

N°090

Éric

Alliez

Éric Alliez

Diagram 3000 [Words] /

Diagramm 3000 [Worte]

Éric Alliez
Diagram
3000 [Words] /
Diagramm
3000 [Worte]

Annie Ratti
Willy the Coyote. *The limits
of my language* mean the
limits of my world, 2006
50 × 70 cm
Offset print on paper /
Offsetdruck auf Papier



Éric Alliez

Diagram 3000 [Words] / Diagramm 3000 [Worte]

There's a profound link between signs, events, life, and vitalism: the power of nonorganic life that can be found in a line that's drawn, a line of writing, a line of music.¹

—Gilles Deleuze

I.

On pourrait start again — car on ne part never tout à fait from where we are coming mais from where we are going to — de la question du “Brus’ passage” Von der Aktionsmalerei zum Aktionismus, selon la formule qui fait figure de véritable bande-annonce « autrichienne » de la période 1960–1965. La caractérisation de la période précédant le passage aux actions par le terme de « peinture », ou par ce qu’il est convenu d’appeler *action-painting*, et la reconnaissance de l’importance persistante de la peinture dans les premières actions telles qu’elles se déploient dans le retournement des *action-paintings* en *painting-actions* ou *self-paintings* — une Selbstumkehrung de l’ensemble du procès — risquent en effet d’occulter une autre composante fondamentale de l’œuvre de Günter Brus : celle précisément du « dessin ». A minima, l’hypothèse est que chez Brus *die Aktionsmalerei* est travaillée dès l’origine (aussi incommode que soit le mot) par une *Aktionszeichnung*. Sans qu’il y ait de dialectique d’aucune sorte entre peinture et dessin, mais bien plutôt rapports de force accidentellement congruents, et essentiellement divergents (activés par la différence de l’une à l’autre : notre hypothèse réelle, *a maxima*, s’ensuit)

1 | Gilles Deleuze, *Negotiations (1972–1990)* (New York: Columbia University Press, 1995), p. 143.

2 | J’avais une première fois abordé cette question réactionnaire dans le cadre d’un article sur Otto Muehl, cf. Éric Alliez, “You see, baby, painting is out . . .” in *Otto Muehl, Leben/Kunst/Werk: Aktion Utopie Malerei 1960–2004*, Wien, MAK — Köln, Walter König, 2004, p. 293–240. Mon hommage à Otto...

L’articulation peinture / dessin serait donc à penser en termes de reconstruction, hors représentation, des rapports des forces réciproques de l’une et de l’autre mais dans le sens d’une relative deterritorialization of the former (in other words the Actionist reactivation of “painting” as action) led by the absolute deterritorialization of the latter (the diagrammatic cut of the “drawing” that “traces” as much as it “draws”). Soulignons au passage que l’*Aktionszeichnung* de Brus impose une révision profonde de l’idée selon laquelle le renoncement aux actions, à partir de 1970, au profit de formes d’art essentiellement graphiques constituerait chez lui « un retour au dessin » et par conséquent une régression reactionary.² On préférera mettre en avant plutôt que toute action doit nécessairement rester en the background par rapport à ce que the line is capable of dans une *Aktionzeichnung*/Aktionsskizze menée par Brus, sachant que celle-ci n’en lance pas moins à l’actionniste le défi d’éprouver jusqu’où il peut draw his body. C’est le principe même de sa dernière action, qui devait être aussi une « action dernière », au sens où l’on parle d’une possibilité ultime : *Zerreiβprobe* (1970), communément traduit par « Epreuve de résistance » ou « Essai de rupture » (« Breaking Test » en anglais) au risque de perdre la richesse de l’allemand *Zerreiβen* qui ajoute à la « rupture » l’action de déchirer, déchiqueter, lacérer, écorcher. . . . Autant de notions qui projettent le trait de la cut dans une *Körperanalyse* « totale » poussée au paroxysme d’une automutilation testant la résistance du corps aux protocoles insoutenables arrachés à l’action-drawing — quand l’auto-mobile de la painting-action a été remise au garage des héritiers du (bad) theater.

Mais encore faut-il préciser ce que nous entendons par « dessin ». On ne le réduira pas à l’ensemble des techniques graphiques, comprises par opposition aux techniques de la peinture liées à la couleur ; on le pensera comme un concept recouvrant une grande diversité d’opérations liées à sa pratique effective, dont la vérité première est l’(schizo) sketch. Vérité première tout à fait paradoxale puisque l’esquisse est un geste de marquage de l’espace se démarquant de toute forme constituée en termes de mimesis ou relevant de technique de représentation (un gesture of de-marcaton). La pratique du dessin commence par l’action de tracer, par ce mouvement qu’évoque le mot français « trait » (du latin « tractus ») en tant que le trait, dans sa matérialité constituante, est irréductible à l’idéaliété d’une ligne qui n’aura cessé d’informer toute la théorie of art en subordonnant le dessin, absent du diagramme de sa propre procession gestuelle, au dessin d’une représentation mentale, à l’image idéale de « ce qui apparaît circonscrit par la forme without avoir embodiment ». Ce qui fait tout l’enjeu de la subordination du disegno esterno au disegno interno développée à la fin du XVIe siècle par Federico Zuccaro et le dessin ainsi formé et circonscrit au moyen des lignes est l’exemple et la form of the ideal

8 | Cité par Philippe-Alain Michaud dans le catalogue de l’exposition *Comme le rêve le dessin*, Paris, Musée du Louvre — Centre Pompidou, 2005, p. 10.

image.”³ Idéal autant qu’*imaginaire*, ce *disegno interno* est le rigoureux contraire du *diagramme*, dont l’étymologie indo-européenne se décline en l’action de gratter, making an incision (qui engendrera outlining, drawing, writing) afin de donner graphiquement naissance à la *ligne* (gramme) qui s’y trace. On pourra donc comprendre le dessin *forcé* par le trait dans sa différence avec ce que Wölfflin appelle le *pic-tural* (malerisch), d’un mot qui évoque l’idée de la tache, laquelle fait masse plus statique, plus *informelle*, par rapport au trait qui fuse, fût ce pour faire rayonner, éclater ou *déformer* une tache-masse. S’il fallait le rappeler, la meilleure analyse de tout ce que peut et a pu faire le trait dans l’histoire de l’art a été brillamment développée dans le *Traité du trait* d’Hubert Damisch.⁴ Mais c’est toute l’œuvre *dessinée* de Brus, tout ce qui dans son œuvre doit être dit conceptuellement and diagrammatically *drawn* qui nous suggère comme sous-titre et pré-texte à ce premier trajet : *we do not know what the line can do*. Formule qui s’accorde d’autant mieux à celle, fameuse, de Spinoza — *On ne sait pas ce que peut un corps* — que le trait a, chez Brus, et comme jamais peut-être avant lui (ou alors Schiele and Artaud),⁵ partie liée avec le corps (et avec le pouvoir to affect un corps) ; un corps, une image du corps que le « dessin » et l’action (le dessin *en action*) soumettent à un régime *mutillant* dans lequel le trait met à vif l’animalité de celui-là (le corps, le trait d’animalité du corps). To cut the image (of the body) with a *line* (of animality) which inscribes on the body itself as much as it *corporeally* writes itself?

Tout partirait donc, selon notre hypothèse, de cette « action drawing » (avant la lettre qui la qualifiera comme telle) par laquelle Brus, dès le début des années 60, se confronte à la dite « action painting », avant le retournement ultérieur de celle-ci en ce que nous avons appelé, d’une expression empruntée à Monica Faber, une *painting-action*⁶ travaillée dans les *Selbstbemalungen* par une *Zeichnungsaktion*. Au-delà, il faut bien sûr mettre en avant le devenir radicalement non-pictural of this *Zeichnungsaktion* . . . qui conduira, par un scalpel-pencil, à la dernière action de Brus, *Zerreißprobe* en 1970. On pourra ici encore suivre Hubert Damisch, qui a tôt fait de passer, dans son *Traité*, de l’idée du trait comme d’une activité de traçage, à l’idée d’*attack* que le mot contient in français (*l’attaque* y désigne une manière d’engager un combat, ce qui se dit aussi *lancer une action*, qui engage la suite du combat). On dira donc que le dessin a ouvert le feu de l’action, au sens où Brus a « attaqué » l’action par le dessin, et où celui-ci, dans sa différence de tracé d’avec la peinture, n’a pas cessé d’entretenir le combat, le *combat-contre* comme le *combat-entre* *Soi* qui détermine « la composition des forces dans le combattant ».⁷ Or, si le trait opère comme tel une manière de fente (from *skizze*) in space, sous sa forme la plus acérée qui reconduit à sa préhistoire aussi bien

4 | Hubert Damisch, *Traité du trait* Tractatus tractus, Paris, Ed. de la Réunion des musées nationaux, 1995. On pourrait se réclamer ici du principe d’*abstraction* avancé par Hubert Damisch quand il déclare dans l’ouverture de son traité : « il ne sera question du dessin [...] que dans la seule mesure où fil en appelle, par le détour de l’idée, du concept of the “line” à une problématique beaucoup plus générale, et qui ne saurait s’accommoder d’aucun partage disciplinaire » (p. 17). Si cette « idée » ou ce « concept » sont à comprendre comme « impliquant l’idée d’une action » (p. 19), nous l’entendons de l’existence d’une abstract-drawing machine irréductible à une technique déterminée.

5 | Mais c’est par lui, Günter Brus, que Schiele est passé dans Artaud. Someone hasty!

6 | Monica Faber, « Painting Excess — From Action Painting to Body Art », in Günter Brus, *Nervous Stillness on the Horizon*, Barcelona, MACBA, 2006, p. 91

7 | Sur ces deux formes du combat, voir Gilles Deleuze, « Pour en finir avec le jugement », in Id., *Critique et clinique*, Paris, Ed. de Minuit, 1993, p. 165.

8 | Cité dans Franziska et Arnulf Meifert, « Günter Brus : Je suis, donc j’ess

qu’à son inscription la plus contemporaine, le trait finit par attaquer son support en l’incisant : Damisch ouvre ainsi son *Traité du trait* avec les *Concetti spaziali* de Fontana. *Traité d’époque*, l’incision de la toile est *attaque contemporaine* du tableau, un attentat qui met à nu ses présupposés (idéalistes) en le faisant procéder *matériellement* autant que dialectiquement de la fente qui l’entaille. Avancer que Brus *incorpore* ce procédé lorsqu’il pousse à leur terme ses actions en pratiquant l’incision de sa chair comme auto-mutilation (Selbstverstümmelung) vaut ce que valent les effets d’*après-coup* : ils ne fonctionnent qu’à les pousser à leur limite. Mais c’est alors sur cette affaire conceptuelle spatiale qu’il pourrait précisément *tirer un trait* en rompant avec la dialectique qui la maintient au présent dans l’histoire de la forme-peinture. Le trait en français, c’est aussi une arrow qui transperce et tears. Un corps.

Aktionzeichnung voudra donc dire, au plus immédiat, que le dessin exprimant avant tout le geste moteur qui le produit relève d’une corporeal machine qui s’emballa en undoing le registre de the image et le fétichisme (fondamentalement optical) of the painting.

