

Žarko Paić

Tekstilno-tehnološki fakultet
Zavod za dizajn tekstila i odjeće
Sveučilište u Zagrebu
Prilaz baruna Filipovića 28a
HR - 10000 Zagreb

Izvorni znanstveni rad / Original scientific paper

Primljen / Received: 30. 6. 2020.

Prihvaćen / Accepted: 17. 7. 2020.

UDK / UDC: 75.01:75Bacon, F.

DOI: 10.15291/ars.3192

MESO I PIJESAK: Rasvjetovljenje slike i afektivna logika tijela u slikarstvu Francisa Bacona – Deleuzeov uvid

MEAT AND SAND: De-worldization of the Image and the Affective Logic of the Body in the Painting of Francis Bacon – Deleuze's Insight

SAŽETAK

Autor u analizi slikarstva Francisa Bacona nastoji preispitati koliko je „kanonska” knjiga Gillesa Deleuzea još uvijek dostatna za mogućnost uvida u ono što ovo slikarstvo uistinu hoće – dospjeti do krajnjih granica rasvjetovljenja slike i afektivne logike tijela. Pritom se u suprotstavljenosti povijesno-umjetničkoga puta tumačenja i onoga filozofijskog pokazuje kako svaka isključivost ne pridonosi željenomu rezultatu. U kritičkome razmatranju ovoga prijepora, posredovanoga novijom literaturom o tome koliko je uopće održiva Deleuzeova postavka o Baconu kao o „antinarativnome” i „antireprezentacijskome” slikaru nasilja i histerije u suvremenome svijetu spektakla potrošačkoga kapitalizma, autor tvrdi da se pitanje slike u Bacona mora raščistiti na tlu razumijevanja onoga što u opreci „mesa” i „pijeska” proizlazi iz tzv. ranoga i kasnoga opusa ovoga paradigmatškoga slikara *korporalnoga obrata*. To se ponajprije odnosi na ono kako analiza Figure i „logike senzacije” u Deleuzeovu tumačenju otvara pitanje koliko je Francis Bacon uopće slikarstvo zatvorio u vlastiti prostor „hipnotičkoga učinka” stvaranja nastojeći na zasadama Cézannea i Van Gogha obujmiti predmet slikanja vlastitim „dijagramom” koji umjesto skica preuzima funkciju intuitivnoga mišljenja u trenutku, neponovljivoga i jednokratnoga poput bljeska sunca u zrcalu.

Ključne riječi: Bacon, Deleuze, tijelo, senzacija, meso, pijesak, korporalni obrat, hipnotički učinak, slika, dijagram

ABSTRACT

In his analysis of Francis Bacon's painting, the author seeks to examine how Gilles Deleuze's "canonical" book is still sufficient for a possible insight into what this painting wants – to reach the extreme limits in the de-worldization of the image and the affective logic of the body. At the same time, in opposition to both the art-historical path of interpretation and the philosophical one, it is shown that not every exclusivity contributes to the desired result. In a critical review of this controversy, mediated by the recent literature on the viability of Deleuze's view of Bacon as an "anti-narrative" and "anti-representational" painter of violence and hysteria in the contemporary spectacle of consumer capitalism, the author argues that the issue of Bacon's image must be clarified based on understanding what arises from the early and late oeuvre of this paradigmatic painter of the *corporeal turn* in terms of opposition between "meat" and "sand". This primarily refers to the fact that the analysis of Figure and the "logic of sensation" in Deleuze's interpretation raises the question to what extent Francis Bacon enclosed painting in his own space of the "hypnotic effect" of creation, trying to embrace the subject of painting with his own "diagram" that, instead of the sketch, takes on the function of intuitive thinking in the moment, unrepeatable and singular like a flash of sunshine in a mirror.

Keywords: Bacon, Deleuze, body, sensation, meat, sand, corporeal turn, hypnotic effect, image, diagram

Uvod

Postoje dva suprotstavljena stajališta o mogućnosti tumačenja modernoga slikarstva. Prvo je ono koje tvrdokorno ustrajava na „činjenicama”, „odnosima između crte i boje”, „ikonologiji”, „usvojenim pojmovima povijesti umjetnosti” te iz toga izvodi postavku o vlastitoj „stručnoj mjerodavnosti”, a u posljednje vrijeme i „znanstvenoj” s obzirom na predmet vizualnih umjetnosti. Drugo se, pak, orijentira unutar suvremene filozofije kao ontologije i estetike, te tzv. singularnost djela slikara nastoji razumjeti deduktivno ili induktivno, ovisno o spoznajnome stajalištu onoga tko se upušta u analizu značenja slike i slikarstva nekoga umjetnika. Taj neprestani prijemor dviju „disciplina”, međutim, uglavnom nikad nije u znaku dijalektičke suprotnosti *ili-ili*, već se pojavljuje kao transklasična logika kibernetike *i-i*. U slučaju kojim ćemo se ovdje baviti, a posrijedi je analiza francuskoga filozofa Gillesa Deleuzea o slikarstvu engleskoga modernog umjetnika Francisca Bacona, posve je jasno da se susrećemo s pristupom koji ima značajke sinteze obiju „disciplina”. No, kao što je to samorazumljivo, filozof ne može pristati da svoje pojmove „razrijedi” s povijesno-umjetničkim sklopovima ekspresija i impresija, pa je otuda nužan kritički dijalog na rubu „ekscesa”, često i nerazumijevanja posljednjih nakana u analizi djela te, naposljetku, prijedora oko stvari o kojoj je ovdje riječ – Baconovu slikarstvu uopće. Odmah valja kazati da je Deleuzeova knjiga o Baconu postala gotovo „kanonsko djelo”. Možda je samo knjiga egzistencijalnoga fenomenologa Mauricea Merleau-Pontyja o slikarstvu Paula Cézannea ona koja se može mjeriti po utjecaju na tumačenje slikarstva s ovom Deleuzeovom studijom.

Ponajprije, već se naslov knjige čini „problematičnim”, iako je u strukturi Deleuzeova mišljenja sintagma koja spaja nespojivo uobičajena: *logika senzacije (logique de la sensation)*. Da bismo mogli razumjeti što to uistinu znači, dostatno je upozoriti da u mišljenju Gillesa Deleuzea od ranih spisa o Nietzscheu, Proustu, Spinozi pa sve do njegova temeljnoga djela u suvremenoj filozofiji *Razlika i ponavljanje (Différence et répétition)*, što će se nastaviti s djelima napisanim s Felixom Guattarijem kao što su *Anti Edip: Kapitalizam i shizofrenija I*, *Tisuću platoa: Kapitalizam i shizofrenija II*, uz spis o Kafki, pa do zadnjega djela *Što je filozofija?* postoji težnja da se, zahvaljujući događaju i postajanju (*devenir*), umjesto postojanoga bitka, uspostavi sveza/odnos kao sklop koji povezuje ono što je u klasičnoj metafizici od Platona do Kanta bilo razdvojeno: um i tijelo, transcendencija i imanencija, logika i estetika, ideja i pojava. Kada, dakle, umjesto Jednoga nastupa Mnóstvo, razlika i heterogenost, a umjesto skolastičkih univerzalija i transcendentalijska jednoga, dobroga, istine, bića i ljepote (*unum, bonum, verum, ens, pulchrum*) sve postaje slučaj i nastanak onoga što proizlazi iz jednokratnoga događaja sklopa umnoženih bića, tada možemo govoriti o mogućnostima prevladavanja dualizama u mišljenju zapadnjačke metafizike. Ovo se odnosi ne samo na filozofiju nego i na umjetnost i znanost. Vladavina imanencije kao života, stoga, zahtijeva uvođenje naizgled nelogičnih i transestetskih pojmova poput „kaosmosa”, što je Deleuze preuzeo od Borgesa, Gombrovcza i Joycea.¹ Ukratko, u slučaju „kaosmosa” vidimo kako se spaja ono što je suprotnost redu i poretku svemira s onime što se tradicionalno shvaća uređenim sklopom odnosa između ideja i koncepata. Deleuze se koristi u spoznajno-teorijskome smislu nečim uistinu paradoksalnim i aporetičnim. Ali ujedno „pomiruje nepomirljivo” tako da nadilazi oba shvaćanja i njihove argumentacijske izvode. Taj izraz ponajbolje ocrtava njegov način mišljenja koji je na rubu eklekticizma i sinkretizma: *transcendentalni empirizam*. Nije time Kant „usisan” u Humeove kategorije osjetilnosti i opažaja, kao što u slučaju Nietzschea i Bergsona nisu njihovi pojmovi tek preuzeti bez stvaranja novih odnosa u strukturi suvremenoga mišljenja.²

Knjiga posvećena slikarstvu Francisa Bacona naziva se, dakle, *Logikom senzacije*. U daljnjoj analizi koristit ćemo se engleskim izdanjem Deleuzeove knjige iz dvaju razloga: prvo, zato što je riječ o najvažnijemu engleskom slikaru 20. stoljeća i, drugo, zato što je Deleuze napisao „Predgovor” engleskomu izdanju koji zaslužuje posebnu analitičku pozornost. No, prije toga valja reći da u Predgovoru francuskomu izdanju³ Alain Badiou i Barbara Cassin već na početku postavljaju pitanje: „je li to uopće knjiga ‘o’ Baconu? Tko je filozof, a tko je slikar? Mislimo, zapravo, tko misli, a tko gleda u mišljenje? Neko uistinu može misliti slikarstvo, ali netko također može slikati misli, uključujući ushićenu i nasilnu formu mišljenja kao što je to slikarstvo.”⁴

Već u naslovu studije o Baconu vidimo „putokaz” mišljenja koje umjetnost slikarstva ne svodi na ono što od iskona metafizike pripada oponašanju/prikazivanju (*mimesis*) i predstavljanju (*representatio*). Što Deleuze naziva u autorskom Predgovoru francuskomu izdanju „općom logikom senzacije” odnosi se na „obojanu senzaciju”⁵. Senzaciju nije moguće svesti na osjećaj, jer bi time bilo izvedeno samo ono što kantovski pripada nečemu što tjelesnoj afekciji podaruje nižu razinu, odnosno što estetskomu osjećaju pridolazi iz transcendentalne strukture uma. Uostalom, ono što čini Francis Bacon tijekom čitavoga opusa nije nikakvo „refleksivno slikarstvo”, niti se može svesti na svetkovinu figurativnoga slikarstva u smislu reprezentacije neke izvanjske ili unutarnje predmetnosti. Kada u već spomenutom Predgovoru engleskomu izdanju Deleuze u prvoj rečenici tvrdi da „Baconovo slikarstvo jest posve osobito nasilje”⁶, onda je određenje toga i takvoga „nasilja” u „spektaklu jeze, razapinjanjima, protezama i osakaćenjima, čudovištima”⁷. Što se u modifikacijama tjelesne „uzvišenosti” zbiva, nije ništa drugo negoli „nasilje senzacije (a ne reprezentacije)”⁸.

