

Final author's version, first published in: Romein, Ed & Schuilenburg, Marc & Tuinen, Sjoerd van (eds.). *Deleuze Compendium*, Amsterdam: BOOM, pp. 161-81.

Contact the author at: vantuinen@gmail.com

Le pli

Sjoerd van Tuinen, Faculteit der Wijsbegeerte, Erasmus Universiteit Rotterdam

‘Wat betekent het vandaag om Leibniziaan te zijn?’ (CGD: 1980, 1986, 1987) Deze vraag vormt het leidmotief van Deleuzes colleges over Leibniz en wordt uiteindelijk beantwoord in *Le pli. Leibniz, et le baroque* uit 1988. Zoals bekend schrijft Deleuze niet ‘over’ andere filosofen, maar ‘met’ hen, en dan vooral met filosofen ‘die deel lijken uit te maken van de geschiedenis van de filosofie, maar er tegelijkertijd in een opzicht, of helemaal, aan ontsnappen: Lucretius, Spinoza, Hume, Nietzsche, Bergson’. (D: 34) Vergeleken met deze ‘wilde’ denkers ligt de keuze voor de ijdele hofintellectueel, politiek opportunist en diplomatieke pragmaticus Gottfried Leibniz (1646-1716) niet voor de hand. Was het niet Leibniz die zei dat het weliswaar de taak van de filosofie is om nieuwe concepten te creëren, maar, anders dan zijn collega Spinoza, alleen ‘zonder de gevestigde gevoelens te kwetsen’? (NP: 119 / 104; LS: 141 / 116) De filosoof die zelfs bij hoog en laag ontkende Spinoza ooit te hebben ontmoet, en als hij hem al ontmoet had dan toch alleen om hem ‘onder toezicht te houden’? ‘Leibniz is abominabel,’ aldus Deleuze. (CGD: 15/04/1980) Toch is hij ook door hem gefascineerd omdat ‘wellicht geen enkele andere filosoof zoveel heeft gecreëerd’ en ‘geen enkele filosoof zoveel creatieve volgelingen heeft gehad’. (Pp: 211 / 154-5) Als ingenieur ontwierp Leibniz windmolens voor de Russische tsaar; voor de Britse Royal Society bouwde hij de eerste rekenmachine; als wiskundige bedacht hij het binaire getalstelsel en legde hij – tegelijk met Newton – de grondslagen voor de differentiaalrekening; als politiek strateeg maakte hij een plan voor de verovering van Egypte; als wetenschapper stichtte hij een academie; als diplomaat deed hij voorstellen voor religieuze verzoening; als kunstenaar ontwierp hij medailles en ceremonieën; en als filosoof is hij de bedenker van een schier eindeloze reeks principes en concepten.

Wat Leibniz voor Deleuze bijzonder interessant maakt, zeker in het licht van het kort na *Le pli* verschenen *Qu'est-ce que la philosophie?*, is de aard van zijn filosofische activiteit. Voor Deleuze is een filosoof iemand die concepten creëert. Maar terwijl iemand als Descartes staat voor de sobere productie van een klein aantal wel onderscheiden concepten die samen een relatief geordende eenheid vormen, vinden we bij Leibniz een ‘exuberante’ en ‘slonzige’,

soms zelfs ‘orgiastische’ scheppingskracht. (DR: 65 / 48, CGD: 15/04/1980) Een concept staat bij hem nooit op zich, maar verwijst steeds naar een volgend concept dat nog dient te worden uitgevonden, met als gevolg een complexe en bijna ongebreidelde proliferatie van concepten. Dit komt tot uitdrukking in het fragmentarische karakter van Leibniz’ werk: minstens zo belangrijk als zijn boeken, zijn de correspondenties die hij voerde met zowat alle belangrijke intellectuelen van zijn tijd en de soms uiterst korte, meestal onderweg geschreven notities, ruwe schetsen en dialogen met exotische titels als ‘Gekke gedachte’, ‘Keten van wonderbaarlijke bewijzen omtrent het geheel der dingen’ en natuurlijk de ‘Monadologie’. Omdat deze ad hoc-teksten getuigen van een probleemgerichte inzet waarin concrete probeersels zwaarder wegen dan de a priori axioma’s van een filosofisch systeem, is Leibniz voor Deleuze niet alleen de belangrijkste protagonist van het dogmatisch rationalisme (zoals hij dat was voor Kant, Heidegger of Derrida), maar staat hij tegelijk voor een nomadisch empirisme, een ‘vrije en wilde creatie van concepten’ in een filosofisch leven dat is ‘vergroeid met een veelheid aan dingen’. (QPh: 101 / 105; CGD: 15/04/1980; Pli: 53 / 38)

In Deleuzes werk figureert Leibniz op grofweg twee manieren. In zijn vroege werk, met als culminatiepunt het tweeluik *Différence et répétition* en *Logique du sens*, ontleent Deleuze aan Leibniz het begrippenapparaat voor een hedendaagse logica van gebeurtenissen, een logica die niets meer toegeeft aan het klassieke essentialisme van Aristoteles of aan het moderne subject-denken van Descartes. Ook het vitalistisch begrip van kracht/perceptie dat centraal staat in zijn studie over Nietzsche, het anticartesiaanse expressionisme dat hij toeschrijft aan Spinoza, en belangrijke concepten zoals het spel, het drama en de oneindige herhaling van het verschil zijn grotendeels overgenomen van Leibniz, zij het niet zonder essentiële modificaties. In zijn latere werk komen al deze elementen weer terug, maar er komt dan tevens een element bij dat daarvoor onderbelicht was gebleven: de non-filosofie. (ABC: H) Het doel van *Le pli* beperkt zich namelijk niet tot het zoeken naar aansluiting bij de problemen en concepten van voorafgaande grootheden uit de filosofie, maar omvat nu ook de vermenging daarvan met problemen in de kunst en wetenschap van zowel de zeventiende als de twintigste eeuw.

In dit hoofdstuk zullen we ons geheel op Deleuzes latere lezing van Leibniz concentreren. Door een beperkt aantal sleutelconcepten uit *Le pli* grondig onder de loep te nemen, hopen we ten eerste een handleiding te bieden bij het lezen van dit op het eerste gezicht zo ondoorgrondelijke werk en ten tweede een aantal aanknopingspunten te bieden om het met Deleuzes overige werk in verband te brengen. We vertrekken daarbij steeds vanuit het werk van Leibniz.