De là aussi que les actions proprement dites seront comme doublées de dessins donnant à voir la réalité hysterical d’un corps inorganique *sous* l’split organism, dis-located, par le devenir-couteau du crayon aiguisé opérant sur la table de dissection de la feuille de papier. “The sharpened pencil became knife . . .”, écrit Brus. Il devient *du même trait* l’instrument des dessins-esquisses/schizes (*Aktionsskizzen*) et des dessins-actions (*Aktionzeichnungen*) qui précèdent, accompagnent ou amplifient une action qui sera elle-même associée à des instruments tranchants qui la resserrent sur *une action-passion du corps se retournant sur lui-même pour éprouver de l’intérieur la totalité des forces qui le démembrent*. Les dessins, maniant le « crayon aiguisé comme un couteau », s’activent à fendre ou défaire les strates du corps, à opérer les coupures les plus intensives dans l’organisation organique des organes. Ils donnent à voir-sentir le Corps-sans-Organes mis en jeu dans les actions *extérieures*, qu’ils *arrachent au spectacle* en les projetant *en force* au-delà de toute possibilité d’actuation, tout en poussant aussi *l’action à aller plus loin* dans la disorganisation du corps (et de *l’image du corps*). Written *scores*, les dessins servent aussi à *sketch* méthodiquement le déroulement et les variations des actions. Les dessins sont les diagrams of Actionism in action.

Que dans de telles *Aktionsskizzen*, il s’agisse bien de faire travailler diagrammatically energy flows parcourant et animant le corps à des vitesses et des densités variables (car le diagramme, comme chacun sait, est aussi affaire de mise en variation), c’est ce qu’on peut induire d’une inscription portée dans la partie supérieure d’un diagramme nommé « Ana » où Brus s’interroge sur les conditions permettant d’at-

teindre à « la plus haute intensité [*Spannung*] possible » par un fond blanc (ou noir ?), à l'exclusion de la couleur.

Du coup, l'action ne consistera pas pour Brus à déployer le théâtre existentiel d'une activité corporelle ou comportementale ayant sa fin en elle-même (libération-happening du corps) ou dans ses effets extérieurs (elle n'invite le spectateur à aucune participation). Elle vise tout d'abord à exhaust representation (dont le corps of the White Man is its prisoner *par saturation and blinding de sa composante picturale découpée à grands traits*. Il s'agit en effet toujours de rendre directement visible l'inscription des rapports de forces dans le corps selon le mode de présentation le plus intensif, seul susceptible de montrer le pouvoir du dehors « commuté » en puissance du dedans. (Brus explique qu'il s'agit d'« atteindre [le pouvoir qui agit de] l'extérieur avec les moyens les plus intérieurs ».¹⁸) De là que les thus liberated forces no longer relate to the trans-formation of the body of/in the painting but to its absolute deformation, submitted to the predation of the black line, as much as to the absolute disfiguration of the body that divides itself in the drawings-diagrams, which are used as a prospective or retroactive program for actions.

On ne jouera donc pas des cordes sensibles des spectateurs (« ces efforts, souligne Brus, donnent des résultats superficiels ») ; on agit directly on the nervous system des voyeurs en les soumettant à la schizis radicale qui porte le corps organique à la limite du corps vécu et de l'image du corps, dé-formé par les traits intenses d'une auto-peinture/ auto-analyse montrant à l'œuvre la cruauté des forces s'exerçant sur lui et qui le désorganisent dans un becoming-mutant dont le sens bio-political renvoie à l'Autriche post-nazie d'un never-ending postwar period. Une anatomo-political lesson où se brouille la répartition politiciée des powers to affect and des pouvoirs d'être affected... Mais c'est aussi ce devenir-mutant du corps défiguré noir sur blanc qui ne donne plus à la peinture d'autre dessein que celui de la “advertising” de la cut.

Rendre public, promener dans le public space la coupure actionniste introduite dans une living painting taken literally du corps qui la supporte et sur lequel elle écrit, hors des coordonnées de langage, sa possibility of fact cut from toute effectuation picturale autre que parodique (a passage to the limit) tel est le sens, vite interdit, de la Wiener Spaziergang (1965)... qui se termine au commissariat, après que Brus eût déambulé peint en white from head to toe, crossed out with a black line qui fend l'artiste et le schizis dans le sens de la longueur. A Vienna même, la black-and-white walk of the schizo est décidément une bien meilleure action que le névrosé couché sur un divan dans un intérieur bourgeois tapissé de toiles de petits maîtres...

saic de me faire », *Limite du visible*, Paris, Ed. du Centre Pompidou, 1993, p. 86

III.

Some could have seen me coming from afar, in this departure that I referred to as a setting off anew, but which could also be read as a *reparation* of Deleuze's presumed sin when the philosopher made use of a translation effect—the French translation of “graph” as “diagram”—to draw the diagram toward Francis Bacon (from Bacon's expression “a sort of graph” as found in his interviews with David Sylvester¹) and invest the term with nothing less than a *Logic of Sensation* dealing with the *figural* conversion of painting's fundamental “hysteria.” This was frankly laughed at by the global village of contemporary art criticism.² One had to be French to learnedly explain that one needed to pass from the diagram's “assignifying traits”—whose random marks (line traits, color patches) hurled the “optical organisation of representation” into *catastrophe*, into *chaos*—to the “pictorial Fact” of the painting. In what could not fail to appear as a classic *Aufhebung*, a line was traced between, on the one hand, the symbolic-abstract coding of the figurative that substitutes for the diagram an axiomatic that is as visual as it is mental and, on the other hand, the manual outburst where the diagram abandons its “preparatory” stage and attacks the entire painting with its line patch, taking the whole surface with it into the “all-over” disfiguration of action painting.³ “There would thus be [between Kandinsky and Pollock (or Morris)] a tempered use of the diagram, a kind of middle way in which the diagram is not reduced to the state of a code, and yet does not cover the entire painting, avoiding both the code and its scrambling.”⁴ . . . If the new figuration, whereby the figural substitutes itself for the false alternative between the figurative and the abstract, must “emerge from the diagram,” we must nonetheless *step outside the diagram* so as to “make sensation clear and precise.”⁵ So French, isn't it, this will to organize up to chaos in order to succeed in producing a “more profound resemblance.”⁶ . . . Hence the necessity of *saving the contour* of the line that delimits nothing.

One could argue that if there is an incontestable classicism here, and even so in the schematization of the three great pathways of modern art, this classicism is rigorously determined by the will to make the “capture of forces” (a *forcibly* Nietzschean classicism) pass through a constructivist modulation. Making use of the category of synthesizer, this constructivist modulation replaces any model of expression that would hold that forces are simply *present underneath representation*, of which the “matterist” exploration would be precisely the fact of Abstract Expressionism.⁷ What we are dealing with is a diagram functioning “as a modulator” of synthesis, triply freeing planes from the perspective they replace, color from the painterliness (*malerisch*)

beyond which it is deployed, and the body from the organism it overflows.⁸ But this would be to engage in a defense and illustration of the pictorial aesthetic of Deleuze (a position, I say in passing, that is so unlike my own that I wrote *La Pensée-Matisse*⁹ in order to depart from this exercise *completely*). On the contrary, it seems to me that it is more interesting to accept that, in all evidence, Deleuze's *Bacon* (or better: *Bacon-Deleuze*) originates from strata anterior to the works written with Félix Guattari (*L'Anti-Œdipe* [1972] and *Mille Plateaux* [1980], with *Kafka. Pour une littérature mineure* [1975] functioning as a component of passage from one to the other).¹⁰ In fact, the double negotiation that is engaged in with, on the one hand, phenomenology and, on the other hand, modernism, and that leads them to their respective points of rupture (Body without Organs versus lived body, haptic versus optic¹¹) by means of a “diagrammatic line” kept within the framework of the “will to art” (*Kunstwollen*) specific to the *aesthetic image*, testifies to this anteriority and to this independence, in view of Guattari's specifically semio-political investment in the diagram that had intensely fueled their joint work.

Well before the diagram went through its most important conceptual developments in *Mille Plateaux*, it is indeed Guattari who had already goaded Deleuze's first return to the term “diagram” in an essay from 1975 on *Surveiller et punir*.¹³ In this essay, Deleuze focuses on Foucault's *hapax legomenon* when he qualified the Panopticon as “the diagram of a mechanism of power reduced to its ideal form.”¹⁴ But the “ideal form” is expunged by Deleuze, who immediately connects it with a “functioning abstracted from any obstacle, resistance or friction,” which allows him to conclude that the diagram must be detached from any “specific use,” that it is *immanent*. This immanence of the diagram involves the political question in an “abstract machine . . . coextensive with the entire social field,”¹⁵ where the *pure mutations animating the diagram* must be explained by cartography. From the non-representational nature of the diagram, Deleuze in fact deduces—and here the Deleuzian demonstration suddenly accelerates when it addresses the movement from one society to another through mutations of the diagram—that

*the diagram never functions to represent an objectivised world; on the contrary it organises a new type of reality. . . . The diagram is not a science, it is always a matter of politics. It is not a subject of history, nor does it survey history from above. It makes history by unmaking its past realities and significations, constituting so many cutting edges of emergence or of creationism, of unexpected conjunctions, of improbable continua.*¹⁶

Everything here goes so quickly, in a surge of phrases manifesting the *diagrammatic forcing* of the Foucaultian concept of an apparatus

of power, that really one must project oneself several years forward, to *Mille Plateaux*, where the differences now established between Deleuze-Guattari (or Guattari-Deleuze¹⁷) and Foucault are made explicit, to be able to understand the reasons for these differences from the perspective of this “new way of thinking.” This is no longer just “diagrammatism” (as Deleuze put it in his article from 1975¹⁸) but a *new way of thinking about the diagram affirmed in its full machinic alterity*: “the diagram and abstract machine have lines of flight that are primary, which are not phenomena of resistance or counterattack in an assemblage, but cutting edges of creation and deterritorialisation.”¹⁹ Assemblages will thus no longer be “of power but of desire (desire is always assembled), and power seems to be a stratified dimension of the assemblage.”²⁰ It is at the conclusion of this Copernican Revolution of desire/power, which involves an entire constructivism of desire dependent on its complete immanence to the social field, that the machine-diagram will be called *abstract insofar as it “constitutes and conjugates all the cutting edges of deterritorialisation in an assemblage.”* So much so that the enforced deterritorialization of the diagram becomes, if we follow this path, the *machinic* key to the movement from the dimension of historical formations as strata to the non-stratified dimension of power as strategy taking place in *Surveiller et punir*. From the archive to the diagram . . . or from History to becoming. We must understand by this *a becoming capable of explaining the primacy of relations of power over relations of knowledge without, nonetheless, being prisoner to “the immanence of power.”*

(Foucault will himself take on this problem in *La Volonté de savoir*: “Should it be said that one is always ‘inside’ power, there is no “escaping” it, there is no absolute outside where it is concerned, because one is subject to the law in any case? Or that, history being the ruse of reason, power is the ruse of history, always emerging the winner?”)²¹

Since Deleuze credits Foucault with the notion of “assemblage” in his article from 1975,²² it is at the level of this reoriented “assemblage” that the Foucaultian problematic of power-knowledge will be taken up again. Deleuze will return to the consequent adjustment in the relation between discursive formations (the sayable, the set of all enunciations) and non-discursive formations (which designate, in their positive form, the visible, the set of all bodies). In these formations one must affirm both the *de jure* heterogeneity and the *de facto* interpenetration, which is irreducible to the signifier-signified pairing.²³ This is renewed in terms (foreign to Foucault) of *form of expression* (sayable) and *form of content* (visible),²⁴ which are put in relation and in *relations of force* in a two-sided assemblage that does not formalize the expression as an “assemblage of enunciation” without also

formalizing the content as a “machinic assemblage, or an assemblage of bodies.”²⁵ Deleuze and Guattari go on to say that

