiotische componenten niet te onderscheiden zijn van de materiële componenten' (Deleuze & Guattari 1987, 334; Deleuze & Guattari 1994, 182). Deze ontwikkeling bij Tintoretto was mogelijk door het feit dat, in tegenstelling tot wat het geval was in de rest van Italië, de Byzantijnse kunst van de mozaïek en van de modulatie van licht en schaduw nooit uit Venetië is verdwenen. Vgl. Zepke 2005, 127-39.

6. In tegenstelling tot het geometrische perspectivisme van Alberti was de maniëristische organisatie van het picturale oppervlak in opzettelijke tegenspraak met de illusie van diepte, wat gepaard ging met een arbitrair en ostentatief vervormen van de contouren, bijvoorbeeld door op het picturale vlak de lijnen te verlengen aan de hand van de contour van een object waarvan de spatiale organisatie verschillend of tegengesteld was. Op deze manier richtte het maniërisme een soort 'gladde ruimte' in (Deleuze & Guattari 1987, 494, 496; vgl. Friedländer 1975, 8-9).

7. In de jaren 1960 en 1970 werd Fromanger (1939) geassocieerd met de beweging van de Nouvelle Figuration, die doorgaans wordt beschouwd als een reactie op de abstracte kunst, met een meer politiek oogmerk dan de Amerikaanse pop art.

8. Brian Massumi verwoordt het als volgt: 'Het moeilijke punt is dat men aansluiting dient te zoeken bij krachten van systematische vervorming, wil men de expressie tijdens het vormgeven vasthouden. Dit vereist een uittrekken en een verdraaien: pijn' (Massumi 2006, xxiii).

9. Smith (1996) bespreekt de verhouding tussen Deleuzes logica van de sensatie en het kantiaanse sublieme.

10. In Sahara. L'esthétique de Gilles Deleuze (1991) heeft Mireille Buydens een quasi-uitputtend overzicht gegeven van de deleuziaanse stijlgeschiedenis, maar het maniërisme blijft er onbesproken (Buydens 2005, 130-52). In een ander boek, L'image dans le miroir (1998), houdt zij zich wel met de kwestie van het maniërisme bezig, echter zonder die met Deleuze in verband te brengen. Verrassend genoeg stelt zij deze stijl hier zelfs tegenover Deleuzes algemene conceptie van kunst. Zij begint haar argumentatie bij de rol van het concept 'vorm' in Deleuzes esthetica, dat het kernpunt van Sahara vormde, en maakt een onderscheid tussen een vitalistische 'catamorfose' en een maniëristisch 'formalisme'. Volgens "Nietzsche, Bergson of Deleuze" is vorm 'een inauthentieke structuur van 'zijn' die men te boven moet komen', wil men toegang verkrijgen tot een leven voorbij de vormen. De vitalistische negatie van vormen is tegelijkertijd een negatie van afstand, de voorwaarde voor welke vorm dan ook om de eigen contouren te ontplooiën en houdt een geëxalteerde 'aanwezigheid' in. In contrast hiermee poogt het formalisme niet de vorm te gronden in iets wat er totaal van verschilt of er buiten staat, maar houdt het vol dat alles vorm is en dat de enige mogelijke beweging lateraal is, van de ene vorm naar de andere. Buydens beschouwt het maniërisme als de meest ontwikkelde versie van

het formalisme: 'Het credo van het maniërisme luidt daarom dat er niets bestaat buiten de representatie' (Buydens 1998, 49, vgl. 16-9, 53, 59-60, 76, 98, 176-93).

11. Deleuze rekent Il Rosso Fiorentino en El Greco tot de barokke kunstenaars (Deleuze 1993, 30, 34, 121-2), terwijl vandaag over het algemeen wordt aangenomen dat zij deel uitmaken van een maniëristische beweging in haar meest brede historische betekenis. Het is veelzeggend dat de historische achtergrond van Deleuzes definitie van de barok bijna volledig is ingegeven door het werk van Wölfflin, die het maniërisme niet als een onafhankelijke artistieke beweging ziet en die het 'eerste stadium van de barok' enkel beschouwt als 'de stijl waarin de renaissance zichzelf heeft ontbonden of, zoals meestal verwoord, waarin de renaissance is ontaard' (Wölfflin 1964, 15).

12. Vgl. het prachtige overzicht in de traditie van de Warburgschool van de rol van haptische en visuele beelden – in Deleuzes terminologie 'percepten' – in Leibniz door Bredekamp (2004).

13. Voor een uitgebreidere bespreking van Deleuzes interpretatie van Leibniz en de barok, zie Van Tuinen 2009.

14. In zijn klassieke studie "Über El Greco und den Manierismus" heeft Max Dvôrák de invloeden bij El Greco teruggevoerd tot Michelangelo's a-naturalisme, Tintoretto en het Franse maniërisme van de school van Fontainebleau. Hij stelt dat El Greco, beïnvloed door de spirituele situatie in een katholiek land als Spanje – waar, paradoxaal genoeg, de Reformatie nog een grotere impact had dan in de noordelijke landen omdat zij in de laatste gebonden was aan instituten, terwijl zij in Spanje een ongebreidelde 'internalisatie' op gang bracht – trachtte 'de elementen van een kunst van expressie, die hij zich in Frankrijk en Italië had eigen gemaakt, tot over hun grens te duwen' om zo 'de natuurlijke modellen te onderwerpen aan zijn artistieke inspiratie' (Dvôrák 1924, 261-75).

© Estheticatijdschrift.nl

Gedownload van de pagina's van <http://www.estheticatijdschrift.nl>

Links:

[1] <mailto:vantuinen@gmail.com>

[2] <http://www.webdeleuze.com/php/sommaire.html>