De plooï

Volgens Deleuze begrijp je niets van Leibniz' filosofisch systeem als je niet tevens een goed begrip hebt van de barok. (Pli: 39 / 28) Zonder te claimen dat er een a priori historisch verband bestaat tussen Leibniz en de barok – want daarmee zou een actuele toe-eigening van Leibniz, een 'schrijven met', onmogelijk zijn – stelt Deleuze een nieuw concept voor dat aan zowel Leibniz (filosofie) als de barok (kunst, wetenschap) uitdrukking geeft: de vouw of plooï (*pli*). Op zich is dit concept niet nieuw. Het is al een sleutelterm in *Proust et les signes* en *Spinoza et le problème de l'expression*, waarin Deleuze, om de immanentie van wat zich uitdrukt, wat wordt uitgedrukt en de uitdrukking adequaat te kunnen doordenken, teruggrijpt op de neoplatoonse 'drie-eenheid' *complicatio-explicatio-implicatio* – termen afgeleid van de Latijnse stam *-plica* oftewel plooï/vouw. (PS: 39-40 / 45; SPE: 153-169 / 169-186)

Vervolgens verwijst hij in *Différence et répétition* en *Mille plateaux* regelmatig naar de controverse tussen biologen als Cuvier en Geoffroy Saint-Hilaire met betrekking tot de eenheid en compositie van levensvormen en stelt dat deze haar 'poëtische methode en toetsing vindt in het plooien: is het mogelijk om door middel van vouwen van een vertebraat naar een weekdier te gaan?' (DR: 278 / 215) In *Foucault* krijgt de vouw bovendien een fenomenologische betekenis, ontleend aan Heidegger en Merleau-Ponty bij wie het subject letterlijk op de afgrondelijkheid van zijn eigen existentie wordt teruggevouwen.¹ (DR: 89-91 / 64-66; F: 101-130 / 95-123) In alle drie gedaanten komt de vouw ook terug in *Le pli*, maar nu wordt er nog een derde element aan toegevoegd: de vouw als het minimale structurelement van een denken dat direct tot de zinnen spreekt. Net zoals Leibniz 'de eerste denker was die de plooï 'bevrijdde' door haar oneindig te maken' maakt ook de barok de plooï oneindig, 'zoals in El Greco's schilderijen en in Bernini's sculpturen, waarmee de weg wordt gebaad voor een niet-filosofisch begrip door middel van percepten en affecten.' (Pp: 216 / 159; Pp: 211 / 154) Het leidt dus geen twijfel dat Deleuze zijn concept van de plooï pas tegen deze achtergrond tot volledige wasdom kan brengen.

Leibniz brengt de vouw voor het eerst ter sprake in een discussie over het wezen van materie. In navolging van Christiaan Huygens' barokke wiskunde en fysica van krommingen vervangt hij in zijn dialoog *Pacidius Philatheti* (1676) het atomistische model van ondeelbare elementen door een model van oneindig kleine vouwen. Voor de jonge Leibniz vormt de materiële natuur een oneindig deelbaar continuüm. Wat een onherleidbaar punt lijkt, is slechts een limiet die in de fysieke werkelijkheid nooit bereikt wordt: 'De indeling van het continuüm moet niet worden voorgesteld als zand dat zich verdeelt over korrels, maar als een

vel papier of een geplooid tuniek, en wel zodanig dat een oneindig aantal vouwen (*replis*) kan worden geproduceerd, sommige kleiner dan andere, zonder dat het lichaam ooit oplost in punten of minima.’ (Arthur, 2001: 185) De natuur is een sponsachtig labyrint: er is altijd een vouw gevouwen in een andere vouw of een grot in een andere grot. Ieder korreltje zand is zo complex als een universum en staat met alles in verbinding. Zo valt een lichaam niet uit elkaar wanneer enkele atomen worden weggenomen, maar bezit het, zoals een waterdruppel, een elastische cohesie (in anorganische lichamen) of zelfs een plastische kracht (in organische lichamen) die maakt dat haar delen nooit echt gescheiden kunnen worden. Een lichaam is dus nooit slechts een samenstelling van losse delen (*partes extra partes*), zoals bij Descartes of Gassendi, maar altijd een verdere differentiatie van al gevormde of gevouwen materie (*plica ex plica*). In het geval van levende organismen betekent dit dat er van de dood in strikte zin geen sprake kan zijn, maar dat deze een continuüm vormt met het leven. Een plant of een dier is reeds impliciet aanwezig in de kiem en ‘ontwikkelt’ (*développe*) of ‘ontvouwt’ zich uit die kiem als een verdere differentiatie van een oorspronkelijk verschil of potentieel. Wanneer het dier sterft, is er slechts sprake van een ‘inwikkeling (*enveloppement*) en verkleining van het dier – totdat het van de staat van groot dier terugkeert tot dat van een animalcuul.’ (cit Bouquiaux, 2006: 44) Evenmin is het mogelijk om een rigide onderscheid te maken tussen mineralen, planten en dieren. Eerder gaat het hier om een plenum van in elkaar grijpende ‘germinale materie’ zoals bij Russische Matroschka-poppen. (Pli: 13 / 8) Als ieder organisme hierbij toch een onherleidbare individualiteit behoudt, dan is dat slechts het gevolg van een unieke manier van vouwen, waardoor een levensvorm of -kracht zich in de materie uitdrukt. De vouw is wat onderscheidbaarheid verzoent met het continuüm. (Pli: 87-88 / 65)

In de *Nouveaux essais sur l’entendement humain* (1704) beschrijft Leibniz de vouw vervolgens ook op het niveau van de ziel. Anders dan Locke, die de ziel vergeleek met een onbeschreven blad (*tabula rasa*) waarop de impressies van buiten zich inschrijven via de zintuigen, is de ziel volgens Leibniz uitgerust met aangeboren ideeën die je kunt vergelijken met de aderen in het marmer. Wel neemt hij Lockes beeld over van de ziel als een donkere kamer (*camera obscura*) waarin het licht slechts afkomstig is van de zintuigen, alleen brengen deze de ziel nu niet langer op directe wijze in contact met een buiten: ‘Om de gelijkenis te vergroten moeten we veronderstellen dat er in de donkere kamer een doek of scherm zou zijn dat deze impressies kan ontvangen, dat dit doek of membraan niet uniform zou zijn maar gediversifieerd volgens plooien (*plis*) die aangeboren kennis voorstellen, dat het zodanig gespannen is dat het een zekere elasticiteit of actieve kracht zou hebben, en zelfs dat de acties en reacties ervan zijn aangepast, zowel aan vroegere

plooien als aan nieuwe veroorzaakt door nieuw binnengekomen impressies. Deze activiteit zou bestaan uit bepaalde vibraties of oscillaties, zoals men die ziet wanneer er op een gespannen draad wordt getokkeld, en die iets als een muzikaal geluid voortbrengen. Want we ontvangen niet alleen beelden en sporen in het brein, we vormen er ook nieuwe mee wanneer we ons complexe ideeën voorstellen, en dus moet het doek dat staat voor ons brein actief en elastisch zijn. Deze analogie zou vrij goed verklaren wat er in ons brein gebeurt. Maar wat de ziel betreft, die een eenvoudige substantie of monade is: zonder uitgebreid te zijn representeert zij deze verschillende uitgebreide massa's en heeft er percepties van.' (Leibniz, 1990: II, xii, §114)