[w]e must therefore arrive at something in the assemblage itself that is still more profound than these sides and can account for both of the forms in presupposition, forms of expression or regimes of signs (semiotic systems) and forms of content or regimes of bodies (physical systems).²⁶

And it is thanks to Guattari’s semiotics and pragmatic critique of linguistics that the concepts of abstract machine and of diagram will inter-define this “something . . . that is still more profound”²⁷ where there is no longer substance or form, neither content nor expression, but “*traits*” of content and of expression that ensure the most deterritorialized of connections between “pure matter,” i.e., unformed matter or intensities, and “*pure function*,” i.e., informal functions or *tensors*.²⁸ At the level of “the most deterritorialized content and [of] the most deterritorialized expression retained by the diagram in order to conjugate them,” one thus finds again the etymo-archaeology of the diagram as drawing-writing. Bound to a becoming of forces-signs that are at work in the strata, the diagram is an Abstract-Real surface of experimentation of a writing *flush with the real that writes a new type of reality*, carried into the very fabric of the most concrete of assemblages by the joint deterritorialization of expression and content. At stake are the *virtualities* of a “revolutionary diagram from which are derived both a new way of doing and a new way of speaking.”²⁹ This diagram will stem from the informal element of forces that bathes in the visible and the sayable, “display[ing] the relations of force constitutive of power,” and at the same time bringing the structuralist idealism of the signifier and economicist materialism³⁰ back-to-back.

It is now my turn to accelerate, and to say all too quickly that we do not touch upon the most diagrammatic implications of Deleuzo-Guattarian (and/or Guattaro-Deleuzian) thought without its political plane of consistency immediately explicating and complicating itself as *Art and politics*. For if art cannot reach the most contemporary present of “capture of forces” without *harnessing the intense-abstract light of the diagram* “which makes the sayable visible, and which makes action sayable—but for another language, for another way of acting,”³¹ then the social field needs to first define itself by its lines of flight so that their conjunction (art and politics) can claim to *construct a real to come*. This will be a “Real-Abstract [that] opposes itself all the more to the fictitious abstraction of a supposedly pure machine of expression,”³² because it seeks to *provoke the continuum, the conjunction of all that escapes and that passes/that it causes to pass under the grid*. Or to put it another way: so that art finally ceases to be an end in itself, the artist must, in one way or another, but at the most singular point of

his/her own constructions, invest himself/herself in this “social” affirmation by experimenting with “signs,” not as carriers of *something Other* (the invisible in the visual-aesthetic image), but as *forces-signs of deterritorialization and of reterritorialization*.

So art is never an end in itself,

it is only a tool for blazing life lines, in other words, all of those real becomings that are not produced only *in* art, and all of those active escapes that do not consist in fleeing *into* art, taking refuge *in* art, and all of those positive deterritorializations that never reterritorialize on art, but instead sweep it away with them toward the realms of the asignifying, asubjective, and faceless.³³

It is this *sign-aesthetic* politics of art that can be called, as a rigorous contemporary alternative to its “conceptual” version, *Art after Philosophy*. This “after” (*après*) is not “after” (*d’après*)—nor an analytic finish-varnish (*apprêt*) (à la Kosuth)—insofar as ontologically it comes ahead (*en-avant*) and alongside the *postconceptual* critique-clinic of philosophy that it bears.

1 | David Sylvester, *Interviews with Francis Bacon* (London: Thames and Hudson, 1975), p. 56; Francis Bacon, *L’Art de l’impossible. Entretiens avec David Sylvester* (Geneva: Skira, 1976), pp. 110–11.

2 | Cf. Art & Language, Thomas Baldwin, “Deleuze’s Bacon,” *Radical Philosophy*, no. 123 (January–February 2004), pp. 29–44; John Roberts, “Philosophy, Culture, Image: Rancière’s ‘Constructivism,’” *Philosophy of Photography* 1, no. 1—for the first lines of the article: “Modern continental philosophers—or more precisely modern French philosophers—have, historically, not been the best or most welcome judges of art. When they have not been hitching a ride on the back of some blue chip reputation in order to stoke the

fires of high-end conceptualization, they have been scuttling around in artistic marginalia pursuing some unfathomable fancy, like a love-struck teenager indifferent to the absurdity of their love-object. Top prize in the former category goes to Deleuze’s hystericized Francis Bacon as grand master,” p. 70.

3 | Gilles Deleuze, “Le Diagramme,” chap. 12 in *Francis Bacon. Logique de la sensation* (Paris: Éditions de la Différence, 1981), pp. 65–71; “The Diagram,” chap. 12 in Francis Bacon: *The Logic of Sensation* (London: Continuum, 2004), pp. 105–08.

4 | *Ibid.*, p. 111.

5 | *Ibid.*, p. 110.

6 | *Ibid.*, p. 83.

7 | “But with Pollock, this line-trait and this colour-patch will be pushed to their functional limit . . . a decomposition of matter, which abandons us to its lineaments and granulations,” *ibid.*, p. 105. Matterism here would be the fruit of the diagram’s own self-reflexivity, “rather than making the flux pass through the diagram . . . it is as if the diagram were directed toward itself,” *ibid.*, p. 117. Matterism is a Mannerism.

8 | See the whole of chap. 13, “Analogy,” pp. 111–21.

9 | Éric Alliez and Jean-Claude Bonne, *La Pensée-Matisse. Portrait de l’artiste en Hyperfaune* (Paris: Le Passage, 2005).

10 | Published in 1981, which is to say one year

after *Mille Plateaux*, *Francis Bacon. Logique de la sensation* can be considered as directly and autonomously related to *Logique du sens* (1969), *short-circuited* by the hysteria of Artaud’s Body without Organs, which endows sensation with a radically non-phenomenological logic (see Deleuze, “Hysteria,” chap. 7 of *Francis Bacon* [see note 3]), pp. 44–55). The volcanic eruption of the Body without Organs in the very middle of the structuralist logic of sense (13th series) had in fact already put an end to this philosophical project for Deleuze himself.

11 | But the haptic could equally lead, via Adolf von Hildebrand, to a modernist phenomenology of art.

12 | Cf. Félix Guattari, *Écrits pour l’Anti-Oédipe*, ed. Stéphane Nadaud

- (Paris: Lignes 2004); Guattari, “Échafaudages sémiotiques,” in *La Révolution moléculaire* (Fontenay-sous-Bois: Encres-Recherches, 1977); Guattari, *L'inconscient machinique* (Fontenay-sous-Bois: Encres-Recherches, 1979).
- 13 | Gilles Deleuze, “Écrivain non: un nouveau cartographe,” *Critique*, no. 343 (December 1975). The article is republished in a modified version in Deleuze, *Foucault* (Paris: Minuit, 1986); *Foucault* (London: Continuum, 2006), under the general title of “De l’archive au diagramme,” pp. 31–51; “From the Archive to the Diagram,” pp. 1–38.
- 14 | Michel Foucault, *Surveiller et punir* (Paris: Gallimard, 1975), p. 207; *Discipline and Punish* (London: Vintage Books, 1979), p. 205.
- 15 | Deleuze, “Écrivain non” (see note 13), pp. 1216–17.
- 16 | Ibid., p. 1223. “It doubles history with a becoming,” concludes Deleuze when he repeats this phrase in *Foucault* (see note 13), p. 31 [modified translation].
- 17 | For the montage of this syntagm, cf. Éric Alliez, “The Guattari-Deleuze Effect,” in Alliez and Andrew Goffey, *The Guattari Effect* (London: Continuum, 2011), pp. 260–74.
- 18 | Cf. Deleuze, “Écrivain non” (see note 13), p. 1223: “A new thinking, positive and *positivist*, *diagrammatism*, *cartography*.”
- 19 | Gilles Deleuze and Félix Guattari, *Mille Plateaux* (Paris: Minuit, 1980), pp. 175–76, n. 36; *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia Part II* (London: Continuum, 2004), p. 585, n. 39.
- 20 | Ibid., p. 585. See Gilles Deleuze, “Desir et plaisir,” re-developed in *Deux régimes de fous* (Paris: Minuit, 2003), pp. 112–22; “Desire and Pleasure,” in *Two Regimes of Madness: Texts and Interviews, 1975–1995* (New York: Semiotext(e), 2006), pp. 122–34. We will find the differential principle of the Deleuzo-Guattarian note on Foucault of *Mille Plateaux* in this letter addressed to Foucault after *La Volonté de savoir* was published in 1976.
- 21 | Michel Foucault, *La Volonté de savoir* (Paris: Gallimard, 1976), p. 126; *History of Sexuality*, Vol. 1: *An Introduction* (London: Pantheon Books, 1978), p. 95. Profoundly different from the Deleuzo-Guattarian “lines of flight,” Foucault’s requires a notion of “resistance,” considered as irreducible vis-à-vis relations of power.
- 22 | Resolutely Deleuzo-Guattarian (and not Foucaultian), the concept of assemblage (*agencement*) appears for the first time in Gilles Deleuze, *Kafka. Pour une littérature mineure* (Paris: Minuit, 1975), particularly in the last chapter, “Qu’est-ce qu’un agencement?”
- 23 | In *A Thousand Plateaus* (see note 19), p. 74, Deleuze and Guattari return to the whole analysis of the diagram-prison (which makes them return to *L’Archéologie du savoir*).
- 24 | Cf. Deleuze, “Écrivain non” (see note 13), pp. 1213, 1219–20. These two terms come from the Danish linguist Louis Hjelmslev, from whom Guattari had long appropriated this distinction—not without modifying its structural spirit so as to radicalize the rupture with the signifier-signified pairing. Cf. Hjelmslev, *Prolegomènes à une théorie du langage* (Paris: Éditions de Minuit, 1968), particularly chap. 13, cited in *Mille Plateaux*.
- 25 | Deleuze and Guattari, *A Thousand Plateaus* (see note 19), p. 155.
- 26 | Ibid.
- 27 | Ibid.
- 28 | Ibid., p. 176; and Deleuze, “Écrivain non” (see note 13), pp. 1216–17, for the first appearance of the analysis of diagrammatism developed in terms of “pure function” and “pure matter”—and related to the Panopticon insofar as it ignores the finalization of functions (caring for or watching, instructing and reprimanding, etc.) and the organization of matters (hospital or workshop, school or prison, etc.), from which derives its “informal” dimension.
- 29 | Ibid., p. 1227.
- 30 | “In any case, content and expression are never reducible to signified-signifier. And . . . neither are they reducible to base-superstructure. One can no more posit a primacy of content as the determining factor than a primacy of expression as a signifying system,” Deleuze and Guattari, *A Thousand Plateaus* (see note 19), p. 68.
- 31 | Deleuze, “Écrivain non” (see note 13), p. 1226.
- 32 | Deleuze and Guattari, *A Thousand Plateaus* (see note 19), p. 157.
- 33 | Ibid., p. 208.