Ovaj programatski *credo* za Baconovo slikarstvo polazi od pretpostavke da je *tijelo-bez-organa* pojam koji je Deleuze s Guattarijem preuzeo od Antonina Artauda i razvio ga u djelima *Anti-Edip* i *Tisuću platoa*, mnogo više od bilo kakvoga putokaza za shvaćanje suvremenoga svijeta. To je „lozinka” i „šifra” za označavanje ne samo suvremene filozofije u doba aksiomatskoga kapitalizma tijekom informacija nego i za preusmjeravanje suvremene umjetnosti koja počiva na *korporalnome obratu*.⁹ Kada se *tijelo-bez-organa* pojavljuje zadaćom tematiziranja onoga što je preostalo od svih „visokih vrijednosti” metafizike i njezine težnje za „smislom” kao simboličkim mjestom kazivanja jezika, onda je razvidno kako odnos između crte i boje, figure i apstrakcije, slikara i njegova platna ne može biti više posredovan nikakvim iluzijama transcendencije i reprezentacije. Deleuze se Baconovim slikarstvom bavi radi toga što želi razotkriti mehanizme koji sliku nakon „doba reprezentacije” još uvijek usudno „uzdižu” ili „spuštaju” na tron ili razinu nečega što je ne-slobodno, s viškom imaginacije ili njezina nadomjestka u „priči” koja i nakon smrti Boga, govoreći ničanski, traga za svojim „drugim tragovima uzvišenoga”. Naravno, Deleuze polazi od iskustva Paula Cézannea i njegova napuštanja bilo kakve predstavljalivosti slike osim u „upućivanju” na ono što u sebi ima znakove „pred-slikovnoga”. Ne zaboravimo da je to bio i problem slikarstva Paula Kleea. Na tako plodotvoran način promislilo ga je kasni Heidegger u analizama Kleeove „poluapstrakcije”¹⁰. Ako su za Deleuzea u Baconovu slikarstvu posrijedi figure koje nisu tijela u uobičajenome smislu te riječi, već „glave”, onda je tzv. portretno slikarstvo s kojim se od realizma do nadrealizma zbiva proces dekonstrukcije, transgresije i ekscesa usmjerenost onkraj razlikovanja tijela i duše/duha. „Glave” usput i misle. No, ako su „bezglave” ili svedene na meso i živce, njihova se estetska funkcija svodi na afekciju i zazornost.

Što za Deleuzea postaje u Bacona prvorazredan problem „prikazivanja”, a ne „predstavljanja” nije, dakle, anatomija neke apstraktne tjelesnosti figura iz izvanjskoga svijeta (poput toga znamenitog i provokativnoga portreta *Pape koji vrišti* (*Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X*, 1953.), već pokušaj da se „logici senzacija” podari znak onoga što sada proizlazi iz ogoljenosti tijela na meso. Jezik

kojim se ovo iskazuje ima preostatke metafizičke povijesti utonuća u neiskazivost. Kada Bacon precizno pokazuje da nazivom slika upućuje na ovu neprekinutu tradiciju oslikovljenja svijeta kao predmeta viđenja i refleksije, jer on radi „studiju nakon Velásquezova portreta pape Inocenta X.“, što samo znači da mu slika španjolskoga majstora barokne reprezentacije služi kao „okvir ili palimpsest“ za iskazivanje „logike senzacije“ u čistom nasilju „histerije“, onda je to za Deleuzea zoran dokaz da „meso“ (*meat*) ne može biti ništa drugo negoli *imanencija kao život*.¹¹ Bacon ne „dekonstruira“ tradiciju kršćansko-skolastičke mreže pojmova slike i slikarstva u službi svetoga i božanskoga (triptih, oltar, hostija, krv i kalež). Umjesto toga, prije bi se moglo ovdje govoriti o onome što Bataille naziva transgresijom zadanoga poretka vizualnoga imaginarija. S njime se institucijska moć kršćanstva upisuje u tijelo kao *corpus Christi*.¹² Moje pak razmatranje, stoga, želi propitati razloge zašto Deleuze na tako radikalna načina, i protiv niza argumenata iz povijesno-umjetničkih dosegâ u analizi Baconova slikarstva, poseže za odbacivanjem „reprezentacije“ u ideji slike koja svedena na „senzaciju“ izaziva kontroverze još i danas. Naposljetku, nije li upravo problem u tome što se zahvaljujući Deleuzeu razumijevanje onoga što je bio koncept umjetnosti u cjelini u izvedbi Francisa Bacona pojavljuje kao posvemašnje ozbiljenje postavke kako je za suvremenu umjetnost njezin referencijalni okvir izvan umjetnosti? Ne, dakle, u prikazivanju (*mimesis*) i predstavljanju (*representatio*) svijeta kao već postojećega djela, već u postajanju (*devenir*) singularnoga događaja kojim umjetnost u formi slike misli „svoje“ vrijeme.

1. Korporalni obrat i njegove granice

Za Deleuzea se Bacon može smatrati slikarom *tijela-bez-organa*. Na taj se način logika senzacije u rastjelovljenju kao novomu utjelovljenju zbiva u procesima deteritorijaliziranja strojeva želje. Naravno da je već otuda jasno da slikarstvo nije svetkovina „obojenoga kaosa“. Filozof misli ono što slika u svojem načinu pokazivanja iskazuje kroz imanenciju života. Ovdje ne može biti kompromisa. Kao što je, naime, Deleuzeova ontologija postajanja (*devenir*) uz Heideggera najradikalniji put rastemeljenja zapadnjačke metafizike u suvremenoj filozofiji jer umjesto logosa uspostavlja vladavinu *anti-logosa* kao u studiji o Proustu¹³, tako se i Baconovo slikarstvo u svojoj izvornosti u drugoj polovici 20. stoljeća otvara kao studija o rastemeljenju ljudske i životinjske tjelesnosti u svim aspektima: od osjetilnosti, vitalnosti, dinamizma, ranjivosti, raspada morfolozijskih struktura, pa sve do onoga što Deleuze naziva „nasiljem“ u smislu artikulacije mesa (*corpus, leib, meat*) u njegovoj elementarnoj destrukciji uopće. Nije, stoga, slučajno da se ovo slikarstvo, iako bez daljnega u dijalogu s Van Goghom, Cézanneom i Picassom, ponajprije mora nastojati shvatiti u odnosu spram „tematskih preokupacija – mesom, ranama, razapinjanjem, grčkom tragedijom, borbom s bikovima, boksom, ratnički nastrojenim diktatorima, zločinom – istražujući područja ljudske opsesije i fantazije kao... ‘nasilja života’. No, isto se tako iz njegova djela mogu izvući i takva značenja kao što su nježnost, sućut, želja, čak i ljubav.”¹⁴

Takav pristup slikarstvu, koje u „središte“ postavlja tijelo, u svojem somatskom i semiotskome smislu zacijelo predstavlja obrat od fenomenolozijskih i hermeneutičkih pristupa umjetničkomu djelu (Cézanne – Van Gogh). Uostalom, Deleuze u trajnoj kritici ovih filozofijskih orijentacija uključujući psihoanalizu, što vrijedi za sva njegova djela koja su posvećena izravno ili neizravno pitanjima suvremene umjetnosti (Proust, Kafka, studije o filmu, tekstovi o književnosti u rasponu od Lawrenceove *Apokalipse* do američke književnosti itd.), nastoji pokazati zašto se jezik i slika ne mogu razumjeti u simboličkome ključu ontolozijske iluzije. Ako je nešto u tome pogledu unaprijed jasno čim otvorimo prve stranice bilo koje njegove knjige

o umjetnosti, onda je to misao kako upravo umjetnost u svojem suvremenom liku imanencije života zahtijeva promišljanje događaja kojim, primjerice, Francis Bacon uspostavlja prisan haptički odnos spram vlastitih „predmeta” kao što su platna¹⁵. Opipati, dodirnuti, uspostaviti taktilni odnos spram slike na platnu ne znači pasti u okrilje nekoga „materijalističkog” odnosa spram stvari. Riječ je o odnosu „glave” (*head*) i „ruke” (*hand*). U Baconovu slikarstvu, prema Deleuzeu, ono haptičko valja razumjeti polazeći od sveze/odnosa materijalne strukture predmeta kao što je to slikarsko platno i Figure kao forme¹⁶.