Zoals we zullen zien hecht Deleuze veel waarde aan deze toegeving van Leibniz aan het empirisme van Locke. Enerzijds laat hij ons verstand er namelijk door resoneren met wat zich in de zintuigen afspeelt, maar anderzijds kan het dit slechts doen – net als een draad met zijn specifieke massa en buigbaarheid – volgens de karakteristieke frequenties en welbepaalde plooibaarheid van de ziel die zelf aan alle ervaring voorafgaat. Vandaar Leibniz' beroemde definitie van de monade of ziel als iets 'zonder vensters' (M§7). Wat hem interesseert, los van zijn poging om zijn eigen perceptie leer met die van Locke te verzoenen, is de ziel als een absoluut binnen, 'een binnen zonder een buiten', dat steeds weer nieuwe percepties onttrekt aan de plooien van een achtergrond (het brein als 'doek') die zelf onzichtbaar, oneindig en dus donker (*fuscum subnigrum*) of virtueel blijft. Iedere monade omvat (*enveloppe*) heel het verleden en de toekomst van de wereld in al haar oneindigheid en spiegelt of reproduceert (*developpe*) deze op eindige manier: 'een ziel kan in zichzelf slechts aflezen wat er duidelijk is weergegeven; zij kan niet al haar vouwen ineens ontplooien, want die reiken tot in het oneindige.' (Leibniz, 1991, 'Monadologie' §61, verder: M§...) We herkennen hierin eenvoudig de analogie met het hermetisch gesloten interieur van een barokke kapel met zijn zwarte marmer en trompe l'oeil, waarin het beperkte licht slechts via onzichtbare openingen doordringt, of met de plooien van licht en donker in het *chiaroscuro* bij barokke schilders als Tintoretto of Caravaggio. (Pli: 39, 44 / 28, 31)

Het barokke huis

Hoe verhouden de plooien van de ziel zich tot de vouwen van de materie?² Dit is de centrale vraag van *Le pli*. Een antwoord geeft Leibniz onder andere in zijn monadologische teksten *Monadologie* (1714) en *Principes de la nature et de la grâce fondés en raison* (1714). Het woord 'monade' is afgeleid van het neoplatoonse *monas* dat ondeelbare eenheid betekent.

Voor Leibniz is een substantie een onherleidbaar individuele eenheid, terwijl materie juist een oneindig deelbare veelvoudigheid of aggregaat vormt. Omdat alleen iets dat één is ook werkelijk kan bestaan, stelt hij dat materie of uitgebreidheid niet kan bestaan: “wat niet werkelijk *een* zijnde is, is ook niet werkelijke een *zijnde*.” (Gerhardt, II, 97) In zijn poging om het cartesiaanse dualisme van een denkende substantie en een uitgebreide substantie te overwinnen, kiest hij echter niet voor Spinoza’s strategie – de affirmatie van één absolute substantie waarvan denken en uitgebreidheid twee afzonderlijke attributen vormen die op hun beurt in verschillende modi tot uitdrukking worden gebracht – maar voor een hiërarchie van ontelbaar vele individuele substantiële vormen, die in hun onderlinge samenspel de gemeenschappelijke wereld uitdrukken zoals die door God is geschapen. Anders dan bij Descartes, bij wie zich het probleem voordoet van de communicatie tussen geest en lichaam, is er voor Leibniz slechts sprake van indirecte communicatie tussen in principe oneindig veel ‘blinde’ monaden. Monaden percipiëren elkaar niet, maar hun reeksen van percepties drukken elkaar wel uit (*entr’expression*) volgens een ‘vooraf bepaalde harmonie’: ‘dit verband met of deze aanpassing van alle geschapen dingen aan elkeen en van elkeen aan alle andere, maakt dat iedere eenvoudige substantie betrekkingen heeft die alle andere uitdrukken, en dat zij derhalve een eeuwig, levende spiegel van het universum is.’ (M§56) Iedere monade is hiermee te begrijpen als een oneindige envelop die alle andere monaden in zich vouwt en zo uitdrukking aan hen verleent, terwijl zo’n monade zich tevens als unieke ‘punt-vouw’ onderscheidt omdat er steeds wordt geplooid volgens een unieke variatie, vergelijkbaar met een lachspiegel.

Voor Leibniz komt het probleem van de verbinding van het enkelvoudige en het veelvoudige in de plaats van de eenheid van lichaam en geest. Toch maakt hij een consequent onderscheid tussen het niveau van de materie en het niveau van de geest. *Le pli* opent daarom met een tekening van een huis bestaande uit twee etages, dat dient als allegorische samenvatting van de ‘structuur’ van Leibniz’ filosofische systeem. (Pli: 7 / 5) ‘De barok’, schrijft Deleuze, ‘differentieert zijn plooien in twee richtingen, volgens twee oneindigheden, alsof het oneindige twee etages had: de vouwen van de materie en de plooien van de ziel.’ (Pli: 5 / 3) Net zoals bij barokke *palazzi* een absoluut verschil bestaat tussen binnen en buiten, of bij barokke kapellen tussen de massieve basis en het isolement van de koepel die aan het geheel zijn eenheid geeft, maakt Leibniz een consequent onderscheid tussen enerzijds redelijke monaden en anderzijds de overige monaden. (Pli: 39-40, 169 / 28-9, 124) Terwijl we op de onderste verdieping een duizelingwekkende vitaliteit vinden die bestaat uit ‘de gewone vormen of ruwe zielen’ van planten en dieren, verwickeld in de vouwen van een *masse brute*,

zijn de menselijke zielen *de jure* ‘verheven’ boven de wetten van de fysica en uitverkoren tot een metafysische orde waarin alleen nog de wet van de moraal van toepassing is. (M§82) Terwijl de onderste verdieping bestaat uit louter ‘werkingsoorzaken’ en iedere vouw van de materie de impressie ontvangt van alle andere in een oneindige passiviteit, bestaat de bovenste verdieping uit de expressieve spontaniteit van volstrekt onafhankelijke ‘doeloorzaken’. (M§79) Menselijke zielen verschillen niet van andere zielen omdat zij een ander type substantie vormen (bijvoorbeeld de ziel als *res cogitans* bij Descartes), maar omdat ‘al het andere alleen voor hen gemaakt is, omdat de omwentelingen van de materie zelf zijn ingericht op het geluk van de goeden en de bestraffing van de slechten.’ (Verhoeven, 1997: 146; M§88-9) Hiermee vormen menselijke zielen de ‘primitieve krachten’, die de voldoende grond vormen voor de viscoze cohesie van een vloeibare natuur vol ‘afgeleide krachten’.

Hoewel er dus twee heterogene reeksen van oorzakelijkheid of twee ‘regimes van uitdrukking’ bestaan, drukken de monaden van beide etages echter toch nog altijd dezelfde wereld of – zoals Leibniz het noemt – dezelfde ‘stad Gods’ uit: ‘een hemels Jerusalem en een aards Jerusalem, maar met de toppen van de daken en funderingen van dezelfde Stad van God, en de twee verdiepingen van hetzelfde Huis’ (Pli: 161 / 119). En wat wordt uitgedrukt (de wereld) bestaat slechts immanent aan zijn uitdrukkingen (de monaden). Vandaar dat het model voor de barokke wereld wordt gevonden in origami, waarbij het vel papier niet gesneden of geknipt mag worden en er geen elementen van buiten kunnen worden toegevoegd. (Pli: 9 / 6; PS: 9, 81 / 11, 90) De verschillende vormen zijn stuk voor stuk uitdrukkingen of ‘explicaties’ van een en hetzelfde ‘papier’ en tegelijk blijft dit ‘papier’ immanent of impliciet aan ieder afzonderlijke vorm. Wat wordt uitgedrukt is de ‘Plooi (*Pli*)’, de *interexpressie* van *alle* monaden, om het even of zij nu anorganisch, dierlijk of redelijk zijn. De wereld is een abstract maar levend weefsel, een virtuele veelvoudigheid – ‘iets dat niet alleen veel delen heeft, maar dat ook op vele wijzen geplooid is’ (Pli: 5 / 3) – die de monaden tegelijk verbindt en onderscheidt, geplooid tussen de ‘anorganische lichamen en organismen, tussen organismen en dierlijke zielen, tussen dierlijke zielen en redelijke zielen, tussen lichamen en zielen in het algemeen’. (Pli: 19 / 13)

Hiermee komen we tot de kern van *Le pli*: hoewel er steeds een onderscheid gemaakt kan worden tussen twee ‘regimes van uitdrukking’ is dat onderscheid in relatie tot de gemeenschappelijk uitgedrukte wereld nooit absoluut. Het organisme verhoudt zich tot anorganische lichamen op dezelfde manier als de dierlijke ziel zich tot zijn organen verhoudt en zoals uiteindelijk ook de menselijke ziel zich tot zijn lichaam vol dierlijke zielen verhoudt.