Manche werden mich möglicherweise aus der Ferne haben kommen sehen, im Rahmen dieses Aufbruchs, den ich als einen Wiederaufbruch angekündigt hatte und den man als eine Reparatur des Fehlers begreifen könnte, der Deleuze unterstellt wird, weil der Philosoph sich eine Übersetzungsentscheidung zunutze macht – »graph« ins Französische übersetzt mit »diagramme« –, um das Diagramm auf die Seite von Francis Bacon zu ziehen (der Maler benutzt in seinen Gesprächen mit David Sylvester die Formulierung »a sort of graph«¹), indem er ihn mit nichts weniger als einer *Logik der Sensation* unter dem Zeichen einer *figuralen* Umdeutung der grundlegenden »Hysterie« der Malerei ausstattet. Was im Global Village der zeitgenössischen Kunst schallendes Gelächter auslöste.² Man musste Franzose sein, um gelehrt zu erklären, dass man fähig sein müsse, von den »asignifikanten Strichen« des Diagramms, das mit seinen zufällig gesetzten Markierungen (Linien-Striche, Farb-Flecke) die »optische Organisation der Repräsentation« in die *Katastrophe*, ins *Chaos* stürzt, zum »pikturalen Faktum« des Gemäldes zu wechseln ... In der Tat ging es darum, in dem, was beinahe wie eine klassische *Aufhebung* erscheinen konnte, einen Mittelweg zwischen einerseits der symbolisch-abstrakten Kodierung des Figurativen, die an die Stelle des Diagramms in einer ebenso visuellen wie spirituellen Axiomatik tritt, und andererseits der manuellen Entfesselung zu finden, durch die das Diagramm seinen »vorbereitenden« Status aufgibt, um das ganze Gemälde mit seiner Fleck-Linie anzugreifen und die gesamte Oberfläche in die »All-over«-Defiguration des Action Painting hineinzureißen.³ Zwischen Kandinsky und Pollock (oder Morris) »gäbe [es] also eine gemäßigte Anwendung des Diagramms, eine Art Mittelweg, auf dem das Diagramm nicht auf den Status eines Codes reduziert ist und sich ebenso wenig über das ganze Gemälde hinweg ausbreitet. Den Kode ebenso wie das Durcheinander vermeiden [...]«. ⁴ Wenn die neue Figuration, diejenige der Figur, welche die falsche Alternative figurativ/abstrakt ablöst, »aus dem Diagramm hervortreten« soll, muss man nichtsdestotrotz *aus dem Diagramm heraustreten*, um »die Sensation ins Klare und Präzise [zu] führen«.⁵ So French, isn't it, dieser Wille zur Organisation bis zum Chaos mit dem Ziel der »Herstellung einer tieferen Ähnlichkeit«⁶ ... Daher die Notwendigkeit, »die Kontur« der Linie, die nichts mehr begrenzt, zu »retten«.

Man könnte geltend machen, dass der unbestreitbare Klassizismus, mit dem wir es hier bis in die Schematisierung der drei großen Wege der modernen Kunst hinein zu tun haben, streng de-

terminiert wird von dem Willen, das »Einfangen der Kräfte« (ein *zwangsläufig* nietzscheschanischer Klassizismus) durch eine konstruktivistische Modulation zu bewerkstelligen. Mithilfe eines Synthesizers löst diese konstruktivistische Modulation ihren einfachen Ausdruck als *Präsenz unter der Repräsentation* ab, deren materistische Erforschung eben gerade Aufgabe des abstrakten Expressionismus wäre:⁷ Es ist das Diagramm, das »als *Modulator*« der Synthese funktioniert für eine dreifache Befreiung: der Ebenen von der Perspektive, die sie ersetzen, der Farbe vom »Malerischen«, außerhalb dessen sie angewendet wird, und des Körpers vom Organismus, über den er hinausgeht.⁸ Doch damit würden wir in eine Verteidigung und Illustration der Deleuze'schen pikturalen Ästhetik verfallen (einer Position, die nebenbei gesagt von meiner so verschieden ist, dass ich *La Pensée-Matisse*⁹ geschrieben habe, um mich *vollständig* von dieser Übung zu distanzieren), während wir es doch im Gegenteil für sehr viel interessanter halten zu unterstreichen, dass Deleuzes Bacon (oder besser: der *Bacon-Deleuze*) ganz offensichtlich aus Schichten stammt, die älter sind als die gemeinsam mit Félix Guattari geschriebenen Werke (*L'Anti-Œdipe* [1972], *Mille Plateaux* [1980] und *Kafka. Pour une littérature mineure* [1975] als Werk des Übergangs vom einen zum anderen).¹⁰ Die Doppelverhandlungen mit der Phänomenologie auf der einen Seite und dem Modernismus auf der anderen, die bis zu ihren jeweiligen Bruchstellen (organloser Körper versus gelebter Körper, haptisch versus optisch¹¹) durch eine im Rahmen des dem *ästhetischen Bild* eigenen »Kunstwollens« beibehaltene »diagrammatische Linie« geführt wurden, bezeugen in der Tat diese Vorzeitigkeit und diese Unabhängigkeit bezüglich der spezifisch Guattari'schen Einbettung der Frage des Diagramms in eine *Semiopolitik*, die der gemeinsamen Arbeit starke Impulse gegeben hat.¹²

Denn er war es, der noch vor den wichtigsten Ausführungen in *Mille Plateaux* die Weichen gestellt hat für die erste Wiederaufnahme des Begriffs »Diagramm« durch Deleuze allein in einem Artikel, den dieser 1975 Foucaults Buch *Surveiller et punir* gewidmet hat,¹³ ausgehend von einem *Hapax legomenon*, das Foucault verwendet, um das Panopticon als »das Diagramm eines auf seine ideale Form reduzierten Machtmechanismus«¹⁴ zu bezeichnen. Doch diese »ideale Form« wird von Deleuze durchgestrichen, indem er sie sofort mit einem »Funktionieren, das von jedem Hemmnis, von jedem Widerstand und jeder Reibung abstrahiert«, verbindet, um auf diese Weise eine Ablösung des Diagramms von jeder »spezifischen Verwendung« postulieren zu können sowie seine *Immanenz*, welche die politische Frage in eine »abstrakte, dem gesellschaftlichen Feld koextensive Maschine« einschließt,¹⁵ deren *reine Mutationen*, die das Diagramm antreiben, die Kartografie erklären muss. Denn aus dem nicht darstellenden

Charakter des Diagramms leitet Deleuze ab – und seine Argumentation nimmt plötzlich an Fahrt auf und stürzt sich auf die Frage des Übergangs von einer Gesellschaft zu einer anderen durch Mutation des Diagramms –, dass

ein Diagramm niemals als Repräsentation einer objektivierten Welt [funktioniert]; es organisiert vielmehr einen neuen Typ von Realität. Das Diagramm ist keine Wissenschaft, sondern stets eine politische Angelegenheit. Es ist kein Subjekt der Geschichte, es ist nicht das, was die Geschichte überträgt. Es macht Geschichte, indem es die vorangegangenen Realitäten und Bezeichnungen auflöst und im gleichen Zuge neue Auftritts- und Erfindungspunkte, unerwartete Zusammentreffen und unwahrscheinliche Kontinuen konstituiert.¹⁶

Und alles geht hier, im Gedankenflug dieser Sätze, der das diagrammatische Antreiben (*forçage*) des Foucault'schen Begriffs des »Machtdispositivs« offenbart, so schnell, dass man sich eigentlich ein paar Jahre in die Zukunft projizieren muss, in die *Mille Plateaux*, wo die nun akzeptierten Unterschiede zwischen Deleuze-Guattari (oder Guattari-Deleuze¹⁷) und Foucault expliziert werden, um die Gründe dafür in der Perspektive dieses »neuen Denkens« zu verstehen, das nicht mehr nur »die Diagrammatik« ist (wie Deleuze im Artikel von 1975 schrieb¹⁸), sondern *ein neues Denken des Diagramms, das sich in seiner vollen maschinellen Andersartigkeit behauptet*: »Das Diagramm oder die abstrakte Maschine haben Fluchtlinien, die primär sind, die in einem Gefüge keine Phänomene des Widerstands oder Gegenangriffs [gegen die Macht] sind, sondern Punkte der Schöpfung und der Deterritorialisierung.« So dass die Gefüge (*agencements*) nicht mehr »in erster Linie Gefüge der Macht, sondern des Begehrens« sein werden, »da das Begehren immer Gefüge bildet und die Macht eine stratifizierte Dimension des Gefüges ist.«¹⁹ Und am Ende dieser kopernikanischen Revolution auf dem Gebiet des Begehren/Macht-Komplexes, die einen ganzen Konstruktivismus des Begehrens einleitet, von dem seine vollständige Immanenz im gesellschaftlichen Feld abhängt, wird das Maschinen-Diagramm als *abstrakt* bezeichnet werden, *insofern es »alle Deterritorialisierungskanten des Gefüges konstituiert und verbindet.«*²⁰ Dadurch wird die zwangsläufige Deterritorialisierung des Diagramms im Vorfeld zum maschinellen Schlüssel des von Foucault in *Surveiller et punir* vollzogenen Übergangs von der Dimension der historischen Formationen als Schichten (*strates*) zu der nicht-stratifizierten Dimension der Macht als Strategie. Vom Archiv zum Diagramm ... oder von der Geschichte zum Werden. Verstehen: *ein Werden, das das Primat der Machtverhältnisse über die Wissensbeziehungen berücksichtigen kann, ohne darum in der »Immanenz der Macht« eingesperrt zu bleiben.* (Dieses Problem wird von Foucault selbst in *La Volonté de savoir* angesprochen: »Soll man nun sagen, dass man not-

wendig »innerhalb« der Macht ist, dass man ihr nicht »entrinnt«, dass es kein absolutes Außen zu ihr gibt, weil man dem Gesetz unvermeidlich unterworfen ist? Oder muss man sagen, dass die Macht die immer obsiegende List der Geschichte ist – so wie die Geschichte die List der Vernunft ist?«)²¹

Auf der Ebene also des derart umgedeuteten »Gefüges« – da Deleuze diesen Begriff im Artikel von 1975 Foucault zuschreibt²² – wird die Foucault'sche Problematik des Macht-Wissen-Komplexes wiederaufgenommen. Deleuze wird zurückkehren zur konsequenten Feinabstimmung der Beziehung zwischen diskursiven Formationen (die auf das Sagbare, die Gesamtheit der Äußerungen verweisen) und nicht-diskursiven Formationen (die das Sichtbare in seiner positiven Form, die Gesamtheit der Körper bezeichnen), deren legitime Heterogenität und tatsächliche gegenseitige Durchdringung, nicht reduzierbar auf das Paar Signifikant-Signifikat, bekräftigt werden muss.²³ Sie wird wiederaufgenommen mit den (Foucault fremden) Begriffen *Ausdrucksform* (das Ausdrückbare) und *Inhaltsform* (das Sichtbare),²⁴ die in Beziehung gesetzt werden, in Form von *Kräfteverhältnissen*, in einem doppelköpfigen Gefüge, das den Ausdruck nicht als »Äußerungsgefüge« formalisiert, ohne die Inhalte als »maschinelles oder körperliches Gefüge« zu formalisieren.²⁵ Deleuze und Guattari fahren fort:

Man muss daher im Gefüge selber an etwas herankommen, das grundlegender ist als diese beiden Seiten und gleichzeitig die beiden sich bedingenden Formen berücksichtigt, nämlich die Ausdrucksformen oder Zeichenregime (semiotische Regime) und die Inhaltsformen oder Körperregime (physische Regime).²⁶

Dank der Guattari'schen Semiotik und seiner pragmatischen Kritik der Linguistik definieren die Begriffe der abstrakten Maschine und des Diagramms dieses »noch tiefere Etwas«, in dem es keine Substanz mehr gibt und keine Form, keinen Inhalt und keinen Ausdruck, sondern *Inhalts- und Ausdrucks-»Züge«*, deren am stärksten deterritorialisierte Verbindung zwischen »reiner Materie«, das heißt nicht-geformten Materien oder »Intensitäten«, und »reiner Funktion«, das heißt nicht-formellen Funktionen oder »Tensoren«, sie gewährleisten.²⁷ Man findet hier also auf der Ebene des »am stärksten deterritorialisierten Inhalt[s] und de[s] am stärksten deterritorialisierten Ausdruck[s][, den das Diagramm] zurück[behält], um sie zu verbinden«,²⁸ die Etymoarchäologie des Diagramms als Schriftzeichnung. Ausgerichtet auf ein Werden der Zeichen-Kräfte, die in den Schichten am Werk sind, ist das Diagramm eine Experimentierfläche für ein Real-Abstraktes, das dasjenige einer Schrift *auf der Ebene des Realen eines neuen Typs von Realität* ist, injiziert direkt in das Gewebe der konkretesten Gefüge durch die gemeinsame Deterritorialisierung von

Ausdruck und Inhalt. Es geht um *Virtualitäten* eines »revolutionären Diagramms [...], aus dem gleichzeitig ein neues Tun und ein neues Sagen hervorgehen.«²⁹ Dieses Diagramm wird von dem informellen Element der Kräfte abstammen, das von dem Sichtbaren und Ausdrückbaren umspült ist, die »die Darstellung der Kräfteverhältnisse, die [...] die Macht konstituieren«,³⁰ hervorbringen und zugleich den strukturalistischen Idealismus des Signifikanten und den ökonomizistischen Materialismus Rücken an Rücken stellen.³¹

Auch wir müssen sehr schnell weitergehen, damit wir hier nicht die diagrammatischen Implikationen des Denkens von Deleuze-Guattari (oder/und Guattari-Deleuze) berühren, ohne ihre politische Konsistenzebene, die sich sofort als *Kunst und Politik* erklärt und verkompliziert. Denn wenn die Kunst auch nicht in die zeitgenössischste Gegenwart eines »Einfangens der Kräfte« gesetzt werden kann, ohne *das intensive abstrakte Licht des Diagramms einzufangen*, »das die Aussage sichtbar und die Handlung sagbar macht – aber für eine andere Sprache und für eine andere Handlungsweise«,³² muss das gesellschaftliche Feld sich doch zunächst durch seine Fluchtlinien definieren, damit die Verbindung (Kunst und Politik) beanspruchen kann, *ein künftiges Werden zu konstruieren*, ein »Real-Abstraktes«, das umso mehr »etwas ganz anderes [ist] als die fiktive Abstraktion einer angeblich reinen Ausdrucksmaschine«,³³ als es versucht, *das Kontinuum herbeizuführen, die Verbindung all dessen, was flieht und unter ein Gitter gerät/von ihm einem Gitter unterlegt wird*. Oder, anders ausgedrückt: Damit die Kunst aufhört, ein Ziel an sich zu sein, muss der Künstler/die Künstlerin sich auf die eine oder andere Weise, aber mit der ganzen Einzigartigkeit seiner/ihrer eigenen Konstruktionen in dieser »gesellschaftlichen« Behauptung engagieren, indem er/sie die »Zeichen« nicht als Träger für *etwas Anderes* (das Unsichtbare, das im visuell-ästhetischen Bild agiert), sondern als *Zeichenkräfte der Deterritorialisierung und der Reterritorialisierung* erprobt.

Die Kunst ist also niemals ein Ziel an sich,

die ist nur ein Mittel, um Lebenslinien zu ziehen, das heißt, all jene Arten des wirklichen Werdens, die nicht einfach in der Kunst zustandekommen, all die aktiven Fluchtbewegungen, die nicht darin bestehen, in die Kunst zu flüchten, sich in die Kunst zurückzuziehen, diese positiven Deterritorialisierungen, die zu keiner Reterritorialisierung in der Kunst führen, sondern sie vielmehr in die Bereiche des A-Signifikanten, des A-Subjektiven und des Gesichtlosen mit sich fortreiben.³⁴

Diese *zeichenästhetische (signestésique)* Politik der Kunst kann, in einem zeitgenössischen Sinn, der eine strikte Alternative zu ihrer »konzeptuellen« Version bildet, als *Art after Philosophy* bezeichnet werden. In einem »nach« (*après*), das kein »gemäß« (*d'après*) ist – noch ein analyti-

scher Firnis (*apprêt*) (à la Kosuth) –, insofern sie ontologisch »voraus« (*en avant*) ist, zusammen mit der *postkonzeptuellen* Kritik und Klinik der Philosophie, die sie transportiert.

1 | David Sylvester, *Interviews with Francis Bacon*, London: Thames & Hudson 1975, S. 56.

Frz.: *L'Art de l'impossible. Entretien avec David Sylvester*, Genf: Skira 1976, S. 110–111. Auch in der deutschen Ausgabe wird »graph« mit »Diagramm« übersetzt, vgl. *Gespräche mit Francis Bacon*, übers. v. Helmut Schneider (Gespräche 1–7) und Volker Ellerbeck (Gespräche 8–9), München und New York: Prestel 1997, S. 56 (Anm. d. Ü.).

2 | Vgl. Art & Language, Thomas Baldwin, »Deleuze's Bacon«, in: *Radical Philosophy*, 123, Januar–Februar 2004, S. 29–44, oder John Roberts, »Philosophy, Culture, Image: Rancière's »Constructivism«, in: *Philosophy of Photography*, 1, Nr. 1, für die ersten Zeilen des Artikels: »Modern continental philosophers—or more precisely modern French philosophers—have, historically, not been the best or most welcome judges of art. When they have not been hitching a ride on the back of some blue chip reputation in order to stoke the fires of high-end conceptualization, they have been scuttling around in artistic marginalia pursuing some unfathomable fancy, like a love-struck teenager indifferent to the absurdity of their love-object. Top prize

in the former category goes to Deleuze's hystericized Francis Bacon as grand master [...], S. 70.

3 | Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris: Éditions de la Différence 1981, S. 65–71 (Kapitel 12: »Le Diagramme«). Dt.: *Francis Bacon. Logik der Sensation*, übers. v. Joseph Vogl, München: Wilhelm Fink 1995, S. 62–68 (Kapitel 12: »Das Diagramm«).

4 | Ebd., S. 69.

5 | Ebd., S. 68.

6 | Ebd., S. 73.

7 | »Mit Pollock [...] vollen dieser Linienstrich und dieser Farbfleck ihre Funktion: [...] eine Dekomposition der Materie, die uns ihre Lineamente und ihre Körnungen liefert« (ebd., S. 65, Übersetzung leicht verändert). Der Matierismus wäre das Ergebnis einer Selbstreflexivität des Diagramms: »[...] anstatt den Strom das Diagramm durchlaufen zu lassen. Hier verhält es sich so, als ob sich das Diagramm nur auf sich selbst bezöge« (ebd., S. 72). Manierismus ist ein Matierismus.

8 | Siehe das ganze Kapitel 13: »Die Analogie«, ebd., S. 69–74.

9 | Éric Alliez und Jean-Claude Bonne, *La Pensée-Matisse. Portrait de l'artiste en Hyperfaune*, Le Passage: Paris, 2005.

10 | Veröffentlicht 1981, ein Jahr nach *Mille Plateaux*, ist *Francis Bacon. Logique de la sensation* in direktem und autonomem Zusammenhang mit *Logique du sens* (1969; dt.: *Logik des Sinns*, hrsg. v. Karl Heinz Bohrer, übers. v. Bernhard Dieckmann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993) zu lesen, *kurzgeschlossen* durch die Hysterie des organlosen Körpers Artauds, der die Sensation mit einer radikal nicht phänomenologischen Logik ausstattet (vgl. *Francis Bacon* [wie Anm. 3], Kapitel 7: »Die Hysterie«, S. 32–38). Der Vulkanausbruch des organlosen Körpers mitten in der strukturalistischen Logik des Sinns (13. Serie) setzte diesem philosophischen Projekt eigentlich schon für Deleuze selbst ein Ende.

11 | Doch die Haptik könnte ebenso, über Adolf von Hildebrand, zu einer modernistischen Phänomenologie der Kunst führen.

12 | Vgl. Félix Guattari, *Écrits pour l'Anti-Œdipe*, hrsg. v. Stéphane Nadaud, Paris: Éditions Lignes 2004; ders., »Échafaudages sémiotiques«, in: Ders., *La Révolution*

moléculaire, Fontenay-sous-Bois: Encres-Recherches 1977; ders., *L'inconscient machinique. Essais de schizo-analyse*, Fontenay-sous-Bois: Encres-Recherches 1979.

13 | Gilles Deleuze, »Écrivain non: un nouveau cartographe«, in: *Critique*, 343, Dezember 1975. Dt.: »Kein Schriftsteller: ein neuer Karthograph«, in: Ders. und Michel Foucault, *Der Faden ist gerissen*, übers. v. Walter Seitter und Ulrich Raulf, Berlin: Merve 1977, S. 100–136. Der Artikel wurde stark verändert wiederaufgenommen in: Ders., *Foucault*, Paris: Minuit 1986, S. 31–51, dt.: *Foucault*, übers. v. Hermann Kocyba, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987, Taschenbuch 1992, S. 37–66: »Ein neuer Karthograph (*Überwachen und Strafen*)« (unter der Generalüberschrift »De l'archive au diagramme / Vom Archiv zum Diagramm«).

14 | Michel Foucault, *Surveiller et punir. La naissance de la prison*, Paris: Gallimard 1975, S. 207. Dt.: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, übers. v. Walter Seitter, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976, Taschenbuch 1977, S. 264.

15 | Deleuze, »Kein Schriftsteller« (wie Anm. 13), S. 117.

16 | Ebd., S. 1223; S. 128. »Es fügt der Geschichte ein Werden hinzu«, schreibt Deleuze am Ende der Wiederaufnahme dieser Passage in *Foucault* (wie Anm. 13), S. 54.

17 | Zur Bildung dieses Syntagmas vgl. Éric Alliez, »The Guattari-Deleuze Effect«, in: Alliez und Andrew Goffey, *The Guattari Effect*, London und New York: Continuum 2011, S. 260–274.

18 | Vgl. Deleuze, »Kein Schriftsteller« (wie Anm. 13), S. 128: »Ein neues Denken, positiv und positivistisch, die Diagrammatik, die Kartographie.«

19 | Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris: Minuit 1980, S. 175–176, Anm. 37. Dt.: *Tausend Plateaus*, übers. v. Gabriele Ricke und Ronald Voullié, Berlin: Merve 1992, S. 194, Anm. 37.