Imajući ovo u vidu, možemo reći da „logika senzacije” za Bacona pretpostavlja drukčiju vrstu intuitivnoga „pročišćenja” onoga što slikar čini kada se nalazi u neposrednome dodiru s „hvatanjem” pred-slikovnoga u slici. Stoga nije nipošto začudno zašto Deleuze u analizama Bacona toliko jezuitski poštuje ono što je sâm slikar gotovo u apologiji vlastitoga „mitologiziranja” istaknuo u razgovorima s Davidom Sylvesterom¹⁷. No, ako „tijelo” shvatimo čak i u svjetlu ove zemaljske imanencije kao temeljnoga filozofijskog pojma s kojim Deleuze ulazi u promišljanje Baconova djela, razabrat ćemo nešto zapanjujuće. Naime, „tijelo” ne može biti uopće postavljeno problemom slikarstva u suvremeno doba vladavine tehnoznanosti i dekonstrukcije duše/duha ako se ne pojavljuje kao sintetičko tijelo u preobrazbama. A to znači da *korporalni obrat*, koji je otpočeo s avangardom u nadrealizmu, Artaudovu „kazalištu okrutnosti” te u dematerijaliziranju same forme tjelesnosti kao takve, uzima u obzir nešto „čudovišno” (*Unheimlich*).¹⁸ Samo *tijelo-bez-organa*, ono koje nije u ovlasti nekoga uzvišenog i vodećega načela upravljanja duhom/dušom, bio to Bog ili „Veliki Drugi” (priroda, čovječanstvo, matrica), pojavljuje se u logici postajanja drukčijim i Drugim: životinja-čovjek-stroj. Ono što određuje ovo postajanje nisu, stoga, ništa drugo negoli intenziteti i vibracije snaga u materijalno-formalnoj strukturi kretanja tijela kao „strojeva želja”. U četvrtome poglavlju knjige o Baconu naslovljenome „Tijelo, meso i duh, postajanje-životinjom”, Deleuze razvija ove postavke na doista plastičan način.

„... ono što Baconovo slikarstvo konstituira jest *zona nerazlučivosti ili neodlučivosti između čovjeka i životinje. Čovjek postaje životinjom, ali ne bez istodobnog postajanja životinje duhom, duhom čovjeka, fizičkim duhom čovjeka predstavljenoga u zrcalu kao Eumenide ili sudbina. (...)*”¹⁹

Još preciznije, kako njegovi triptisi s „glavama” nisu tek dekonstrukcija Ideje koja u portretnome slikarstvu od zlatnoga baroknog doba Velásqueza ljudskom licu podaruje uvijek nešto izvan čiste tjelesnosti, onaj „višak imaginarnoga” koji, usput rečeno, Ortega y Gasset savršeno precizno naziva „slikarstvom za slikare”,²⁰ postaje pravim uzrokom prijepora. Ako to triptisi nisu, a što su onda uopće? Očito je, naime, da „glave” pripadaju Figuri, taj pojam nema dodirnih točaka s uobičajenim značenjem figurativnosti u povijesti zapadnjačkoga slikarstva i slike uopće. Dok se figurativnost i figuracija odnose na referencijalnost nekoga „svijeta” i uvijek nose pečat reprezentacije svijeta kao već opstojećega sklopa ideje, zbilje i pojave na čemu počiva estetika klasične i moderne umjetnosti prikazivanja lika, a ne tijela, posve je drukčija situacija s onime što Deleuze naziva Figurom. Iako je neporecivo da „za Deleuzea Bacon *uvijek* ostaje u figuraciji, on nije apstraktni figurativni slikar u tradiciji Cézannea, Van Gogha, Picassa i Giacomettija”.²¹ Figura se za Deleuzea odnosi na „sliku, ikonu”. To znači da ono što slikovno-ikonički iskazuje mora na stanovit način u sebi imati neki preostatak „*figurativnoga, ilustrativnoga i narativnoga* karakteru same Figure”, ali pritom valja znati da „slikarstvo nije ni model za predstavljanje niti za pričanje priče”.²² Čini se da je ovo odlučujuće mjesto za čitav daljnji prijepor Deleuzea s povijesno-umjetničkim tumačima slikarstva Francisa Bacona. Ako slikarstvo više uopće u *suvremeno* doba, iako je taj izraz dvojbena kao i korištenje ovoga

izraza na engleskome jeziku,²³ ne prikazuje i ne predstavlja „nešto” ni kao sliku ni kao narativ, kako onda valja razumjeti Deleuzeov pokušaj da održi pojam figure i to pisanjem velikim slovom? Očito samo tako da se Figura kao *eidōs-morphé* u posve drukčijemu značenju od tradicije slikarstva i zapadnjačke metafizike „oslobodi priče i ilustracije”.²⁴ Ovo „oslobađanje” jest proces koji nužno zahtijeva da Baconove „slike” kao Figure nose nazive triptiha, studija, nečega što ima karakter istraživačkoga procesa umjetnika u postajanju umjetničkim djelom.

Ako je moja pretpostavka točna, onda nije nimalo začudno zašto se Bacon razmatra u Deleuzeovoj filozofiji postajanja na isti način kao i vodeći filmski redatelji. Oni su stvaratelji „konceptualnoga događaja” umjetnosti kao mišljenja drugim sredstvima. Umjetnik-slikar ne slika s pomoću boja i linija prizore iz već opstojećega svijeta kao dokumente „duha vremena” iako se služi masovno-medijskim sredstvima suvremene civilizacije poput fotografije i crtanoga filma da bi intenzitet vibracija „nasilja” i „vjerodostojnosti” *tijela-bez-organa* dosegnuo najveće vrhunce sinestezije u promatrača. Kada se slika „oslobađa” onoga što je sam Deleuze u najvažnijemu svojem ontologijskom djelu *Razlika i ponavljanje* iz 1968. godine nazvao „iluzijom transcencije”, onda je Figura u sklopu Baconova slikarstva ono što nadilazi razlikovanje figuracije i apstrakcije u povijesti umjetnosti kao disciplini koja na tragovima Aloisa Riegla i Heinricha Wölfflina pristup slikarstvu svagda poduzima polazeći od koncepta „stila” i „ikonologije”. Sve što smo dosad rekli o tome prožeto je pojmovljem koje sjedinjuje eklektičnost, sinkretičnost i hibridnost filozofije, umjetnosti i znanosti s obzirom na to da „slika” u suvremeno doba gubi značajke svoje prikazivosti-predstavljalivosti iz svijeta kao takvoga i postaje „logikom senzacija” u svojevrsnome hiperrealnom okružju. Baconove slike na koje se „referira” Deleuze ponajprije su studije o „mesu” i „histeriji”. Iz njih zrači svojevrsni „dijagramatski automatizam”. Zašto? Iz jednostavnoga razloga što slikar inzistira na izravnome tjelesnom dodiru (taktilnost, haptičnost) između čovjeka-kao-stvaratelja slike i njezina „značenja” izvan simboličke matrice procesa označavanja od grčke tragedije, raspeća i triptiha do suvremenih „mesnica” i „dućana” u kojima se ljudsko tijelo kao životinjsko izlaže poput „biopolitičkoga materijala”.²⁵

Nismo još posve sigurni, ipak, što je to – *Figura*? U sklopu *korporalnoga obrata* koji je zadesio umjetnost 20. stoljeća i nastavlja se širiti teritorijima suvremene umjetnosti u 21. stoljeću zacijelo se prilog Francisca Bacona može smatrati jednim od odlučujućih kad je riječ o slikarstvu u doba bez slike (svijeta). Nije to razlog samo u usmjerenosti spram „slikovnoga” u smislu stanja stvari nakon tzv. jezičnoga obrata (*linguistic turn*). Jednostavno, susrećemo se neprestano s preobrazbama tijela kao subjekta u onome značenju koje je još od Spinoze preko Freuda do Lacana odredilo našu suvremenost. To je, naravno, postavka koju je eksplicitno izrazio ponajbolje upravo Gilles Deleuze u drugome svesku studija o filmu: „Dajte mi, dakle, tijelo”, to je formula filozofskoga obrata. Tijelo više nije prepreka koja misao odvaja od nje same, nije više ono što misao mora nadvladati da bi dosegla mišljenje. Naprotiv, ona u tijelo uranja, odnosno mora uroniti kako bi postigla nemišljeno, tj. život. Ne zato što tijelo misli, nego jer, nepopustljivo i uporno kakvo jest, to tijelo primorava na mišljenje te prisiljava na promišljanje onoga što se krije u misli, a to je život. Život se više neće pojavljivati ispred kategorija misli, misao će se prebaciti u kategorije života. Kategorije života su upravo stavovi i položaji tijela. „Ni ne znamo čak što sve može jedno tijelo, u svojem snu, u svojoj opijenosti, svojem trudu ili otporu. Misлити, to znači naučiti što sve može jedno ne-misleće tijelo, za što je sve sposobno, kakvi su njegovi stavovi i položaji.”²⁶

Figura pretpostavlja postojanje „dijagrama” s kojim tijelo jest u dodiru kao sa svojim horizontom pojavljivanja. Kada, naime, slika u svojoj konzistenciji jest učinak crte i boje, onoga materijalnog u smislu geometrijskoga i onoga materijalno-simboličkoga

u smislu metafizičke „iluzije transcendencije”, onda se zaboravlja da je to čin dovode-nja onoga pred-slikovnog u sliku. No, bez kretanja tijela (slikara kao „subjekta” i tijela kao „objekta”), sve ostaje statično i umrtvljeno. Zbog toga Francis Bacon u razgovoru s Davidom Sylvesterom upućuje na taj „brutalan čin” kojim otpočinje događaj *mišljenja-kao-slikanja*. Haptičko usmjerenje slikarstva mora u sebi „inkorporirati” samu Figuru kao strukturu onoga što je ujedno granica između događaja i postajanja (*devenir*).²⁷ Dok se događaj zbiva bez posredovanja „uma”, dakle u čistoj intuiciji vremena trenutka, postajanje označava proces preobrazbi samoga stanja u kojemu se nalazi slika kao takva. Figura je Ideja, a ne oblik; ona sa sobom nosi dijagramatski odnos spram života samoga, a ne spram „svijeta”, jer je stvaralački čin slikanja, iako katkad „racionalno” određen postupcima izbora materijala i formi kao granica slike, ono što lebdi između kaosa i reda. Bacon slika Figure kao Ideje bez ikakvog referencijalnog poretka značenja. Stoga to nisu reprezentacije nekoga poretka značenja koji postoji kao Forma što materiji platonski podaruje razlog postojanja unaprijed (*a priori*). Odnos „dijagrama” i „stvaranja” može se razumjeti kao nastanak upojedinjenja Ideje izvan metafizičkih dvojtava, pa se tako ono što „glave” i „meso” („um” i „ruka”) čine unutar suvremenoga svijeta označenoga logikom senzacije potrošačkoga kapitalizma spektakla uvijek odnosi na vibracije „histerije” tijela. Ono „vrišti”, „pati”, „uživa” u vlastitoj drami singularnosti. Stoga se Figure, koje Deleuze analizira u Baconovim slikama (*Figures in Landscape*, 1945., 1952.), pokazuju kao forme izvan vladavine načela oblikovanja kakav karakterizira „formalizam” u slikarstvu i povijesti umjetnosti. Ne slučajno, Deleuze upućuje na to kako se Baconov „figuralizam” naslanja nužno na „elemente sustava kakvi su bili oni egipatske umjetnosti, bizantske umjetnosti itd. (...) ... apsolutno zatvoren i kružeći prostor...”²⁸