Tussen lichaam en ziel is het een komen en gaan van monaden. De verschillen hebben slechts betrekking op twee verschillende manieren van plooien of organiseren van één en dezelfde wereld: het verschil tussen individuen (molaire organisatie) en aggregaten (moleculaire organisatie). (Pli: 139, 162-163 / 104, 119-120) Een orgaan is een bepaalde manier van vouwen van anorganische massa zodanig dat er een synthetische eenheid aan wordt gegeven; een dierlijke ziel organiseert de gevouwen eenheid van organische massa enzovoort. In plaats van ‘lichaam en ziel’ of ‘deel en geheel’ kunnen we dus beter spreken van een plooï, die de delen met een geheel verbindt volgens een intrinsieke spontaniteit (doeloorzaken) én van een vouw, die een deel slechts met andere delen verbindt volgens een extrinsieke onderverdeling (werkingsoorzaken). (Pli: 132, 139-142 / 99, 104-106) Tussen deze twee regimes van plooien en vouwen – een ‘verticale causaliteit’ en een ‘horizontale causaliteit’ (Pli: 133-134 / 100) – bestaat volgens Leibniz een vooraf bepaalde harmonie omdat ze beide betrekking hebben op een en dezelfde wereld. (M§87) De wereld of Plooï wordt als het ware twee keer ingeschreven: ze wordt ‘geactualiseerd’ in de metafysische plooïen van de bovenste etage en ‘gerealiseerd’ in de fysieke vouwen van de onderste etage. Wat al deze plooïen met elkaar verbindt is een ‘barokke lijn’ of ‘zigzag’ die immanent blijft aan *alle* monaden, een pure *multipliciteit*, *veelvoudigheid* of *menigvuldigheid*: ‘De wereld is een oneindige curve die in een oneindige veelheid van punten raakt aan een oneindige veelheid van curven, de curve met een unieke variabele, de convergente reeks van alle reeksen.’ (Pli: 34 / 24)

Belichaming

In een beroemde, maar niet van hem zelf stammende metafoor heeft Leibniz het parallellisme tussen kracht en perceptie – of het niveau van de materie en dat van de geest – vergeleken met twee perfect gelijkgestelde klokken die ieder volgens een intern mechanisme exact dezelfde tijd weergeven. (Verhoeven, 1997: 161-162) Maar binnen een monadologische substantieeler verklaart deze vergelijking eigenlijk niets. Het verschil tussen ziel en lichaam is namelijk niet dat tussen fysieke kracht en psychische perceptie, maar dat tussen de monade of ziel op zich en het lichaam als een samenvoeging of aggregaat van meerdere monaden. In feite heeft een fysiek lichaam helemaal geen eigen werkelijkheid – het is geen substantie – en bestaat de wereld van uitgebreidheid in tijd en ruimte alleen in de perceptie van een vensterloze monade. ‘Ik beschouw het als nuttig voor een fundamenteel onderzoek van de dingen om alle fenomenen slechts te verklaren door de percepties van monaden zoals die met elkaar overeenkomen, dus zonder er een lichamelijke substantie bij te betrekken. Op deze manier wordt de ruimte een orde van coëxisterende fenomenen zoals de tijd een orde van

opeenvolgende fenomenen is en bestaat er geen absolute of ruimtelijke nabijheid of afstand tussen monaden.’ (Brief aan Des Bosses, 52, in: Look & Rutherford, 2007) Als fenomeen is het lichaam echter wel een reëel of ‘gegrond’ fenomeen voor zover het in harmonie is met de percepties van andere monaden. (Loemker, 1989: 363-366) Mijn lichaam is werkelijk voor zover de percepties van de monaden waaruit mijn lichaam is opgebouwd hetzelfde lichaam weerspiegelen als de percepties van mijn ziel die dit lichaam bewoont. In deze zin is het lichaam echter niet langer een ‘extensief’ fenomeen in tijd en ruimte, maar een ‘intensieve’ relatie, een interexpressieve plooi of reeks van gebeurtenissen die niet los staat van de monaden waartussen deze wordt uitgedrukt. Terwijl de driedimensionale euclidische ruimte van onze ervaring (*extensio*) is afgeleid van de relatieve positie van fenomenen in de perceptie en dus louter imaginair blijft, bestaan intermonadische relaties daarom in een intensief *spatium*: de hecht ineengevouwen topologische orde van intensiteiten, die onder de bergsoniaanse noemer van kwalitatieve veelvoudigheid ook in Deleuzes eigen werk, met name in *Différence et répétition*, een cruciale rol vervult. (DR: 296-298 / 229-231; Pli: 28 / 20)

Terwijl iedere monade per definitie de hele wereld uitdrukt en percipieert, doet geen enkele monade dat volgens dezelfde intensiteit of ‘perfectie’. De intensiteit hangt af van de zone van heldere expressie, van de *situs*, van het perspectief of – in Deleuzes woorden – van het territorium. Hoewel het lichaam geen extensieve realiteit kent, is het juist het lichaam dat de intensiteit van de perceptie bepaalt, omdat de ziel alleen via de intensieve relatie met de monaden van zijn lichaam uitdrukking kan geven aan de rest van de wereld. Het lichaam als aggregaat van monaden is dus het ‘huis’ of de ‘zetel’ van de ziel: ‘Hoewel elke geschapen monade heel het universum voorstelt, stelt zij zo nog duidelijker het lichaam voor waarmee zij in ’t bijzonder is verbonden en waarvan zij de entelechie [doeloorzaak] uitmaakt. En omdat dit lichaam heel het universum uitdrukt door de samenhang van heel de materie in de gevulde ruimte, stelt de ziel ook heel het universum voor in de voorstelling van dit lichaam, dat haar op een bijzondere wijze toebehoort.’ (M§62) Een voorbeeld: de heldere zone van de ziel van Adam bestaat uit ten minste vier heldere percepties: ‘de eerste man zijn’, ‘in een tuin in het paradijs leven’, ‘een vrouw doen ontstaan uit een rib’ en natuurlijk ‘zondigen’. (Pli: 81 / 60) Samen vormen zij een specifieke plooi van de wereld met de signatuur van Adam. Maar de werkelijkheid of ‘gegrondheid’ ervan veronderstelt tevens haar realisatie in een intensieve organische relatie tussen Adam en de overige zielen, die er direct bij betrokken zijn en zonder welke zijn ziel niet in verband zou staan met de rest van het universum.