20 | Ebd., S. 194. Siehe auch Deleuze, »Désir et plaisir«, in: *Le magazine littéraire*, 325, Oktober 1994, wiederaufgenommen in: Ders., *Deux régimes de fous*, Paris: Minuit 2003, S. 112–122; in diesem Brief, den Deleuze 1977, nach dem Erscheinen von *La Volonté de savoir* (1976), an Foucault geschrieben hat, findet man den differentiellen Ursprung der Anmerkung von Deleuze und Guattari in *Mille Plateaux* wieder.

21 | Michel Foucault, *La Volonté de savoir*, Paris: Gallimard 1976, S. 126. Dt.: *Der Wille zum Wissen*, übers. v. Ulrich Raulf und Walter Seitter, Frank-

furt a. M.: Suhrkamp 1977, Taschenbuch 1983, S. 96. Zutiefst verschieden von den Deleuze-Guattari'schen »Fluchtlinien«, läuft Foucaults Antwort über den »Widerstand«, der als irreduktibel gegenüber den Machtverhältnissen postuliert wird.

22 | Ein entschieden Deleuze-Guattari'scher, nicht Foucault'scher Begriff, taucht das *agencement* erstmals in dem Gemeinschaftswerk *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris: Minuit 1975, auf, insbesondere im letzten Kapitel (»Qu'est-ce qu'un agencement?«). Dt.: *Kafka. Für eine kleine Literatur*, übers. v. Burkhard Kroeber, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976 (»Was ist eine Verkettung?«, S. 112–122). Kroeber übersetzt »agencement« hier nicht mit »Gefüge«, sondern mit »Verkettung« (Anm. d. Ü.).

23 | In *Tausend Plateaus* (wie Anm. 19), S. 94–95. Deleuze und Guattari nehmen hier die gesamte Analyse des Gefängnis-Diagramms wieder auf (mit Verweis auf Michel Foucaults *Archéologie du savoir* [1969]; dt.: *Archäologie des Wissens*, übers. v. Ulrich Köppen, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973).

24 | Vgl. Deleuze, »Kein Schriftsteller« (wie Anm. 13), S. 110–111, 120–121. Diese beiden Begriffe stammen von dem dänischen Linguisten Louis Hjelmslev, von dem Guattari bereits seit Langem diese Unterscheidung übernommen hatte – nicht ohne den strukturalen Geist zu modifizieren, um den Bruch mit dem Paar

Signifikant/Signifikat zu radikalisieren. Vgl. Louis Hjelmslev, *Prolegomena zu einer Sprachtheorie*, München: Hueber 1974 [Orig. 1943], insbesondere Kapitel 13 (zit. in *Mille Plateaux*).

25 | Deleuze und Guattari, *Tausend Plateaus* (wie Anm. 19), S. 194.

26 | Ebd.

27 | Ebd., S. 176/S. 195; und Deleuze, »Kein Schriftsteller« (wie Anm. 13), S. 116, für das erste Auftauchen dieser Analyse der Diagrammatik mit den Begriffen »reine Funktion« und »reine Materie« – bezogen auf den Panoptismus, insofern dieser die Finalisierung der Funktionen (behandeln oder überwachen, unterrichten oder unterdrücken) und die Organisationen der Materien (Krankenhaus oder Werkstatt, Schule oder Gefängnis etc.) nicht kennt. Daher seine »informelle« Dimension.

28 | Deleuze und Guattari, *Tausend Plateaus* (wie Anm. 19), S. 196.

29 | Deleuze, »Kein Schriftsteller« (wie Anm. 13), S. 133.

30 | Deleuze, *Foucault* (wie Anm. 13), S. 55.

31 | Vgl. Deleuze und Guattari, *Tausend Plateaus* (wie Anm. 19), S. 96: »Ausdruck und Inhalt können jedenfalls nicht auf Signifikant und Signifikat reduziert werden. Und [...] sie sind auch nicht auf Basis und Überbau zu reduzieren. Man kann ebenso wenig ein Primat des Inhalts als determinierenden Faktor postu-

lieren wie ein Primat des Ausdrucks als signifizierenden Faktor.«

32 | Deleuze, »Kein Schriftsteller« (wie Anm. 13), S. 132.

33 | Deleuze und Guattari, *Tausend Plateaus* (wie Anm. 19), S. 197.

34 | Ebd., S. 257.

In the immense emptiness and sepulchral chill of the Panthéon, it seems to surge like a suspension of numerous and airy columns in a veil of light and white fabric (polyamide extensible) whose bases are stretched and inflated by the lightest perfume, descending randomly to various levels or hanging down to the floor. This inverted futae is hooked to the vaults, like a monstrous parasite, in a sort of reverse shot of the severe alignment of the columns. In the heights, the lianes-columns hang over by various points the multiple openings of large pieces of polyamide. These are suspended by long stretches of pleated fabric that hold them apart in a sinuous, uneven, vallonné network of flat pockets, strangled, cinched, ballooned... This body, whose all aspects are absolutely strange to this place of recognition republican, is not installed in it like in a space of arbitrary exposition: it does not deploy with this amplitude when it branches multiplely on it to invest its volumes and its main axes (the whole height of the drop of the crossing of the transept under the great dome, the nave and the different arms). *Leviathan Toth*. L'installation or "counter-installation" (as it would be better to say) of the Brazilian artist Ernesto Neto presented at the Panthéon (in the framework of the Festival d'Automne in 2006) captures by its power to the airy and gravitational, profuse and measured. As it overflows, the eye is led to contain the whole at a distance in embracing under a metaphorical aesthetic, that, for example, of some gigantic and monstrous octopus-white whale in the bowels of the Panthéon. With this debut of intrigue, the metaphorical confers a status of *image* semi-figurative — a mix of descriptive and symbolic (like "the suspension of numerous inverted futae and parasite...") — to what appears otherwise unrecognizable and, unless named, condemned to a nomination improbable (the title composite *Leviathan Toth* is highly enigmatic in its rhythmic cryptic). But it is then precisely the reality and the status of this alterity in regard to any image or any discourse that pose the question of whether it is or is not an affair of *order aesthetic*.

Above, one will observe that everything changes, already, for the spectator and *in him*, from the moment when he transforms into a stroller. It is then that he passes, in effect like if his strolling branched on the monstrous body that incorporates and that activates *for him*, in a curious *motor asignification*¹ short-circuiting all species of "anthropological", all "consciousness of self of horizon" in an exteriority/interiority that is no longer his (one no longer knows "where one is") and one senses that this loss of repères is in no way the prelude to the establishment of the true "dwelling of man" where one would rejoin being, the journey and the habitation). It is thus that he is given to experience in a way that one will call *cinematic* rather than kinesthetic, in an intensifying movement, that which is defined by the ensemble of tensions that animate the space of pure operations (tractions, suspensions, stretchings, swellings, stranglings, torsions, knots, folds...) and whose metaphors must be understood as topological vectors translated or fictionalized at the discursive level. For it is not a matter of mistaking: the *deambulation* is not here a way of animating the immediacy of the presence sensible and naked of a polymorphic body that would be suspended in the space for to be offered to my experience perceptive the most corporeal and to the "palpation" by the movement of my eye.² Of course, in the sense phenomenological the first of an apprehension sensible pure, purely pathetic and exclusive of all sign, she is not the bearer of an experience "aesthetic". It is well rather the way in which we feel of prime order independently of any species of *mediation* discursive (and not of any discursivity) or of transport imaginary, but in and through a semiotic assemblage machined *in situ* by the becoming-body of signs and the becoming-sign of bodies (we are in the Panthéon, the whole organized from its denomination), an energetic and mobilizing which acts on the visitor in the manner of a field of forces in which he is caught. It is by this potential processual that we are enveloped by the complexity of forces in play and in tension, that pass in the sensation more than they do "make visible", that our Body-Brain, *ébranlé*, makes the test of what it must well resolve to call, with Deleuze, *the power of a non-organic* always in excess in regard to the experience immanent but limited, without cease relapsed but always fleeing, that we have.

L'entrée dans l'installation est ainsi une *entrée en matière cinématique intensive*. Since strolling met in march what will not be caught in a dynamic experience rather than dynamic. The moment "dynamic" properly said of the installation concerns the ensemble of forces that it has to put in movement for the "mounting". It is remarkable that Neto does not define this operation in terms of force formative (of *Gebildung*) but as "a space for the passage of tensions,"³ *jeu mobile* between flows of matter and their suspension, or also well fluence and mutual ponderation of forces that inter-impede and compensate up to what an equilibrium would have been *stopped*, fixed decisively, between all tensions. The immo-

1 | Par opposition à la « signification motrice » qui définit chez Merleau-Ponty, depuis la *Phénoménologie de la perception*, l'intentionnalité originelle d'une conscience incarnée dans l'exercice de son mouvement reconduisant le sens à la perception.

2 | Martin Heidegger, « L'art et l'espace », *Questions II*, trad. fr., Paris, Gallimard, 1976, p. 101.

3 | Selon l'expression cardinale d'Adolf von Hildebrand dans *Le problème de la forme dans les arts plastiques* (1893), trad. fr., Paris, L'Harmattan, 2002, p. 26 : « Toutes les expériences que nous avons de la forme plastique des objets ne sont advenues à l'origine que par cette palpation (abtasten) — unifiant le toucher et le voir dans un seul et même organe, l'œil. Cet œil est celui du corps en déplacement, qui accède ainsi à la « forme d'effet (Wirkungsform) » à l'effet de la forme sensoriellement saisie dans son surgissement avant sa sédimentation finale en « forme d'existence (Daseinsform) », indépendante du changement affectant [sa] manifestation » (*op. cit.*, p. 43 sv). Par delà l'influence de Hildebrand sur Wittgen avec toute la question de la haptic, ce thème de la « palpation » reconduit — par Husserl — à Merleau-Ponty. And to Deleuze.

4 | « L'expérience esthétique — qui ne pourrait se dire que dans un langage de la coïncidence —, celui de « notre contact muet avec les choses, quand elle ne sont pas encore des choses dites », cf. M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 61. Ce qui, relevons-le, ne va pas sans faire appel au « trafic occulte de la métaphore » (*op. cit.*, p. 167).