U pravu je Darren Ambrose kada u svojem nadahnjujućem tumačenju prije-pora Deleuzeova uvida u bit Baconova slikarstva kaže da je za Deleuzea „umjetnost slična alkemiji: sve materijalno postaje ekspresivno. Umjetnost otvara ono virtualno kao iskustvo u mediju senzacije – kao autonomna forma života.”²⁹ Međutim, alkemija nije ovdje nikakvo „produhovljenje” ili alternativni put umjetnosti k nečemu višem od suigre Forme i materijalnosti. Deleuze je filozof univoknosti bitka, a ne ekvivoknosti bića (*analogia entis*), jer bi to onda značilo da u duhu skolastike uzdi-že čovjeka kao vrstu/rod (*genus*) do božanskih visina polazeći od hijerarhije bića u savršenome poretku svijeta. To samo znači da mu je Baconovo slikarstvo nužno, baš kao i Proustova književnost, na rangu onoga što je izveo u analizi Nietzschea. Mo-žemo ovo opisati rastemeljenjem metafizike s pojmom volje za moć kao vječnoga ponovnog vraćanja.³⁰ Taj rang označava mišljenje intuicije kao onoga predrefleksiv-nog uopće, što omogućuje da se slika za razliku od jezika ne misli kao „ilustracija” nekoga fiksnog svijeta, ni kao „nativ” neke univerzalne priče koja se samo u va-rijacijama ponavlja tijekom povijesti. Što drugo znači upućivanje Baconova slikarstva s obzirom na Figuru kao formu na egipatsko i bizantsko slikarstvo negoli drukčiju vrstu analogije koja ima zadaću postaviti u pitanje nastanak reprezentacijskoga sli-karstva s Velásquezom kao vrhuncem. Znamo da je njegov *Las Meninas*, monu-mentalno ulje na platnu iz 1656. godine, naposljetku, poslužio Michelu Foucaultu za kritiku *episteme* moderne reprezentacije³¹. Egipćani su kao i Bizantinci figure čovjeka-životinje i boga-životinje, te Boga kao Krista-Pantokratora ujedno „estetizi-rali” i postavljali u prostor koji je „apsolutno zatvoren i kružeći”. Time se slikarstvo na paradoksalan način „oslobađalo” one simboličko-reprezentacijske funkcije koju je moglo imati samo u stilskim razdobljima renesanse, baroka, manirizma: da bude zrcalo iluzorne „ljepote” kao posljednje, pete transcendentalije, odnosno, da bude estetski imaginarij jednoga pseudosvijeta koji nikad ne bi mogao postojati bez na-domjesne funkcije moderne znanosti i tehnike o čemu svjedoči nastanak linearne i geometrijske perspektive.³²

Neprestano se opetuje kako Deleuze, na tragu Bergsona, uvodi u razmatranje filozofije ono što je bilo zapravo otkriće Leibniza u njegovoj monadologiji. Ideja beskonačnosti, shvaćanje prostora kao odnosa, a ne matematički određene veličine, te intuitivne spoznaje kojom Bog nadilazi granice znanstveno-tehnički postavljena svijeta, sve je to utkano u rezultate paradoksalnoga i aporetičnoga suvremenog svijeta. U njemu umjetnost više ne oponaša ono što za svoj posljednji razlog ima „načelo dostatnoga razloga” (*principium rationis*), odnosno „nužnost”. Njezina je prava zemlja ona „slučaja” ili kontingencije. „Razlog” leži u tome što umjetnost proizvodi događaje kao kontingentna mnoštva (*multiplicité*). No, da bi se ono što se umjetnički pojavljuje moglo upisati u „glavu” i „ruke” čovjeka, potrebno je da prolazi intuitivno kroz „zone neodređenosti” ili kroz „logiku senzacija”. Nije slučajno trag visoke gotike onaj koji u tome ima udjela kada u Baconovu slučaju svjedočimo o patnjama i užitku u spoznaji da tijelo nadilazi prostore zatvorenosti i praznine time što ih ispunjava tragovima ili znakovima sinestetičke prisutnosti. Umjesto bajtovskih „suza i svetaca” na slikama/triptisima Francisca Bacona groteskno odjekuje smijeh i vrisak jedne „više”, gotovo ontologijski prisutne „histerije”. Pitanje o tome što slikar hoće ovime što „pokazuje”, a ne prikazuje/predstavlja, ne može se razriješiti ako ne odgovorimo na pitanje kako slikar dolazi do ovoga „ekscenog smijeha” koji ima značajke apsolutne zazornosti (abjekcije). U obratu metafizičkih temeljnih kategorija to znači da nije više pitanje „što” nešto jest (*quiddittas*), već „kako” nešto nastaje (*quoddittas*). U dvanaestome poglavlju knjige o Baconu koje je naslovljeno „Dijagram”, Deleuze, po mojemu sudu, podaruje najvažnije svoje postavke o problemu intuicije, događaja i singularnosti slike. Ponajprije, intuicija nije mišljenje koje je tek neracionalno, nelogično ili ima svoje podrijetlo izvan „načela dostatnoga razloga”. Mišljenje slikarstva jest u slikanju slikara, a s obzirom na to da je slikanje stvaralački čin koji konceptualno misli tako što oblikuje crte i oslikava bojama matricu raznolikih predmeta (drvo, metal, papir), onda se ono mora oslikotvoriti kao predrefleksivni čin stvaranja Ideje. Nije, dakle, Ideja ona koja već postoji kao univerzalna forma te je slikar mora samo uzeti s nekoga inteligibilnog neba i njome umetnuti na „štafelaj” prizore stradanja i muke da bi dospio do mesijansko-soteriologijskoga događaja iskupljenja nadolazeće budućnosti. Već je Paul Klee u svojim dnevnicima jasno vidio da slikar za razliku od pjesnika, primjerice, ne vlada bojama, već boje vladaju njime, te da oko kao „subjekt” ne gleda predmete kao „objekte”, već je riječ o obratu perspektive.³³ Intuicija pripada području „prevođenja” slike kao Ideje u sliku kao predmetno područje objekata. Pritom, valja to ponoviti, Deleuze misli u okviru „obrata platonizma” tako što Ideju određuje pojmom Figure kao forme slikarstva. Figure su, dakle, za Bacona konceptualni dijagrami, a ne skice kao što su to, inače, radili mnogi slikari, pa tako i Francisco Goya. U tradiciji nadrealizma, Picassa i Jacksona Pollocka s njegovim apstraktnim ekspresionizmom, Francis Bacon stvara tako što „hvata” sliku u haptičkome smislu. Čini to s pomoću intuicije onoga što će se na slici dogoditi jednom i nikada više. Ono što će „nastati” činom ove nasilne singularnosti isključuje ponavljanja kao mogućnosti „popravka” umjetničke stvarnosti. Sve se zbiva naglo, nenadano, nasilno, slučajem, izvan kontrole.³⁴

Deleuze na početku poglavlja o „dijagramu” tvrdi da slikari često govore kako su „susreli sve figurativne ili probabilističke danosti koje zaokupljaju i preokupiraju platna”.³⁵ Kada tako govore, onda je to samo dokaz da su „skice” ono pripremno djelo koje im služi kao uvod u čin stvaranja. Možemo se uvjeriti u razgovorima s Davidom Sylvesterom kako Bacon nije „skicirao” ništa prije čina slikanja. No, to ne znači da u „glavi” nije smišljao do u tančine kako će izgledati prvi, odlučujući trenutak povlačenja crte i nabačaja boje na platno. Što Deleuze zapravo hoće s njegovim konceptom dijagrama koji nadomješta ono „racionalno” u slikarstvu kao skici i matrici?