Leibniz verklaart deze intensieve relatie van de ziel met de monaden waaruit haar organisme is gecomponeerd als volgt: Hoe groter de intensiteit, des te helderder de percepties en des te groter de ‘macht’ van de ziel over andere monaden die dezelfde zone uitdrukken volgens een kleinere intensiteit. De materiële wereld is niet opgebouwd uit extensieve punten, maar uit intensieve krachtplooiën die een veelheid van monaden organiseren in organische eenheden. Er is sprake van een intensieve relatie wanneer Adams ziel zijn percepties als het ware in zijn lichaam ‘projecteert’ (Leibniz, 1990: II, viii, §13). In een organisch aggregaat is er altijd een dominante monade die heerst over een reeks ondergeschikte monaden, zijn ‘rekwisieten’ (M§70). Uit het gebruik van termen als projectie of heersen volgt echter niet dat de reeks percepties van de afzonderlijke, gedomineerde monaden in Adams lichaam verandert onder invloed van Adams ziel – dat zou slechts een fenomenale of extensieve verandering impliceren en bovendien in strijd zijn met de blindheid van iedere monade op zich. Wat eruit volgt is dat de heldere zones van expressie van de afzonderlijke gedomineerde monaden in een door de dominante monade bepaalde relatie tot elkaar staan, zodanig dat een gemeenschappelijke gebeurtenis of plooi het meest helder door de dominante monade wordt uitgedrukt, terwijl de gedomineerde monaden op hun beurt andere intermonadische relaties kunnen domineren waarbij weer andere monaden betrokken zijn. De ziel van Adam drukt de fenomenen waar zijn rib bij betrokken is alleen op intensere wijze uit dan de dominante ziel van zijn rib dat zelf doet. Zijn rib behoort dus niet toe aan zijn ziel omdat deze deel uitmaakt van het extensieve fenomeen van zijn lichaam, maar omdat er een verschil in perfectie qua perceptie van dat fenomeen bestaat.

Nomadologie

Maar hoe kan een dominante monade zo’n relationele eenheid tussen zijn monaden bewerkstelligen? Waren monaden niet per definitie vensterloos en dus niet in staat om direct kracht uit te oefenen op elkaar? (M§51) Is het niet beter om te stellen dat de vooraf bepaalde harmonie weliswaar de projectie van de geest in het lichaam garandeert, maar geen werkelijk contact tussen een monade en zijn rekwisieten toelaat? In zijn correspondentie met de Jezuïtische priester Bartholomeus Des Bosses, die duurde van 1706 tot aan zijn dood, probeert Leibniz dit probleem op te lossen door middel van een van zijn meest controversiële concepten: het *vinculum substantiale*, de keten of relatie die zelf ‘substantieachtig’ of ‘substantiërend’ is.³ Leibniz stelde het *vinculum* voor als metafysische verklaring van de leer van de ‘transsubstantiatie’, de substantiële transformatie van een individu zonder dat er sprake is van een metempsychose (zielsverhuizing) of van een fenomenale verandering van

diens lichaam. In de eucharistie neemt bijvoorbeeld de ziel van Christus niet de plaats in van de dominante monade van het brood, noch ziet het brood er opeens uit als het lichaam van Christus. De manier waarop het lichaam van Christus aanwezig is in het brood is veelmeer een intensief ‘Christus-worden’ van het brood. Er ontstaat een nieuw lichaam, omdat de rekwisieten van het brood worden losgekoppeld van de substantiële keten die is vastgemaakt aan de dominante ziel van het brood en opnieuw gevangen worden onder een keten die is verbonden met het lichaam van Christus. Het brood ziet er nog steeds hetzelfde uit en zijn voormalig requisitoire monaden vinden nog steeds de bron van hun percepties in zichzelf. Maar ze maken nu deel uit van een nieuwe keten waarin de configuratie van hun heldere zones of intensiteiten zodanig is veranderd dat een gemeenschappelijke gebeurtenis het helderst door een andere monade dan voorheen wordt uitgedrukt en het brood dus van essentie is veranderd. (Frémont, 1981; Look & Rutherford, 2007)

Uitgerekend in deze verklaring van het belangrijkste sacrament van de katholieke kerk vindt Deleuze de sleutel tot zijn eigen transformatie van Leibniz’ monadologisch essentialisme in een systeem van nomadologisch worden. Ten eerste levert het *vinculum* de mogelijkheid voor een lezing van Leibniz waarin de belichaming voorop staat. Het fundeert de Plooi tussen de etages van het barokke huis niet top down, vanuit de globale organisatie van vooraf bepaalde harmonie tussen alle monaden, maar *bottom up*, als een “echo” daarvan in lokale koppelingen of assemblages die slechts op een beperkt aantal uitwisselbare monaden van toepassing zijn: ‘de ‘monadologische’ gezichtspunten kunnen slechts onderling worden verbonden op een nomadisch vlak’ (MP: 616 / 494). Zeker, voor Leibniz is het *vinculum* niet meer dan een extra (want niet substantiële) toevoeging die de zelfverwerkelijking van een dominante ziel op de bovenste verdieping in een organisch aggregaat op de onderste verdieping garandeert. De redelijke monaden blijven de onveranderlijke, primaire krachten, waarnaar de hele natuur zich dient te plooiën en die dus als het ware de transcendente ‘haken’ vormen waaraan de barokke Plooi is opgehangen. (Pli: 147 / 109) Een substantiële keten kan hiervan nooit ‘losgehaakt’ worden. Als dat wel gebeurde zou met de samenstelling van het organisme waarin mijn ziel huist ook de voor mijn ziel karakteristieke intensiteit veranderen. Vanuit de christelijke doctrine van de onsterfelijkheid van de ziel is zo’n metamorfose ontoelaatbaar. Anders dan voor Leibniz gaat voor Deleuze de ‘vinculaire’ configuratie van monaden echter niet terug op ‘het oordeel van God’, maar op een immanente compositie, die ook als zodanig geaffirmeerd dient te worden. Het voorbeeld van de eucharistie biedt voor hem dan ook vooral een illustratie van de spinozistische imperatief dat wij nog helemaal niet weten wat ons lichaam vermag en dat wij er dus mee moeten experimenteren. (Lærke, 2001)