5 | « C'est la toute première mesure » prononcée par Quatremère de Quincy dans son *Rapport sur l'édifice dit de Sainte Geneviève*.

bilité quasi totale du dispositif final — le léger balancement des éléments suspendus au gré des mouvements de l'air n'autorisant qu'un faible degré de liberté — implique que toutes les tensions possibles ont été mobilisées (parfois jusqu'au point de rupture). Le résultat est une conjonction stricte ou une détermination complète mais contingente de toutes les composantes tensives (d'autres conjugaisons étaient également possibles, en sorte que rien n'impose l'idée d'une « composition » ayant quelque nécessité interne). La mise en place achevée, toute la tensivité est incorporée par métastabilité dans la matière immobilisée (sans qu'elle soit « en repos »). Il faut donc découpler la notion de dynamique (et *a fortiori* celle de formes et d'images en mouvement ou de mouvement) et celle d'énergétique qui n'est en rien annulée par l'immobilisation du système au plus haut niveau de l'énergie potentielle mobilisée. Ce qui active l'énergétique, c'est la différence de potentiels ou de degrés d'intensité entre les éléments (élasticité et résistance, légèreté et pondérabilité, étirement en longs faisceaux étroits, en volumes expansés ou en plans suspendus). Dans ce que Neto appelle « une goutte » pendante, le couple des forces qui la travaillent entre gravitation et lévitation est lui-même en contre-tension avec d'autres éléments ou polarités distinctes, hétérogènes, et ainsi de suite, de proche en proche. On pourrait indéfiniment ajouter ou retrancher des éléments au prix d'un rééquilibrage et d'une remise en jeu de la métastabilité du système. Le principe d'assemblage est purement associationniste : l'attache des éléments qui ne sont pas tissés d'un seul tenant se fait par des coutures ou par une manière de boutonnage de pièces au moyen d'autres qui les traversent dans des trouées obturées par un gros renflement. En l'occurrence, on pourrait qualifier un tel agencement de « machinique » pour signifier en premier lieu le caractère hétérogène des pièces assemblées et le caractère associationniste de leur mode d'assemblage en tension, par différence avec « la synthèse fonctionnelle » qui commande à un mécanisme. C'est du seul point de vue des forces que les diverses « pièces » sont en interdépendance complète, quoique a-structurale dans la mesure où elles ne dépendent pas constitutivement ou substantiellement les unes des autres mais seulement in-tensivement.⁶ Et le premier tour de force de l'installation de Neto consiste à nous introduire d'emblée dans ce *matter of fact* où les forces qu'il mobilise dans la matière de l'œuvre semblent avoir le pouvoir d'agir directement sur notre système nerveux en court-circuitant le travail de l'interprétation, pourtant stimulé par la symbolique du lieu investi.

On sera ainsi amené à faire l'expérience of the diagram of forces stretched above and around us, comme on ferait l'expérience de « l'intrusion d'un autre monde dans le monde visuel de la figuration »⁷ qui se trouve absolument désorganisé par la connexion la plus directe entre

fait au *Directoire du Département de Paris* « to show the finality of the monument d'une manière qui ne laisse plus d'équivoque sur son emploi »

6 | Catalogue Ernesto Neto, *Leviathan Toth*, Festival d'Automne, Paris, Ed. du Regard, 2006, p. 53.

7 | Neto précise que « les éléments [...] existent en tant qu'êtres indépendants », reliés au corps central. *Ibid.*, p. 35.

l'expérience cénesthésique du déambulateur, le corps dont il éprouve les tensions dans une sensation sans distance, et la pression intensive du virtuel libéré par ces rapports de forces où il n'y a plus que des matières et des fonctions (des matters-functions pour commander à l'étrange opération à laquelle le visiteur est soumis. Cette opération, il faudrait la qualifier, following Jacques Rancière, as “the theatre of disfiguration” (et donc l'inscrire au compte du « régime esthétique ») if le diagramme deleuzien ne devait être compris qu'en termes de désorganisation visuelle. Sauf que celle-ci n'est au plus que l'effet sur « le monde visuel de la figuration » d'une opération dont notre entrée en matière suggère qu'elle se joue dans un tout autre registre. On n'en comprendra pas moins que Jacques Rancière puisse lui reprocher précisément de « court-circuite[r] le travail de la métaphore », alors même que le diagramme « ne rend visible que si son travail est rendu équivalent à celui de la métaphor, si une parole construit cette équivalence » en écartant « toute épiphanie du présent ».⁸ L'objection est fondée sur une conception doubly limiting du diagrammatisme. D'une part, parce que le travail du diagramme ne se ramène pas à l'épreuve esthétique du seul jeu des forces actualisées et éprouvées au présent. Au Panthéon, nous vivons chaque moment de notre expérience et chaque composante de l'installation en les rapportant intensivement aux virtualités d'un système constructif inactualisable mais réel dont il est une différenciation singulière, de même que l'ensemble de l'installation est l'actualisation complexe et construite, parfaitement déterminée mais entièrement ouverte d'un principe physico-énergétique (inactualisable comme tel, et dont on ne saurait la déduire). On n'a donc pas affaire à l'immédiateté « brute » d'une présence sensible (le virtuel est moins « irréprésentable » qu'*imprésentable* comme tel, c'est-à-dire non donné/donnable), même étalée dans la durée (ressortissant d'un horizon ou d'une temporalité phénoménologiques). C'est pourquoi le constructif, ou plutôt la constructivité de l'œuvre ne se « donne », paradoxalement, que dans son opacité, son inextricabilité, son impénétrabilité (on y reviendra) — autrement dit en ses dimensions « inconscientes », qui recèlent la possibilité d'un devenir sensible (esthétique) inouï (mais far from “signifying” the transportation beyond signs, c'est bien plutôt les signes —and the most “discursive” signs—which it carries away with it. Le diagrammatisme énergétique doit conduire à distinguer et à mettre en rapport ce qui est force sensible (une épreuve empirique du sensible) et le champ virtuel des forces insensibles (en ce sens transcendantal, comme condition virtuelle de réalité de l'expérience). C'est pourquoi l'intensif qui met le sensible en devenir ne peut être appréhendé que par l'expérience que nous faisons, selon l'expression deleuzienne, d'une « puissante vie inorganique » qui nous enveloppe, nous déborde, nous relance

8 | Gilles Deleuze, Francis Bacon, *La logique de la sensation*, op. cit., p. 65.

9 | Jacques Rancière, « La peinture dans le texte », in *Le Dessin des images*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 94. L'analyse vise à contextualiser la réalité non-discursive du diagramme pictural deleuzien.

Mais d'autre part, l'objection ranciérienne, par delà son truisme de surface (il faut des mots pour requalifier l'art « en faisant apparaître un autre sujet [proprement pictural] sous le sujet représentatif ») et le tour retors qu'il lui confère (c'est à « la puissance des mots » seuls qu'il revient de produire cette présence de « l'expressivité picturale » sur la surface¹⁰), revient aussi à postuler plus généralement une équivalence entre le travail, fût-il dynamique, disruptif ou dialectique, des formes (travail dicible et donc métaphorisable) et le travail (pré-discursif autant que post-discursif) des forces. Or la dynamic/dialectic of forms-signs animating the "aesthetic regime" ne peut d'aucune façon équivaloir une energetics of forces, and of forces-signs, since celle-ci participe d'un tout autre régime. Un régime sémio-esthétique dont le dispositif diagrammatique doit être investi comme tel dans le sens de sa plus grande différence eu égard à toute espèce de « formalisme » énergétique qui, faute de « reconstruire[r] l'univers de la représentation avec des atomes d'antreprésentation » dans une dialectique supérieure, reconduirait immanquablement l'art à « la tâche de susciter la présence sous la représentation »¹¹.

Le point essentiel est que le diagramme ne vise pas à la négation (abstraite) des formes et à la dénégation (phénoménale) des signes (particiant ici du montage formel et de l'édification symbolique du Panthéon), mais à leur mise en fusion et à leur déterritorialisation intensive en forces-signes. Son premier effet est de s'attaquer au double rabattement des intensités sur la structuration (formelle) des contenus et sur la formalisation (signifiante) de l'expression en stimulant une conjonction directe, non-représentative, i.e. diagrammatique, entre les signes et les flux matériels de toute nature, entre le travail du sens et la production d'un sensible en conséquence toujours déjà « socialisé ».¹² Prise dans cette *semiotics of intensities*¹³ procédant d'une déterritorialisation conjointe du contenu et de l'expression, l'« information » dont les signes sont porteurs est détachée de la double articulation de la discoursivité linguistique en signifiant-signifié et, corrélativement, de celle-ci au monde de la représentation pour être soumise à une matérialisation critique autant que processuelle et informelle (en sorte que le signe « renvoie » directement à la réalité dans laquelle il travaille). Processualité informelle au sens premier où le diagramme qui anime cette *matter-sense* ignore toute distinction de forme entre un contenu et une expression, entre une formation discursive et une formation non-discursive.

Le travail du diagramme ne consiste donc pas à mettre en présence de la genèse chaotique d'une pure visibilité des formes (fussent-elles mobilisées par un spectateur qui serait lui-même mobile et en « participation environnementale »). Et si l'on peut dire qu'il tend à la « capture des forces » pour « faire sentir des forces insensibles », on

10 | J. Rancière, *op. cit.*, p. 88

11 | Ce que Rancière affirme de la philosophie deleuzienne en la rabattant sur la tradition phénoménologique » (cf. J. Rancière, *op. cit.*, p. 94) « The phenomenological tradition and Deleuzian philosophy donnent à l'art la tâche de susciter la présence sous la représentation ». A noter que cette tradition phénoménologique » pour être passée par Warburg, s'attache aujourd'hui à intégrer à ses investigations une « esthétique des forces » dont le maintien dans une dialectique de la force avec la forme reconduit inévitablement à un "problem of image": le « topos formel » se combine avec un « vecteur phénoménologique d'intensité » par quoi « l'image bar », cf. Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002, p. 187-188 et p. 198-199 (avec toute la He partie intitulée « L'Image-Pathos. Lignes de fracture et formules d'intensité »)

12 | De là, aussi, « qu'il y a autant de diagrammes que de champs sociaux dans l'histoire », cf. G. Deleuze, Foucault, *op. cit.*, p. 42

13 | F. Guattari, *La révolution moléculaire*, *op. cit.*, p. 261. Cette locution, qui est au cœur des « échafaudages sémiotiques » de Guattari, est développée dans une partie intitulée « Les signes travaillent à même les flux matériels ».

voit bien que ces « forces » emportent nécessairement avec elles en leur déterritorialisation intensive, à l'endroit même où elles s'exercent et nous affectent, toutes les formes-signes im-mobilisées (ici encore dans la formation iconique-symbolique du Monument national) dans le mouvement même qui les fait apparaître comme les tenseurs des signes (qu'elles forcent) ; ainsi dégagés des rapports de convention ou d'arbitraire entre le signifiant et le signifié, les signs rise up, not to the level of metaphor, but to the level of sensation. Et aux powers de la sensation d'une « writing flush with the real »¹⁴. C'est ainsi que le diagramme peut doubler l'histoire (des formes — et des formes-signes) d'un devenir (des forces — et des forces-signes) en engageant, à suivre Guattari, « une politique de l'expérimentation, qui se saisit des intensités actuelles du désir, qui se construit comme machinisme désirant, à même le réel social historique » — en opposition to « a politics of interpretation » qui fait retour sur le passé, qui se déploie dans l'imaginaire »¹⁵.