„Graf” ili „dijagram”, kako kaže Deleuze, „to je kao zona u Sahari... ili nosorogov rog pod mikroskopom... (...) To je poput nastanka drugoga svijeta. Ove su značajke... iracionalne, nenamjerne, akcidentalne, slučajne, slobodne, kontingentne. One su nereprezentativne, neilustrativne, nepripovjedne. (...) Dijagram je otuda operativni niz neoznačujućih i nepredstavljajućih crta i zona, crte potezima i boje-mrlje. I operacija dijagrama, njegova funkcija, kaže Bacon, jest biti ‘sugestivnim.’”³⁶

Kada se slikar u svojem dijagramu služi takvim sredstvima, a Bacon ima pretходnike u slikarstvu Van Gogha i Kleea, onda između „kaosa” i „slučaja” ne postoji interval nekoga racionaliziranog poretka. Slikar u modernome svijetu autonomije umjetnosti dobro zna da čak i kada slika na određenu zadanu temu iz povijesti slikarstva kao što je to triptih, portretno slikarstvo, oslikavanje prirode kao pejzaža, sve je to izvan bilo kakve „ilustrativno-pripovjedne” reprezentacije postojećega svijeta. No, ne može se ipak izbjeći umjesni prigovor povjesničara umjetnosti i suverenoga znalca Baconova opusa kao što je to Martin Harrison da nije utemeljen stav kako Francis Bacon odbacuje „povijesnu perspektivu” te da Deleuze pogrešno objašnjava ulogu „slučaja” i „akcidentalnosti” u njegovu slikarstvu pouzdajući se potpuno u razgovore koje je slikar vodio s Davidom Sylvesterom, a koje Harrison smatra najvećom mogućom „umjetničkom mistifikacijom”³⁷. Mislim da je ovaj prijedor važan zato što pokazuje kako se između dviju disciplina i pristupa slikarstvu Francisa Bacona ujedno pokazuje prijedor između mišljenja o slikarstvu i tumačenja slikarstva polazeći od tradicionalno određenih pojmova „stila” i „ikonologije”. Kada, dakle, Deleuze odbija rezolutno sve što bi Bacona dovelo do „realizma” u novome ruhu s pomoću fotografije, animacije i filma, onda to ne znači da otklanja kako se u slikanju Figure „glava” i „ruku”, raskomadanih tijela i histeričnih „figura” na platnima ne pronalaze i tragovi povijesnoga taloga iskustva koje je stvorilo reakciju na ono što je Foucault analizom *Las Meninas* pokazao kao iluziju *episteme* barokne reprezentacije. Naprotiv, označavanje slike imenom znanstveno-istraživačkoga postupka, kao što su to „studije” o Velásquezovu portretu pape Inocenta X. ili studije o krajoliku, potom triptisi itd., sve su to relikti „histeričnosti” slikarstva. No, to ne znači da valja održati sve pojmove koji su u povijesti slikarstva bili nedodirljivo prožeti talogom metafizike. Biti onkraj reprezentacije znači misliti sliku polazeći od Baconova dijagrama. Biti-u-dijagramatskome okružju slike znači, pak, razumjeti njezin intenzivni život iz „logike senzacije”, a ne iz „ikonologijske iluzije” koja je povijest uzdizala na tron Velikoga Označitelja i nakon „smrti Boga”, iskazano ničeanski. Stoga, Deleuze ne smatra da je Baconov dijagram sličan Pollockovoj tehnici *action paintinga*, jer je tamo riječ o „potčinjavaju oka ruci i... razmještanju horizonta s temeljem”³⁸. Umjesto toga, Bacon ništa ne razmješta, ništa ne nadomješta, ništa ne krivotvori kao neku vrstu postmodernoga simulakruma. Njegove su slike „glava” i „rastjelovljenja” u katastrofi i slučaju jednostavno to što jesu: nepredstavljive i neprikazive dijagramatske projekcije „hipnotičkoga nasilja”. Ono se bezrazložno smije u lice bezličnoga doba, kao smijeh koji poput horora odjekuje bez glasa iza zrcala apokaliptičke scene života kao imanencije.

2. Stvaranje kao „hipnotički učinak”

Možemo zamijetiti najmanje tri značajke koje Deleuze pronalazi u Baconovu djelu: (1) razaranje definiranoga tijela, (2) preuzimanje predmeta umjetničkoga stvaranja u likovima desubjektiviranih ljudskih tijela iz kojih nastaje prostor afektivnosti (a paradigmatički slučaj predstavlja slika *Papa koji vrišti*) i (3) dinamika postajanja u procesualnosti. Razaranje, preuzimanje i dinamika pritom odgovaraju onomu što su Deleuze i Guattari razvili u *Anti-Edipu* i *Tisuću platoa*. Razara se tijelo kao organizam (mehanički sklop) tako što se otvara mogućnost dolaska u središte problema umjet-

ničkoga djelovanja/događanja. To je živa afektivnost umjetnika u „logici senzacija”, a sve se zbiva u prostorno-vremenskome postojanju života. Tijela su raskomadana, položena u prostor, svedena na ono puko tjelesno, ali ne tek na „golo meso”. Razmještena su u slici-tijelu u kojoj prostor obuhvaća tek određene dijelove tijela. To ne znači da Bacon bilo što prevladava iz tradicije *corpura mysticuma* uzvišenosti metafizičkoga i religijskoga određenja što slika prikazuje kad se izričito „pokorava” duhovnomu u umjetnosti. Bacon, posve suprotno, slika liku u kojoj *tijelo-bez-organa* više ne pripada ni rodu/spolu, ni nekomu duhovnom označitelju slike tijela. Posrijedi je izjednačenje životinjskoga i neljudskoga. Tijelo je stroj želja neovisno o njegovoj „funkciji” u ljudsko-neljudskome svijetu. Ono što je htio Artaud svojim *kazalištem okrutnosti* potvrđuje se u Baconovim portretima. Tijelo kao slika nije božansko tijelo. Ono nije ni prauzor ljudskoga tijela. Deleuze u Baconovim portretima vidi konačno dokidanje ideje slikarstva koja prikazuje ono neprikazivo. Lyotard je na tragu Kanta tim riječima definirao povratak uzvišenosti u postmoderni.³⁹ Božansko se više ne pokazuje u slici. Ali ne pokazuje se ni bilo kakav njegov preostali trag. Umjesto toga ono što slika „prikazuje” jest, kako kaže Deleuze, nekovrsni životinjski duh čovjeka. U „duhu” istovjetnomu onom svinje, goveda, psa čovjek „živi” svoju tjelesnu pustolovinu života. Ali ni riječ duh više nema onu težinu koju je cijelu metafizičku povijest nosio strukturirani jezik razlikovanja čovječnosti čovjeka i izvanjskoga svijeta u kojemu žive životinje. Ako tijelo više ne obitava u ljudskome prostoru „kuće subjekta”, tada je ono izbačeno u neki drugi deteritorijalizirani svijet. A time se zapravo dokida i prostor u tradicionalnome razumijevanju te riječi. Teritoriji nisu prostori. Svodivost tijela na „meso” odgovara svodivosti čovjeka na stvar. Stoga se Deleuze u tumačenju Baconova slikarstva nužno usmjerava nastojanju da se ono što iskazuje *tijelo-bez-organa* pojavi u slici umjetničkoga djelovanja/događanja.

„Tijelo je figura, ili, bolje, ono materijalno figure. Materijalno figure se ne smije pomiješati sa prostorno materijalnom strukturom koja je postavljena u suprotnosti spram nje. Tijelo je figura, a ne struktura. Ali obratno, figura, postajući tijelom, nije lice i nikad niti nema lice. Ona ima glavu, jer je glava integralan dio tijela. Ona se može čak reducirati na glavu. Kao portretist, Bacon je slikar glava, ne lica, i velika je razlika između tog dvojega.”⁴⁰

Tijelo u somatskome vidu svoje egzistencije nije puko „meso”. Ono je stroj želja koji obitava u univerzumu postvarenih bića. Bacon kao portretist više ne portretira „čovjeka” kao takvoga, nikakvu ideju čovjeka. Glava nije središte duhovnosti, nego ono što Deleuze precizno pokazuje: glava je tjelesno središte deteritorijaliziranoga svijeta *tijela-bez-organa*. Što iz toga neizbježno proizlazi, nije tek nestanak razlike između čovjeka i životinje, nego pokušaj da se umjetnički otvori mogućnost nadilaženja apstraktnoga i figurativnoga slikarstva. No, Baconovo slikarstvo pripada već bitno dogođenoj preobrazbi slike u događaj tijela samoga. Kao ni kod Artauda, ni ovdje više ne funkcionira reprezentacijski model slike. No, sada je pitanje koji model slike ima u vidu Deleuze kada ponire u „zagonetku” Baconova *korporalnoga obra-ta*? To zacijelo ne može biti komunikacijski model slike, jer tijela bez organa nisu interkomunikativna tijela. Njihova je jedina „bit” u slikovnoj fascinaciji onoga što Deleuze imenuje „logikom senzacije”.

„Postoje dva načina prevladavanja figuracije (to jest, nadilaženja i ilustrativnoga i figurativnoga); ili nadilaženje koje ide spram apstraktnoga oblika ili spram figure. Cézanne je jednostavno imenovao ovaj način nadilaženja spram figure: senzacija. Figura je osjećajan oblik koji se odnosi na senzaciju; ona djeluje neposredno na živčani sustav, koji se sastoji od vlakana (mesa), gdje se apstraktan oblik odnosi na glavu i djeluje posredovanjem mozga... /.../ Senzacija je suprotstavljena onome ficijalnome i *ready-madeu*, klišeju, ali isto tako i ‘senzacionalnome’, spontanome

itd. Jedno je lice senzacije usmjereno subjektu (živčani sustav, životni pokret, 'instinkt', 'temperament' – cijeli rječnik koji je supripadan naturalizmu i Cézanneu), a drugo pak okrenuto objektu ('faktu', mjestu, događaju).⁴¹