Natuurlijk is de eucharistie een bovennatuurlijke zaak, waarin een onmiddellijke en volledige verandering plaatsvindt die in de natuur niet mogelijk is. Leibniz ontkent dan ook dat zo'n verandering op natuurlijke wijze volledig en op een enkel ogenblik kan plaatsvinden. (M§72) Maar terwijl volgens de klassieke, op Aristoteles gebaseerde theologie 'mensen geen dieren kunnen worden omdat er geen transformatie van essentiële vormen bestaat', vindt er *tussen* monadische substanties 'niet alleen een heleboel activiteit van demonische lokale transporten plaats, maar een natuurlijk spel van dit-heden, gradaties, intensiteiten, gebeurtenissen en accidenten die individueringen vormen die totaal verschillen van die van de welgevormde subjecten die [deze transporten, SvT] ontvangen.' (MP: 309-10 / 252-3) Geen enkel organisme in staat om voor altijd dezelfde monaden vast te houden. Integendeel, er stroomt door iedere molaire organisatie een 'eeuwige flux' van *pro tempore* requisieten die van de ene assemblage overgaan in de volgende. (M§71) Waar Leibniz' dit 'natuurlijke spel' van interorganische activiteit echter nog langs morele weg probeert in te dammen door iedere monade vast te ketenen aan zijn 'eigen' organische aggregaat (de absolute onherleidbaarheid van de bovenste verdieping tot de onderste), is Deleuze's 'schizofrene' worden een 'natuurlijk' experiment met de 'moleculaire' organisatie van het lichaam, waarin sommige deeltjes of rekwisieten van het lichaam een functie krijgen die verschilt van de functie voorgeschreven in de 'molaire' organisatie. Hond-woorden, een favoriet voorbeeld van Deleuze, kun je dus zien als een nieuwe vinculaire configuratie van delen van het lichaam – op zo'n manier dat zij niet langer een menselijke ziel maar die van een hond als gemeenschappelijke gebeurtenis uitdrukken: 'Het gaat er niet om een hond te imiteren, maar om je organisme een compositie te laten binnengaan met iets anders, zodanig dat, als functie van de relatie van beweging en rust, of moleculaire nabijheid, waarin zij binnengaan, de deeltjes van het nieuw gecomponeerde aggregaat hondachtig zijn.' (MP: 335-336, 103 / 274-275, 81)

Ten tweede vormt het *vinculum* voor Deleuze het vertrekpunt voor een ethische en zelfs politieke lezing van Leibniz. *Le pli* bevat hiervoor in feite maar één expliciete aanwijzing, wanneer Deleuze schrijft dat 'wanneer de barok vaak is geassocieerd met een crisis van het kapitalisme, dan omdat de barok gepaard gaat met een eigendoms crisis, een crisis die verschijnt met de komst van nieuwe machines in het sociale veld [bv. bureaucratisering] en met de ontdekking van nieuwe levende wezens in het organisme'. (Pli: 148 / 110; Pp: 215 / 157) Niet alleen een individueel organisch lichaam, maar ook een sociaal of politiek lichaam wordt gedefinieerd door een *vinculum*, bijvoorbeeld in overeenstemming met een globale essentie zoals een natiestaat. Het *vinculum* is dan te begrijpen als het

‘cement’ van de samenleving. Het biedt een antwoord op de vraag hoe een wanorderlijke menigte kan worden geplooid tot de *Respublica Christiana*. In *Mille plateaux* lijkt het begrip van consistentie als het ‘bijeenhouden’ van heterogene elementen of de consolidatie van aggregaten dan sterk op Leibniz geënt, bijvoorbeeld in de theorie van stratificatie door een ‘apparaat van gevangenneming’, dat de intensieve relaties waarin het zichzelf effectueert ‘vergrendelt’ in een specifieke organisatie. (MP: 54 / 40)

In het algemeen stellen Deleuze en Guattari dat ‘iedere samenleving, en ieder individu, wordt geplooid volgens twee segmentariteiten tegelijk: de een molair, de ander moleculair.’ (MP: 260 / 213) In *Le pli* gaat Deleuzes belangstelling daarom vooral uit naar de ‘marginale’ of ‘ongebonden monaden’, die in een specifieke assemblage het minst aan het functioneren van het lichaam van de dominante monade bijdragen en dus het makkelijkst aan relaties van overheersing ontsnappen. Dat zijn de moleculaire intensiteiten die een organisch gedefinieerd aggregaat in contact brengen met nieuwe substantiële ketens. (Pli: 157 / 116) Vanuit het organicistische perspectief van een dominante monade biedt de flux van rekwisieten, het groeien en vergaan van een lichaam, een beeld van de natuurlijke transformatie van dingen zoals geboorte, leven, dood enzovoort. De substantiële keten blijft altijd hetzelfde en de structuur ervan is georiënteerd op de behoefte van de dominante monade. Vanuit moleculair perspectief zijn de gedomineerde monaden echter slechts tijdelijk de rekwisieten van een contingente keten van dominantie en is het juist de keten zelf die uitwisselbaar is: ‘Ik bevind mij aan de rand van een massa, in de periferie; maar ik maak er deel van uit, ik ben ermee verbonden door een van mijn uitersten, een hand of voet.’ (MP: 41 / 29) Je zou dus kunnen zeggen dat Leibniz, volgens Deleuze, de hiërarchie tussen individu en aggregaat of collectiviteit ‘fundamenteel’ en ‘steeds weer omkeerbaar’ maakt. (Pli: 145-6, 152-153, 162-163 / 108-9, 112-3, 120) Een assemblage is niet noodzakelijkerwijs een organisme maar kan ook een gedeïndividueerd massafenomeen zijn. Iedere monade bezit een lichaam, maar dit lichaam kan best op zijn beurt deel uitmaken van een ander lichaam gedomineerd door een andere monade. Een *vinculum* biedt een lokale consistentie in een chaotische veelvoudigheid zonder dat het altijd even duidelijk is wie de bezitter is en wie bezeten wordt: ‘meutes in massa’s en massa’s in meutes’. (MP: 47 / 34)

Uiteindelijk is het *vinculum* voor Deleuze niet alleen de organische pees die de dominante monaden van de bovenste etage in staat stelt hun transcendente heerschappij over de onderste etage uit te oefenen, maar tevens een paradigma voor de immanente productie van een lichaam zonder organen. Er zijn wel organische assemblages, maar deze zijn provisorisch en vertegenwoordigen niet langer het ‘oordeel van God’. In *Mille plateaux*

noemen Deleuze en Guattari zulke organen ook wel ‘dit-heid assemblages’: ‘Een gradatie, een intensiteit, is een individu, een Dit-heid die intreedt binnen een compositie met andere gradaties, andere intensiteiten, om een ander individu te vormen.’ (MP: 310 / 253) Deze assemblages vormen niet langer een continuüm met de intermonadische Plooi tussen twee strikt gescheiden niveaus van natuur en moraal (hoe uitwisselbaar ook), maar maken deel uit van een ‘diagonaal’ of ‘Superplooi’ (*Surpli*) die dwars door unificerende organisatievormen heen loopt en het interieur van individuele monaden infiltreert met en onderwerpt aan een constitutief buiten. (Pli: 188 / 137; F: 140 / 131) Monaden zijn niet langer eeuwige substantiële vormen of essenties, die allemaal een vaste plaats kennen in wat de Neoplatonisten de ‘Grote Keten van het Zijn’ noemden, maar ‘accidentele vormen’ of ‘half open’ ‘nomaden’ die een ‘wereld van inbezitneming in plaats van geslotenheid’ bewonen. (DRF: 244 / 261; Pli: 188, 111 / 137, 81) Zowel het lichaam als de ziel worden in deze transcendenteloze wereld niet langer organisch gedefinieerd, maar machiniek, als assemblages in assemblages, *ad infinitum*. In Leibniz’ eigen woorden, die vooruitwijzen naar het door Deleuze en Guattari voorgestelde concept van een alles omvattende natuur als oneindig plooibare ‘abstracte machine’ (MP: 312/255): ‘Een natuurlijke machine blijft nog machine in haar geringste onderdelen en, wat nog meer is, zij blijft altijd dezelfde machine die zij geweest is, en zij wisselt alleen maar van gedaante door de verschillende plooiingen die zij ondergaat.’ (Verhoeven 1997, 148; M§64)