L'installation ne viendrait donc pas proposer ou même stimuler une (ré-)interprétation politique du Panthéon (« retour sur le passé »), qui serait elle-même plus essentiellement fondée sur cette politique de l'interprétation élevée par Rancière au rang d'un théâtre de la dénomination¹⁶ où la puissance des mots ne commandent plus à l'art des formes (régime représentatif) mais à la visibilité de leur défiguration par le biais d'une métaphore constituante (c'est la littérature du régime esthétique). Ce n'est pas qu'il faille ignorer la métaphore (y compris politique, puisqu'il y va bien du Léviathan), mais, au lieu de rabattre l'agencement de « l'œuvre » sur une discoursivité « imageante », il faut, avec le procès de l'énonciation qui anime la formation des énoncés, relancer l'agencement sur le body-brain en engageant la métaphoricité elle-même, et sa discoursivité, dans une sémiotique des sensations qui dépend de toute une *signesthésie*. Les signes, portés, emportés dans la matière-sens, en prise sur des effets « physiques » par le sensible qui est entré en eux, mettent en jeu des chaînes mi-codées mi-décodées — comme des chaînes de Markov connectant des éléments of all sorts (words that are inscribed or not, figures that are human or not, pieces of architecture and walls of installation, toute une multi-sensorialité mêlée à un monde of analogy, of schemata and affects . . .) — dans lesquels s'abolit réellement toute espèce de distinction entre forme d'expression et forme de contenu. Car il appartient au Diagramme, et plus précisément au diagrammatic agency of contemporary art — quand il se prête à un tel agencement et est susceptible d'être investi comme tel, à plein régime¹⁷ — that an intensive machine of déterritorialization is flush with flows of signs and confers on them a new material power of decoding (taking of fragments of heterogeneous codes, de-hiérarchisation des registres, connexions a- et post-signifiantes en variation continue, reco-

14 | Selon l'expression « élé (déjà citée) de Deleuze et Guattari dans et depuis *l'Anti-Œdipe*, expression renvoyant à l'immanence « étymologique » de l'inscription propre au diagramme. La formule la plus complète se trouve dans *Mille Plateaux* : « l'écriture fonctionne à même le réel, tout comme le réel écrit matériellement » (*op. cit.*, p. 177)

15 | F. Guattari, *op. cit.*, p. 248. Et de poursuivre : « Avec quoi fait-on de l'interprétation ? Avec des signes, des fonctions machiniques, des agencements... »

16 | Cf. J. Rancière, *La Destin des images*, *op. cit.*, p. 89 : « Ce que Deleuze appelle logique de la sensation est bien plutôt un théâtre de la défiguration, où les figures sont arrachées à l'espace de la représentation et reconfigurées dans un autre espace. Cette défiguration, Proust l'appelle dénomination, en qualifiant l'art de la sensation pure chez Eliot... ». Rancière évoque en suite le « théâtre d'une défiguration/dénomination »

dage intensif local de l'expressivité-mouvement globale des traits d'expression...), qui destratifies the space (physical, symbolic, discursive, institutional . . .) dans lequel le diagramme s'inscrit en lui conférant un caractère de *continuum*. Sa mise-sous-tension est en tout point indissociable de cette *sémiotique* *asignifying* dont les ruptures de sens et les lisages mutants débordent, font « fuir » les territorialisations référentielles liées à la signifiante et à l'interprétance iconiques du Panthéon.¹⁸

Il s'agirait donc de tout autre chose dans l'installation de Neto other than an “image” in the sense of an aesthetic *mise en scène* associated with a “de-montage” of forms responsible for—in a dialectical veiling-unveiling inside the image, or between images, or between the visible and the sayable—an in-visible that would at the same time be its signifying truth and the guarantee of its formal issues, even if this were at the cost of a permanent putting back into play of the discursive (Rancière) and/or affective (Didi-Huberman) operations, by which the image would be defined as *aesthetic*. Échappant à ce qui nous apparaît comme une double poétique de l'image, il y va d'une « œuvre » que l'on pourrait définir, en faisant usage de deux mots de passe brésiliens des années 60, comme un « *non-objet* [...] *pénétrable* » (*Nao-objeto, Penetravel*). Ces mots-idées sont ceux qu'utilisait Oiticica, au début des années 60, pour qualifier une série d'installations dans la descendance desquelles — avec les œuvres de Lygia Clark — toute l'œuvre d'Ernesto Neto se situe. La « pénétration » n'est pas autre chose que la traversée sur le mode intensif d'une installation *opliquement impénétrable*. Lygia Clark et Helio Oiticica pensent en effet leurs œuvres dans les années 60–70 comme « incorporation (in-corporation) totale de ce que l'on entrevoyait auparavant comme *environnemental* ! » — selon la formule-clé d'Oiticica dans ses Notes sur le READY CONSTRUCTIBLE.¹⁹

L'installation d'Ernesto Neto se pénètre et se re-construit de partout et en tous sens puisque ça n'a ni début ni fin. Il y a certes un centre, mais de décentrement, et des axes qui en partent, mais pour (se) désaxer. *Leviathan Toth* est une contre-“installation”, ou une « appropriation environnementale » (selon un autre mot d'Oiticica), qui ne tire pas profit de l'espace du Panthéon pour s'exposer dans une relation symbolique à son environnement (« art environnemental »), ou exposer sa *grandiose* hétérogénéité (*magnitudo*) dans une relation dialectique à lui (et à son échelle de grandeur : ce qui ménagerait la possibilité d'une dialectical phenomenology of the sublime). C'est *in situ* que *Leviathan-Toth* (s')agit(e) mais pour s'en prendre à la *sine-specificity* du temple républicain et lieu de mémoire national, « idéalement conçu comme le centre du territoire, le cœur de la nation ». ²⁰

L'Opération-Neto pourra dès lors se décliner en *Critique et Clinical. Critical: Leviathan Toth* se confronte à l'ensemble du bâtiment saisi

17 | Ce qui tirerait le régime diagrammatique vers ce qui pourrait se dire en anglais *diagrammatic agency*

18 | Sémiotique a signifiante, rappellerons-nous avec Guattari, où « la dénotation s'efface devant le processus described by Peirce in terms of “diagrammatisation” » (E. Guattari, *op.cit.*, p. 259)

19 | Hélio Oiticica, « Notes sur le READY CONSTRUCTIBLE » (1978), in *Catalogue Hélio Oiticica, Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, juin-août 1992*, p. 201 (souigné dans l'original)

dans la multiplicité de ses « échelles » architecturales (technique, fonctionnelle, matérielle, optique, symbolique, etc.) et l'affronte à bras-le-corps dans une mise en et sous tension de toutes ses coordonnées physical as much as metaphysical, thus engaging in its operation *rien de moins que the image of power brought back to the power of the image* qui l'anime et à sa mise en existence discursive. As the *architectural denunciation* of the Pantheon produced by Neto cannot be considered independently of the (Hobbesian) *metaphysical enunciation* of the Leviathan qu'elle appelle et rappelle : dé-posée dans le titre de la « contre-installation à la manière d'une « de-enunciation » dont la syntaxe signifiée-signifiante, qui est d'abord supposée nouer dans un seul et même « énoncé » la figure monstrueuse du Léviathan à sa métaphoricité politique, est aussitôt disrupted par l'accolement d'un mystérieux *Toth* — autre ou double ouvrant une improbable ligne de fuite qui passe entre les deux « figures mythiques » en soumettant la saisie de leur métaphoricité discursive (ainsi déterritorialisée, et *transversalisée*) à la mise en a-signifiante active de leurs chaînes significatives. Le montage rythmique de l'énoncé faisant office de titre est assorti de l'étrange spelling adoptée par Neto pour le dieu égyptien Thot, qu'il écrit donc *Toth*²¹ : ce qui renforce encore le registre de l'altérité discursive dans laquelle est prise « le » Léviathan : une *d'énonciation* en effet, hantée par/entée sur la fonction de déterritorialisation (notée ‘D’ par Deleuze et Guattari). *Clinical* (faisant droit to the affirmative dis-position of the operation — dans la mesure où cette mise en tension est elle-même sous-tendue par la nature foncièrement énergétique du procès d'appropriation environnementale dont la prise d'être virtuelle non discursive “peels off” its effect of “counter-image” of a pure labor of the negative in the image as well as a purely critical relation to its aesthetic forms (it is the double “disfiguration” of the Pantheon) pour y introduire le fait intensif d'une « puissante vie non organique »²² qui ne manque pas de bring all the signs to the surface. Entre critique et clinique, la pathology, the intensive anomie of the Body without Organs can thus awaken the non-optical nature of the Body without Image²³ in a biopolitics of space that dismisses all the contra-dictory metaphors of the invisible, to the benefit of the diagrammatic protocols of experience with forces-signs.

Philosopher Éric Alliez is Professor at the CRMER, Kingston University, London, and at the University of Paris 8.

Der Philosoph Éric Alliez ist Professor am CRMER, Kingston University, London, und an der Universität von Paris 8.

20 | Mona Ozouf, « Le Panthéon. L'École normale des morts », in *Les Lieux de la mémoire*, sous la dir. de Pierre Nora, Gallimard, Quarto, 1997, p. 155

21 | Interrogé sur le sujet, Neto m'avait répondu qu'il avait voulu introduire un principe de variation en accord avec sa propre « operation » sur le Léviathan

22 | Regarding the “powerful non-organic life” rapportée au Corps sans organes, cf. G. Deleuze, Francis Bacon, *op.cit.*, pp. 33–34

23 | Cf. G. Deleuze, E. Guattari, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1972, p. 14 « le corps sans organe [...] c'est le corps sans image ». Voir encore E. Guattari, *Écrits pour l'Anti-Œdipe*, pp. 60 f.

100 Notes – 100 Thoughts / 100 Notizen – 100 Gedanken

N°090: Éric Alliez

Diagram 3000 [Words] / Diagramm 3000 [Worte]

dOCUMENTA (13), 9/6/2012 – 16/9/2012

Artistic Director / Künstlerische Leiterin: Carolyn Christov-Bakargiev

Member of Core Agent Group, Head of Department /

Mitglied der Agenten-Kerngruppe, Leiterin der Abteilung: Chus Martínez

Head of Publications / Leiterin der Publikationsabteilung: Bettina Funcke

Managing Editor / Redaktion und Lektorat: Katrin Sauerländer

Editorial Assistant / Redaktionsassistentin: Cordelia Marten

Proofreading / Korrektorat: Stefanie Drobnik, Sam Frank

Translations / Übersetzungen: Guillaume Collett, Michael v. Killisch-Horn

Graphic Design and Typesetting / Grafische Gestaltung und Satz: Leftloft

Junior Graphic Designer: Daniela Weirich

Typeface / Schrift: Glypha, Plantin

Production / Verlagsherstellung: Maren Katrin Poppe

Reproductions / Reproduktionen: weyhing digital, Ostfildern

Paper / Papier: Pop'Set, 240 g/m², Munken Print Cream 15, 90 g/m²

Manufacturing / Gesamtherstellung: Dr. Cantz'sche Druckerei, Ostfildern

© 2012 documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH, Kassel;

Hatje Cantz Verlag, Ostfildern; Éric Alliez

Illustrations / Abbildungen: p. / S. 1: View of / Ansicht des Monte Verità, ca. 1906

(detail / Detail), Fondo Harald Szeemann. Archivio Fondazione Monte Verità in

Archivio di Stato del Cantone Ticino; p. / S. 2: © Annie Ratti

documenta und Museum Fridericianum

Veranstaltungs-GmbH

Friedrichsplatz 18, 34117 Kassel

Germany / Deutschland

Tel. +49 561 70727-0

Fax +49 561 70727-39

www.documenta.de

Chief Executive Officer / Geschäftsführer: Bernd Leifeld

Published by / Erschienen im

Hatje Cantz Verlag

Zeppelinstrasse 32, 73760 Ostfildern

Germany / Deutschland

Tel. +49 711 4405-200

Fax +49 711 4405-220

www.hatjecantz.com

ISBN 978-3-7757-2939-0 (Print)

ISBN 978-3-7757-3119-5 (E-Book)

Printed in Germany

With support by / Mit Unterstützung von

**INSTITUT
FRANÇAIS**

Gefördert durch die

**KULTURSTIFTUNG
DES
BUNDES**

funded by the German Federal
Cultural Foundation

Éric Alliez

Diagram

3000

[Words] /

Diagramm

3000

[Worte]