Sada možemo bolje razumjeti zašto „senzaciju” ne smijemo svesti na puku osjećajnost ili na ono što je ujedno „senzacionalno” ili „spontano”. Bacon se, prema Deleuzeu, radikalno okreće od slike kao čina subjekta slikanja izvanjskoga ili unutarnjega predmeta. Umjesto fenomenologijske razlike *noesis* i *noeme* (mišljenja i njegova predmeta), sada imamo složenije konfiguracije ili sklopove odnose između tijela i objekta. Pogledajmo što sve Deleuze postavlja u „logiku senzacija”: „fakte”, „mjesto”, „događaj”, „instinkt”, „temperament”, „mozak” („glava” i „ruka”). Uglavnom, suočeni smo s preklapajućim odnosima koji su horizontalni, a prostor slike kao što smo to već izveli u sebi je „apsolutno zatvoren i kružići”. Otuda i u Bacona kao i u Prousta, iako je razlika u tome što u prvoga imamo posla sa slikama-Figura, a u potonjega s jezikom *anti-logosa* u određenju prošlosti, sadašnjosti i budućnosti kao tri sinteze vremena, struji neprestano ponavljanje. Što se to ponavlja? Zacijelo ne ono Isto kao neki praizvornik, već je tijelo u svojoj prostornoj zatvorenosti izloženo traumi, šoku i nasilju virtualne aktualizacije. Ono što se ponavlja jest forma koja u sebi obuhvaća „meso” i „pijesak”. Vidjet ćemo, naposljetku, kako je Bacon osim ljudsko-životinjske tjelesnosti opsesivno slikao krajolike pješćanih prostora, ono sipko i glatko protjecanje koje upućuje na sliku pustara i pustinja. Onkraj „apsolutne zatvorenosti tijela” nalazi se „apsolutna otvorenost protjecanja” u dvostrukome smislu: (1) materijalnome odnosu pijeska i slike te (2) simboličkome odnosu prostora i vremena kao trajanja u Bergsona (*durée*). Zasad to „otkriće” ostavljamo u pretkazanju zaključaka posljednjega poglavlja ove rasprave. Nadići „ilustrativno i figurativno” zacijelo nije moguće bez onoga sintetičkog što Francis Bacon uspostavlja u svojim najvažnijim slikama kao što je to znamenita i već spomenuta slika *Pape koji vrišti*. Ne, nije ovdje posrijedi strategija pukoga palimpsesta kao u tzv. postmodernoj „prikazivoj neprikazivosti” apstrakcije kakvu je Lyotard vidio u radovima američkoga slikara Barneta Newmana. Naprotiv, u Deleuzeovu tumačenju Baconove slike pronalazak „histerije” nema nikakve sveze s psihoanalitičkim pojmovima nesvjesnoga, već jedino eventualno s onim što tzv. shizoanaliza izvedena s Guattarijem u *Anti-Edipu* dovodi do postavke kako se tijelo pojavljuje novim teritorijem vladavine „strojeva želja”. Jasno je da „histerija” otuda ništa ne predstavlja, osim što dijagramatski „upućuje” na suvremeni svijet. U tom svijetu se čak i tradicionalne „figuracije” svetosti svode na „hipnotičke učinke” slučaja i nesreće, nasilja koje proizlazi iz same „logike senzacija”. Jer, ne zaboravimo da Bacon u svekolikome rasvjetovljenju slike poseže za afektivnom logikom tijela ne kao nadomjeska za izgubljenu „svetost” slike nego kao žive imanencije samoga tijela u pokušaju da se i mesu vrati pravo na milosrđe.⁴²

Kako je Deleuze postavio Bacona kao slikara u kontekst onoga što se povijesno-umjetnički odvija u slikarstvu „figure”, „polja” i „kontura”? Čini se da je to problem koji pretpostavlja shvaćanje odnosa između onoga što se naziva „povijesna ekspresija”, a zadire u stvaralaštvo El Greca, Tintoretta, Caravaggia, Michelangela te već navedenu tradiciju egipatske reljefne skulpture i bizantskoga slikarstva. No, razlika je ipak u tome što Deleuze jasno postavlja u središte ono ne-slikovno u pronalasku „ritmova” i „boja” koji nisu povlasticom slikara, već glazbenika. Zašto je ovo važno? Jednostavno zato što je ponavljanje u glazbi rezultat nečega što je moguće samo u kretanju, dok se slika uvijek „zaustavlja” u vremenu aktualnosti. Čak je i pojam „slike mišljenja” što ga je Deleuze uveo u svoju ontologiju postajanja još u *Razlici i ponavljanju*, te u spisu zajedno s Guattarijem Što je filozofija? rezultat konceptualne arhitektonike koja za razliku od umjetnosti i znanosti počiva na vladavini Ideje⁴³. Bacon, naravno, nije „refleksivni slikar” ni slikar „Ideja” u metafizičkome smislu

poput Giorgia de Chirica. Ono što slika koja se „zaustavlja” u vremenu ima jest „logika senzacija” i to je najveći problem suvremene umjetnosti uopće, jer je posrijedi „virtualno aktualiziranje”. Suvremena je umjetnost upravo to ponavljanje „forme” u stalnoj aktualizaciji, te se, stoga, ne može učiniti konceptualna razlika spram moderne umjetnosti polazeći od „figure”, „polja” i „konture”. U „biti” je suvremene umjetnosti da u sebe prostorno „usisava” sva prohujala razdoblja povijesti slike i da se u „zatvorenosti i kruženju” uvijek odnosi na sebe samu, a ne na tzv. objektivni svijet. Ovaj autoreferencijalni sustav može izvana nalikovati na svojevrsni autizam. Isto se, međutim, zbiva i s fenomenom suvremene arhitekture i mode. To je samo znak kraja povijesno-epohalnih mogućnosti „ljudskoga tijela” u njegovim organskim intenzitetima. Baconovo je objašnjenje u tome jednostavno intuitivni doseg najveće razine „spekulativnosti” kada u razgovorima s Davidom Sylvesterom kaže da je proces stvaranja poput „hipnotičkoga učinka”⁴⁴. Dvije temeljne riječi kojima Bacon otuda djeluje su „slučaj” i „nesreća”, jer je uvijek riječ o nečemu što nije u području apriorno određene „sudbine”. Suvremeni svijet jest vladavina ovoga „dispozitiva” života u znaku tehnoznanstvenih operacija rastezanja i proširenja tijela implantatima, kako to pokazuje australski kibernetički performativni umjetnik Stelarc⁴⁵. No, u slučaju Bacona, koji ostaje povezan sa slikarstvom kao temeljnim medijem sliktvorstva te kojemu novi mediji poput fotografije i animacije služe samo kao „proteze” za drugu svrhu, a koja nipošto nije tu radi vjerodostojnosti dokumenta, jer je njegovo djelo izvan okvira reprezentacije svakoga „realizma”, vidimo još nešto osobito važno. Stvaranje kao „hipnotički učinak” ima značajke misterija, a ne mistike. Razlika je bitna. Misterij se odnosi na događaj postajanja „novoga” u svijetu, a mistika na stanje subjekta u njegovoj vrtoglaviči neiskazivosti jezika u slučaju transgresije samoga života. To je otuda poput „transa”, s onu stranu svjesnoga i nesvjesnoga. Sve je u pronalaženju „istine” samoga čina stvaranja kao postajanja „novoga”, a ne u oponašanju Božjega čina u zanosu *creatio ex nihilo*. Baconove su slike „studije slučaja” jedne univerzalne i singularne katastrofe koja se događa bezrazložno, jednostavno tako-i-tako, u goloj faktičnosti razaranja tijela. Na kraju ostaju, ipak, samo „meso” i „pjesak”.

3. Pijesak bez vremena – Kraj senzacije?

U nekih umjetnika, a isto vrijedi i za filozofe, postoje tzv. faze djelovanja. No, ako izostavimo da je ovdje riječ o mogućnostima čak i suprotstavljenih konceptualnih ishodišta, primjerice Picassa u njegovim obratima i zaokretima od kubizma do referencijalnoga slikarstva nadahnutoga novim tumačenjem mita i religije u unutarnjemu dijalogu s Bataillem krajem dvadesetih i početkom tridesetih godina 20. stoljeća,⁴⁶ uobičajeno je razlikovati „ranu” od „kasne” faze u opusu. To je toliko već uzelo maha da se u djelima mnogih filozofa često pojavljuje ne samo drukčije razumijevanje „ranih radova” nego i ponekad mogući radikalni obrat u mišljenju drukčijega smjera. U slučaju Francisca Bacona doista se zamjećuje pomak u nastojanju da se odnos između onoga „ljudsko-životinjskog” i „organsko-prirodnoga” dovede do drukčijih putokaza tumačenja i samotumačenja. Radovi poput *Sand Dune* (1983.), ulje i pastel na platnu, te mnogi drugi u tome ciklusu, svjedoče o preinaci u samome spoznajno-estetskom interesu slikara koji kao da postaje sve više „meditativan”, a sve manje „provokativan” u portretiranju katastrofe i tjeskobe čovjeka, raskomadanih struktura „mesa” u samotnosti ljudske egzistencije. Ono s čime smo suočeni jest da umjesto „mesa” u središte pozornosti dolazi „pjesak”. U slici *Pješčana dina*, dakle, kao da se sve razmješta do ekspresije onoga što bismo mogli nazvati psihokrajolikom. Nije, stoga, slučajno da se koncept izložbe u Parizu, u Centru Pompidou, naslovljen *Bacon en toutes lettres*, 11. studenoga 2019. do 20.

siječnja 2020. godine, naslanja u pokušaju rekonstrukcije njegova slikarskoga djela na ovaj „epistemologijski rez” između tijela i zemlje, naravno u krajnje osobnome shvaćanju ove opreke.

Deleuze pojašnjava kako je senzacija – *vibracija*. Nije to nimalo neobično. Sve proizlazi iz njegove ideje o univoknosti bitka i ekspresiji supstancije u Spinoze. Kada se umjesto bitka, bića biti čovjeka pojavljuju pojmovi iz fizike i termodinamike u filozofijskome značenju, onda se time upućuje na složenost djelovanja između forme i materije. Izostavimo li metodički govor o tzv. subjektu i objektu kojima senzacija upućuje svoje informacije bez poruka umjetničkim djelom otvorenosti *tijela-bez-organa*, tada smo u svojevrsnoj spoznajnoj zamci. Paradigma slike suvremene umjetnosti pretpostavlja autoreferencijalnost i interreferencijalnost. U načelu, riječ je o drukčijem načinu kojim semiotika postaje vodećom disciplinom za shvaćanje umjetnosti danas. Slika postaje, naime, tehnologijski proizvedenom. Stoga realnost nastaje iz njezine virtualno nadomjestive „biti”. Nestankom razlike izvornika i kopije čitav se prostor vibracija tjelesnosti od haptičke do simboličke dimenzije slikarstva u Bacona dovodi do krajnje točke nerazlučivosti. Kad Deleuze razlaže temeljnu ideju ove nove „estetike”, uvodeći pojmove koji nadilaze razlikovanje područja očitovanja „senzacija” i „konceptata”, tada je problem u tome što Bacon u ruhu „figurativnoga slikarstva” ne slika „nešto” iz stvarnoga svijeta, već taj i takav psihonarcistički svijet raskomadanih objekata kao *tijela-bez-organa* uzdiže do estetskoga iskustva „histerije” kao „vibracije” života same imanencije.