Het barokke *Gesamtkunstwerk*

Hoewel nooit met zoveel woorden, stelt Deleuze de oneindige Plooi tussen de twee etages van de barokke wereld, of de diagonale plooi van de neo-barok, niet alleen gelijk aan een lichaam zonder organen, maar ook aan het oscillerende brein-membraan tussen de ziel en de impressies die zij van buiten ontvangt via de zintuigen dat Leibniz aanhaalde in zijn *Nouveaux Essais*. Het *vinculum* vervult daarbij de rol van de gespannen draad: ‘Leibniz construeert een enorme barokke montage tussen de onderste verdieping, doorboord met raampjes, en de bovenste verdieping, blind en afgesloten, maar tegelijk ook resonierend alsof het een muzikale salon betreft die de zichtbare bewegingen van beneden vertaalt in geluiden boven.’ (Pli: 6 / 4) Het *vinculaire* brein wordt hiermee een gemeenschappelijke plooi die in iedere ziel volgens een andere variatie naar binnen wordt gevouwen, een gemeenschappelijke buitenkant van al die heterogene binnenkanten, waarmee en waarin de wereld tot uitdrukking wordt gebracht, en waarop ziel en lichaam niets dan elkaars inversen zijn. Als de fenomenale wereld het spel is en de ziel het theater, dan is het brein-membraan het gemeenschappelijke

compositievlak van de barokke opera in haar geheel, verdeeld over en georganiseerd in oneindig veel lokale compartimenten.

Kunstcritici en historici hebben altijd moeite gehad om een definitie van de barok te geven. Voor Deleuze is het uiteindelijk aan de filosofie om een concept voor de barok voor te stellen. Hiermee stelt hij niet dat de filosofie het allemaal beter weet dan andere disciplines, maar dat zodra er een concept wordt gemaakt er filosofie wordt beoefend. Zelfs – of juist – wanneer de non-filosofie daarbij het enige criterium vormt.⁴ De centrale vraag van *Le pli* luidt dan ook ‘of Leibniz de barokke filosoof par excellence is of dat hij een concept vormt dat in staat is om de barok op zich te laten bestaan.’ (Pli: 47 / 33) Met andere woorden: is Leibniz het conceptuele personage of perspectief dat het best in staat is de signatuur van de barokke kunst tot uitdrukking te brengen?

Deleuze opent *Le pli* met de bewering dat de barok niet verwijst naar een essentie, maar naar ‘een praktische functie, een kenmerkende trek.’ (Pli: 5 / 3) Deze praktische functie is, zoals we hebben gezien, de oneindige plooï. Buiten de barok is de plooï toch steeds beperkt gebleven tot een accidenteel attribuut van een essentiële vorm. Het is altijd een geïdentificeerd ‘iets’ wat geplooid is. Pas in de barok wordt de plooï zelf constitutief voor de vorm en identiteit van het kunstwerk. In de sublieme vormen van de beeldhouwwerken van Bernini geeft het marmer uitdrukking aan plooïen die niet door het uitgebeelde lichaam kunnen worden verklaard. In de ruime, opgezwollen kleding aan het hof van Lodewijk XIV gaat het lichaam schuil onder een ogenschijnlijk oneindig geplooidde textuur. En in de architectuur van barokke kerken en *palazzi* staat de façade als het ware los van het interieur en ontvangt eerder het stempel van een oneindig en constitutief ‘buiten’. In alle gevallen is er sprake van een ‘autonomie van de plooï’, die de loutere ‘replicatie’ van de contouren van een eindig lichaam te boven gaat. De plooï drukt een ‘kracht’ of ‘intensiteit’ uit die zelf ongevormd blijft en is daarmee de ‘eigenaardige, tussenliggende of veeleer originele zone’ (Pli: 162 / 119) die aan iedere vorm vooraf gaat. Anders gezegd: de barokke kunstenaar wil geen representatie van een plooï geven, maar de expressieve plooï zelf. In plaats van de klassieke figuratie van de renaissance of het achttiende-eeuwse classicisme zou je barokke kunst daarom ‘abstracte kunst (*art informel*) par excellence’ kunnen noemen. (Pli: 49 / 35)

Voor Deleuze geldt de barok als voorloper van het expressionisme voor zover zij een breuk impliceert met de classicistische, op Alberti teruggaande perspectivische ruimte van de renaissance. In *Le pli* grijpt hij regelmatig terug op een aan de Deense linguïst Louis Hjelmslev ontleend expressionistisch schema om te beschrijven hoe de statische relatie tussen vorm en materie (het aristotelisch ‘hylomorfisme’) in de barok plaatsmaakt voor de

excessieve relatie tussen kracht en materiaal. (Pli: 48-64 / 34-38) Dit schema heeft twee cruciale kenmerken. Ten eerste is de plooi geen ‘vorm van inhoud’, een gietvorm die materie organiseert volgens een voorgevormde vorm, maar eerst en vooral een ‘vorm van uitdrukking’, een dynamische functie van de ongevormde krachten die het kunstwerk doorkruisen en waarvan de uiteindelijke vorm slechts de resultante is. Bernini beeldhouwt geen lichaam bedekt met een gekreukelde jas, maar bewerkt een materiaal van wisselende textuur en destilleert er een lichaam uit dat verborgen blijft onder een draperie van velours. De plooien van de tuniek van Bernini’s *Extase van Heilige Theresia* drukken krachten uit die worden uitgeoefend op het materiaal en ‘keren’ dit lichaam zo ‘binnenstebuiten’. (Pli: 166 / 122) Ten tweede is ook het materiaal dat wordt gebruikt in de barokke kunstpraktijk niet langer onverschillig tegenover een vorm die er als het ware van buitenaf aan wordt opgedrongen. In plaats van de ongedifferentieerde ‘substantie van de inhoud’ is de materie een altijd al voorgevormd ‘materiaal van uitdrukking.’ Wat telt in een kunstwerk is dus niet zozeer de extensieve vorm in het hoofd van de kunstenaar of de figuratieve of narratieve code van de cultuur waarin de gevormde materie een rol zal spelen, maar de intensieve plooien van het rauwe materiaal dat wordt gebruikt, bijvoorbeeld de aderen in het marmer. Er is geen ideaalbeeld of model waaraan het kunstwerk moet voldoen, veelmeer ‘verloopt de zoektocht naar een model direct via de keuze van het materiaal.’ (Pli: 51-52, 165-166 / 37, 122)