Ta ideja ne upućuje na promjenu društva estetizacijom svijeta u kojemu umjetnost postaje društveno angažirani komentar, nego na promjenu biti umjetničkoga djelovanja. Ključ te promjene, koja je uistinu veliki zaokret, ali ne više u smjeru tzv. subjekta („umjetnika” i njegova djelovanja), već u smjeru tzv. objekta (fakt, mjesto, događaj), jest u tome što senzacija u cijelosti proizlazi iz fascinacije slikom tijela u njegovu jednokratnome događaju. „Logika senzacije” kao „nova estetika” može se razumjeti iz performativno-konceptualnoga događaja života. Ako je ovo zadnji preostali teritorij suvremene umjetnosti, onda od nje ne možemo više očekivati drugo negoli da nas iznova „šokira”, „provocira”, da nam „eksperimentalno” pruža mogućnost užitka u spoznaji kako je slika „danas” kristalizacija čitave povijesti umjetnosti. U imanenciji samoga života događa se stapanje slike s tijelom. Tumačenje slikarstva Francisa Bacona ne može Deleuzeu biti tek ilustracijom filozofijskih konceptata koje je razvio od *Razlike i ponavljanja* do *Anti-Edipa* i dalje. Susrećemo se uistinu s navlastitim mišljenjem umjetnosti u suvremenome svijetu kaotičnih struktura u kojima odjekuju vibracije Zemlje kao zemlje i Tijela kao tijela.⁴⁷ Kako Deleuze razrješava Baconov „status” unutar povijesti slikarstva, jer je očigledno da je put od „histerije”, „komadanja”, „tjeskobnoga narcizma mesa” do „pješčanih dina” istodobno i put kroz vladajuću i subverzivnu povijest umjetnosti od iskona do kraja 20. stoljeća? Kada kaže da veliki slikari nikad „eklektički” ne posežu za rekapitulacijom vlastitoga djela, onda Deleuze dolazi do naizgled bizarnoga stava kako je Baconovo mjesto u tome prekinuto-neprekinutom nizu određeno time što je njegovo slikarstvo prožeto „egipatskim” utjecajem; od „forme” i „temelja” do „konture”. No, ova trijada je u znaku „raspada”, a „pozadina nije perspektiva, već ‘plitka’ dubina”.⁴⁸ Što ovo znači? Ponajprije, Bacon strukturira svoje Figure, jer je riječ o tijelima kao konceptima u materijalno-formalnome smislu, unutar razmještene zadaće linearne i geometrijske perspektive. Taj veliki izum renesansnoga stila u umjetnosti bio je zoran dokaz kako se iluzija dubine stvorila u slici zahvaljujući učinku „hipnotičke” uloge modernih znanosti i tehnike.

Slikar koji se odnosi spram drevnoga „egipatskog nasljeđa” slike nužno mora raskinuti s iluzijom „transcendentalne dubine”. Naravno, na slikama Francisa Bacona sve „pršti” od „plitkih” dubina u kojima su položeni i postavljeni njegovi „likovi”.

Oni, dakako, ništa ne predstavljaju, već ih „logikom senzacije” shvaćamo kao slikovnu povijest jedne, da paradoks bude potpun, „univerzalne hysterije”. Ta, što je drugo ideja tzv. univerzalne povijesti za Deleuzea, ali i za Lyotarda, negoli upravo to da takve povijesti nema i nikad je nije ni bilo. Nije čak osobito važno što Deleuze govori o Baconu kao jednome od „najvećih kolorista” u slikarstvu 20. stoljeća od Van Gogha i Gauguina. Daleko je, međutim, važnije ono što slijedi iz te postavke. A to je da treba „eliminirati” ništa drugo negoli „figuraciju i naraciju kao učinke”⁴⁹. Što to uistinu znači? Da je Bacon možda „anti-narativni” slikar?⁵⁰ Kada imamo u vidu slike koje osamdesetih godina istražuju i značenje psihokrajolika kao što je to *Pješčana dina*, vidimo kako se ne čini ova Deleuzeova radikalna prosudba toliko poticajnom za uvid u zagonetku Baconove umjetnosti. Razlog leži u tome što je odnos *tijela-bez-organa* i zemlje, koja nije priroda u smislu Spinozine *natura naturans* i *natura naturata*, korelativan. Ne može se više govoriti tek o slikaru „hysterije” i „agresije” unutar afektivne logike slike (studije i triptisi). Sada se težište samo uvjetno preusmjerava na ono što je izvan „logike senzacija”, što je izvan „haptičko-hipnotičkoga učinka mesa” izloženoga u prostoru „plitke” dubine. Slikati pijesak doista znači istraživati ono što prostoru ljudsko-animalne egzistencije daje smisao postajanja na rubu svjetova. Jer „pješčane dine” nisu ništa drugo negoli forme univerzalnoga ništavila Zemlje u nadiranju. Ako je Deleuze s punim pravom gotovo ironično dospio do postavke da je Baconov put slikarstva put iskupljenja mesa, a ne tijela, onda je ravnodušno postojanje ekscesa zemlje bez tragova ljudske represije/depresije tek druga strana ovoga „egipatskog nasljeđa”. Izenada, ali tiho i bez velike „hysterije”, Francis Bacon pronalazi formu apsolutne samoće kao ikonoklastičku Figuru života u protjecanju. Slikati pijesak u platoima, koji klizi među prstima, ni krut ni u tekućem stanju, označava posljednju mogućnost dohvaćanja onoga što određuje „bit” rasvjetovljenja tijela u afektivnoj logici slike.

Zaključak

Deleuzeova knjiga o Baconovu slikarstvu završava pohvalom „oku i ruci”. Toliko je već rečeno o novoj taktilnosti ovoga slikarstva koje u razlici „mesa” i „pijeska” pronalazi svoj „dijagram” usuprot svim drugim zavodljivim putovima slike Van Gogha, Picassa do Pollocka. Biti-u-slici tjelesno prisutan kao „haptička vizija oka”⁵¹ znači dohvatiti stvaralačkim postajanjem života samoga onu posljednju granicu koja neprestano izmiče u nedogled. Agonija čovjeka u doba njegove posthumane egzistencije otvara mogućnost da se gleda izravno u „srce tame”, da se od tijela konačno oblikuje Figura koja prkosi dogmatskoj diobi na „figurativno” i „apstraktno” slikarstvo. Bacon je, zahvaljujući Deleuzeovu tumačenju postao naš „nesuvremeni suvremenik”. Koliko je takav uvid put u istinsko značenje slikarstva „danas”, a koliko stranputica, pokušali smo pokazati ovim pristupom koji je, a što drugo, nužno bliži Deleuzeu negoli njegovim akademsko-stručnim kritičarima. Filozof misli konceptualno, a slikar misli haptički i afektivno pod uvjetom da protiv svake racionalizacije vlastitoga postupka slikanja ne pravi od „intuicije” nadomjesnoga demijurga novoga kaosa. Bacon je *singularni događaj slike* koja se opire reprezentaciji postojećega svijeta, čak i kada takav „svijet” ima značajke rasvjetovljene apokalipse s kojom ljudsko tijelo postaje tek znak među znakovima, ništavni trag u pustinji povijesnoga hoda kroz „pješčane dine” u nepovrat. Što može još biti slikarstvo u doba *tehnosfere* negoli „hipnotički učinak” zaustavljanja u „apsolutnome prostoru rastjelovljenja”, tamo gdje dopire pogled u oko koje „vrišti” s platna poput simulakruma jednoga pape kojemu je Diego Velázquez podario Figuru kao univerzalnu formu upisivanja povijesti života kroz povijest „hysterije”. Nema u slikarstvu „istine”, kao što nema ni „iluzije”. Ali nema istodobno ni „realnosti” ni „hiperrealno-

sti". Naposljetku, nema ničega više osim haptičke konstrukcije pogleda, što životu pruža beskrajne mogućnosti perspektiva. Da, takva je „brutalnost stvari” koje stoje u pozadini svega što nas približava tajni suvremene umjetnosti na ishodu njezinih tihih vibracija i brzih rotacija oko svoje osi. Raskomadana „tijela” nisu od prirode gola, kao što pješčane dine nastaju i iščezavaju samo zahvaljujući naletima vjetra. Sve nastaje iz odnosa. Tako i slike s kojima ovaj život „ovdje” postaje neiskazivo sublimnim poljem otvorenosti beskrajna nose znak nesvodivosti na bilo što izvanjsko i unutrašnje. One su „tu” i „tamo”, u prostoru u kojemu oko nagovara ruku na potez „plitke” dubine, baš onoliko koliko je tek potrebno za ovjekovječeni smiraj Figure na platnu. I baš ni crte više.

BILJEŠKE

- ¹ GILLES DELEUZE, *Différence et répétition*, Pariz, 1968./2011.; GILLES DELEUZE, *Le pli: Leibniz et le Baroque.*, Pariz, 1988.; GILLES DELEUZE, FELIX GUATTARI, *Što je filozofija?*, Zagreb, 2017.; MIGUEL DE BEISTEGUI, *Truth and Genesis: Philosophy as Differential Ontology*, Bloomington – Indianapolis, 2004.; ŽARKO PAIĆ, *Treća zemlja: Tehnosfera i umjetnost*, Zagreb, 2014., 109–164 i 165–203.
- ² DAVID LAPOUJADE, *Abberant Movements: The Philosophy of Gilles Deleuze*, New York, 2017.; ERIC ALLIEZ, *The Signature of the World: Or, What is Deleuze and Guattari's Philosophy?*, London – New York, 2004.
- ³ GILLES DELEUZE, *Francis Bacon: Logique de la Sensation*, Pariz, 2002.
- ⁴ GILLES DELEUZE, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, London, 2003., 10.
- ⁵ GILLES DELEUZE (bilj. 4), 11.
- ⁶ GILLES DELEUZE (bilj. 4), 12.
- ⁷ GILLES DELEUZE (bilj. 4), 12.
- ⁸ GILLES DELEUZE (bilj. 4), 12.
- ⁹ ŽARKO PAIĆ, *White Holes and the Visualization of the Body*, New York, 2019., 1–9, 109–131, 151–186.
- ¹⁰ ŽARKO PAIĆ, *Treća zemlja: Tehnosfera i umjetnost*, Zagreb, 2014., 243–260.
- ¹¹ Deleuze je mislilac „imanentne transcendencije”. To je načelo koje se suprotstavlja logici razmještanja ontologijskih kategorija i pojmova od Platona do Hegela. U slučaju umjetnosti, međutim, svjedočimo kako tek s ulaskom „života” u područje promišljanja modernosti, koje Foucault uz rad i jezik (ekonomiju i lingvistikku) smješta u 19. stoljeće i doba vladavine industrijskoga kapitalizma kada biologija kao znanost o životu na osnovi Darwinova evolucionizma zavlada u potpunosti svijetom „prirode”, pokazuje se da slikarstvo više nema za svoj referencijalni okvir bilo kakvu iluziju „društva” i „zajednice” kao sekulariziranoga područja onoga što pripada svetomu i okultnomu. Bilo bi preuzetno tvrditi da je Bacon slikar ikona „potrošačkoga društva” i „spektakla horora” koje to i takvo društvo u iščeznuću subjekta donosi na scenu. Ne, takvo je stajalište izvan rasprave. No, ipak nije moguće posve zanijekati da ovi prizori „stradanja” i „čudovišnosti” (Unheimlichkeit) u Baconovu opusu šezdesetih godina 20. stoljeća s medijskim dodatkom fotografije ne pridonose nekoj vrsti kritičke reakcije na događaje „kraja povijesti” u znaku korporalnoga obrata ili „organičke reprezentacije” (GILLES DELEUZE, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, London, 2003., 112; DAVID SYLVESTER, *The Brutality of Fact: Interviews with Francis Bacon*, London, 57–58.; MARTIN HAMMER, *Contradiction and Continuity in the Art of Francis Bacon*, u: *Francis Bacon: Critical and Theoretical Perspectives*, (ur. Rina Arya), Oxford/Bern/Berlin/Bruxelles/Frankfurt am Main/New York/Wien, 2012., 157–158.)

- ¹² PETER JONES, Bacon and Bataille, u: *Francis Bacon: Critical and Theoretical Perspectives*, (ur. Rina Arya), Oxford/Bern/Berlin/Bruxelles/Frankfurt am Main/New York/Wien, 2012., 49–80.
- ¹³ GILLES DELEUZE, *Proust et les signes*, Pariz, 1964.
- ¹⁴ MARTIN HAMMER, Contradiction and Continuity in the Art of Francis Bacon, u: *Francis Bacon: Critical and Theoretical Perspectives*, (ur. Rina Arya), Oxford/Bern/Berlin/Bruxelles/Frankfurt am Main/New York/Wien, 2012., 124.
- ¹⁵ OTA YOSHITAKA, What is 'the Haptic'?: Consideration of Logique de la Sensation and Deleuze's theory of sensation, *Aesthetics: The Japanese Society for Aesthetics*, br. 17., 2013., 13–24.
- ¹⁶ GILLES DELEUZE (bilj. 4), 18.
- ¹⁷ DARREN AMBROSE, *Deleuze's Bacon: Automatism and the Pictorial Fact*, u: Francis Bacon: Critical and Theoretical Perspectives (ur. Rina Arya), Oxford/Bern/Berlin/Bruxelles/Frankfurt am Main/New York/Wien, 2012., 169–170.
- ¹⁸ ŽARKO PAIĆ, *Posthumano stanje: Kraj čovjeka i mogućnosti druge povijesti*, Zagreb, 2011., 273–313.
- ¹⁹ GILLES DELEUZE (bilj. 4), 16.
- ²⁰ ŽARKO PAIĆ, *Tehnosfera, sv. 3. Platforme od struna: Estetika i suvremena umjetnost*, Zagreb, 2019., 11.
- ²¹ DARREN AMBROSE (bilj. 17), 175.
- ²² GILLES DELEUZE (bilj. 4), 2.
- ²³ GIORGIO AGAMBEN, *Nacktheiten*, Frankfurt am Main, 2010., 21–35.
- ²⁴ GILLES DELEUZE (bilj. 4), 2.
- ²⁵ ŽARKO PAIĆ (bilj. 9), 137–149.
- ²⁶ GILLES DELEUZE, FELIX GUATTARI, *Film 2: Slika-vrijeme*, Zagreb, 2012., 249.
- ²⁷ „Ono što još nikada nije analizirano jest zašto je upravo na ovaj način slikarstvo snažnije od ilustracije jer pretpostavljam da ima svoj vlastiti život. Živi samostalno, poput slike koju netko pokušava zarobiti; živi samostalno i prema tome snažnije prenosi bit slike da bi se umjetnik mogao otvoriti ili bolje rečeno rasključati ventile osjećaja i stoga vratiti se nasilnije otvoreni životu.” (DAVID SYLVESTER, *The Brutality of Fact: Interviews with Francis Bacon*, London, 1987., 17.) Ako bismo htjeli razraditi ove misli, vidjeli bismo kako Bacon razumije slikarstvo kao autonomiju moderne estetske djelatnosti. Problem je što ova „autonomija” zahtijeva nadomjesnoga „Boga”, te se može činiti da je zaokupljenost „razaranjem tijela” u tome pogledu istinsko traganje za smislom komunikacije u rastjelovljenome i dehumaniziranome svijetu. U razgovorima sa Sylvesterom pokazuje se, pak, da shvaćanje autonomije pretpostavlja batajovsku transgresiju u kojemu ono „sveto” i „profano” mogu biti u odnosu tek iz nečega što ih uopće omogućuje. Što je to drugo negoli ideja da se umjetnost pojavljuje kao stvaralački događaj nadilaženja muka i prokletstva tijela, jer ono zazorno (abjekcija) u svijetu ne proizlazi iz „biti” svijeta kao takvoga u nekome neognostičkom razumijevanju odnosa „okrutnoga Boga” stvaranja i njegovih dvojnika. Naprotiv, komadanje i zazornost, svodljivost „života” na sukob svetoga i profanoga ide kroz tijelo kao „zonu razgraničenja” koju Bacon oslikava svagda kao studiju „slučaja” i „nesreće”, onoga što predstavlja tjelesnu faktičnost čovjeka i životinje te onoga što u materijalno-simboličkome smislu ima funkciju užasa i egzistencijalne tjeskobe (razapinjane/raspeće, probadanje-rezanje, sado-mazohizam bez referencije na sublimni užitak).
- ²⁸ GILLES DELEUZE (bilj. 4), 4.
- ²⁹ DARREN AMBROSE (bilj. 17), 179.
- ³⁰ GILLES DELEUZE, *Nietzsche et la philosophie*, Pariz, 1962.
- ³¹ MICHAEL FOUCAULT, *Riječi i stvari: Arheologija humanističkih znanosti*, Zagreb, 2002.
- ³² HANS BELTING, Zu einer Ikonologie der Kulturen: Die Perspektive als Bildfrage, u: *Ikonologie der Gegenwart*, (ur. Gottfried Boehm, Horst Bredekamp), München, 2009., 9–20.
- ³³ ŽARKO PAIĆ, (bilj. 9.), 361–382.
- ³⁴ DARREN AMBROSE (bilj. 17.), 181–182.
- ³⁵ GILLES DELEUZE (bilj. 4), 70.
- ³⁶ GILLES DELEUZE (bilj. 4), 71.
- ³⁷ MARTIN HARRISON, *In Camera: Francis Bacon – Photography, Film and the Practice of Painting*, London, 2006.
- ³⁸ GILLES DELEUZE (bilj. 4), 75.
- ³⁹ JEAN-FRANCOIS LYOTARD, *Le différend*, Pariz: Les Éditions de Minuit, 1983.
- ⁴⁰ GILLES DELEUZE (bilj. 4), 15.
- ⁴¹ GILLES DELEUZE (bilj. 4), 25.
- ⁴² GILLES DELEUZE (bilj. 4), 12.
- ⁴³ GILLES DELEUZE, *Différence et répétition*, Pariz, 1968./2011.; GILLES DELEUZE, FELIX GUATTARI, *Što je filozofija?*, Zagreb, 2017.
- ⁴⁴ DAVID SYLVESTER, *The Brutality of Fact: Interviews with Francis Bacon*, London, 1987., 96.
- ⁴⁵ ŽARKO PAIĆ (bilj. 20.), 446–461.
- ⁴⁶ ŽARKO PAIĆ (bilj. 9.), 383–410.
- ⁴⁷ ELIZABETH GROSZ, *Chaos, Territory, Art: Deleuze and The Framing of The Earth*, New York, 2008.
- ⁴⁸ GILLES DELEUZE (bilj. 4), 94.
- ⁴⁹ GILLES DELEUZE (bilj. 4), 95.
- ⁵⁰ DARREN AMBROSE (bilj. 17), 171.
- ⁵¹ GILLES DELEUZE (bilj. 4), 113.