De barokke kunstopvatting heeft belangrijke consequenties, zowel voor het subject als voor het object van de kunst. Net zoals voor Leibniz de wereld altijd al is voorgeplooid, vormt in de barok niet het intentionele bewustzijn van de kunstenaar, maar de voorgeplooidde textuur van ‘zijn’ materiaal het uitgangspunt en genetisch element van het uiteindelijke kunstwerk. Sterker nog, het is pas in de experimentele praktijk van het ontvouwen van wat in potentie al in het materiaal aanwezig is, dat ook het zelfreflectieve kunstenaars- en toeschouwerssubject ontstaat – een ‘superject’ (Whitehead) dat in retrospectief aan het creatieve proces wordt toegevoegd. (Pli: 27, 106 / 20, 78) Dit betekent ook dat het kunstwerk nooit af komt, omdat er altijd nieuwe krachten zijn waaraan het materiaal kan en zal worden onderworpen. In plaats van het kunstwerk als object spreekt Deleuze daarom – met een begrip van Bernard Cache, zijn toenmalige student en inmiddels een gevestigde naam in de designwereld – van een ‘objectiel’, een object dat, in plaats van te worden gedefinieerd door de rigide ‘mal’ van een vooraf vastgelegde vorm, een voortdurende *modulatie* ondergaat: ‘De nieuwe status van het object verwijst niet langer naar een ruimtelijke gietvorm, met andere woorden naar een relatie van vorm en materie, maar naar een tijdelijke modulatie die zowel het begin van een voortdurende variatie van materie als een voortdurende ontwikkeling van

vorm impliceert.’ (Pli: 26 / 19) Vanaf het moment dat het kunstwerk niet langer ondergeschikt wordt gemaakt aan hylomorfische prefiguratie is het onmogelijk om een begin of einde van deze voortdurende variatie of ontwikkeling vast te leggen. Modulatie begint altijd ‘in het midden’, tussen materie en vorm, en verloopt van plooï naar plooï – plooï volgens plooï (*pli selon pli*), schrijft Deleuze met Mallarmé – waarbij iedere plooï een nieuwe potentiële vervorming in zich draagt. Het is de taak van de kunst om de plooïen van de textuur die de materie reeds bezit voort te zetten en te variëren in een steeds verdergaande ontwikkeling van de vorm.

We zien dus waarom Deleuze in Leibniz dé filosoof van de barok kan herkennen. Leibniz’ filosofie, zo luidt de stelling van *Le pli*, is niets anders dan ‘de formele afleiding van de plooï’ zelf. Leibniz biedt een perspectief op de barok die een oneindige en continue ‘barokke lijn’ zichtbaar maakt, die niet alleen ‘precies volgens de plooï verloopt’, maar die tevens ‘architecten, schilders, muzikanten, dichters en filosofen met elkaar verbindt’. (Pli: 48 / 34) Via zijn werk verschijnt de barok als ‘theater van natuur en kunst’ en de levende machine van de natuur als universeel *Gesamtkunstwerk*: de barok is een soort totaaltheater dat uiteindelijk de hele breedte van de fysieke wereld in zijn harmonieuze performance opneemt. Zijn filosofie is, net als die van Deleuze zelf, als een ‘opera’ van affecten, percepten en concepten, ‘zodanig dat het niet langer mogelijk is om te zeggen waar de een eindigt en de ander begint, waar het zintuiglijke eindigt en het verstandelijke begint.’⁵ (Pli: 166-169 / 123-124, 162, 88 / 119, 66; Pp: 224 / 165) Plooïen zijn niet alleen een eigenschap van barokke kleding, maar tevens constitutief voor lichamen, rotsen, water en aarde, ‘zelfs in die mate dat een soort materiaal in zichzelf de plooïen van een ander soort uitdrukt, zoals in Renonciats houtsnijwerk, waarin Libanees cederhout verandert in een plastisch dekzijl of het dennenhout ‘katoen en veren’ wordt.’ (Pli: 52 / 37) De plooï overschrijdt dus niet alleen de ‘vorm van inhoud’ van een individueel kunstwerk, maar overschrijdt ook de grenzen van afzonderlijke artistieke disciplines, zodat de ene kunst wordt voortgezet in de volgende en er een ‘gemeenschap van de kunsten’ (FB: .../ 56) ontstaat of een ‘aaneenschakeling van kaders waarvan elk wordt overschreden door een materie die er dwars doorheen gaat’: ‘[H]et schilderij overschrijdt zijn kader en wordt gerealiseerd in polychroom beeldhouwd marmer; het beeldhouwwerk gaat verder dan zichzelf en wordt voltooid in de architectuur; en op haar beurt ontdekt de architectuur haar frame in de façade, maar dit frame zelf maakt zich los van het interieur en treedt in zo’n relatie tot de omgeving dat architectuur zich realiseert in stadsplanning.’ (Pli: 167 / 123-124)

Uiteindelijk vormt de barok één groot ‘compositievlak’, dat gemeenschappelijk is aan alle kunsten en in ontelbare plooiën is geschikt. Bij Leibniz is de plooi afgeleid van de totaliteit van de wereld zoals zij door God in een vooraf bepaalde harmonie is gecomponeerd.

Van het brein als snaar tot en met de ‘concertante’ stijl van Rameau en de opera’s aan het hof van Lodewijk XIV is het volgens Deleuze uiteindelijk de muziek waaruit Leibniz de principes voor de compositie van de wereld kan afleiden. ‘[A]lsof Leibniz steeds de innovaties in de barokke muziek volgde terwijl opponenten bleven vasthouden aan oudere concepties.’ (Pli: 109-112, 174-189 / 80-82, 127-137) Of zoals Deleuze met een voor *Le pli* typerend chiasme stelt: we gaan ‘niet van monaden naar harmonie, maar van harmonie naar monaden. Harmonie is monadologisch omdat monaden van begin af aan harmonisch zijn.’ (Pli: 176 / 129) Het barokke huis is opgebouwd uit melodie (onderste verdieping) en harmonie (bovenste etage). De melodie is als de eindeloze variatie van een oneindig aantal contrapuntische thema’s. Maar ook al is het aantal melodieuze lijnen oneindig, de barok is steeds in staat om een harmonie te reconstrueren. De functie van de bovenste etage is om een soort ‘hogere eenheid’ te bewerkstelligen, ‘waarnaar de andere kunsten streven als zovele melodische lijnen’. (Pli: 174-175 / 127-128) Leibniz’ metafysische geschriften bieden dan ook een soort ‘classificatie van akkoorden’, afgeleid van de harmonieleer van zijn tijd: redelijke monaden zijn als majeure akkoorden die op harmonieuze wijze resoneren, andere monaden zijn als mineur akkoorden die alleen maar een lokaal en instabiel akkoord vormen, en ten slotte zijn er de dissonante akkoorden die nog wachten op hun toekomstige plaats of identificatie binnen de universele harmonie. (Pli: 179 / 131) Verder is er de substantiële keten als *basso continuo* en het principe van continuïteit als voortdurende homofonie dat een eenheid van motief garandeert ondanks de tonale verschillen. (Pli: 185 / 135) De definitie van de barok luidt voor Deleuze dan ook uiteindelijk ‘polyfonische harmonie of contrapunt in akkoorden’ (Pli: 186 / 136): ‘[I]n het uiterste geval bereikt het materiële universum een eenheid van horizontale en collectieve uitgebreidheid, waarin de melodieën van ontwikkeling zelf intreden in contrapuntische relaties, die allen buiten hun kader treden en het motief van een ander vormen zodanig dat de Natuur in haar geheel een immense melodie en stroom van lichamen wordt. En deze collectieve eenheid in uitgebreidheid is niet in tegenspraak met die andere eenheid, de subjectieve, conceptuele, spirituele, harmonische en distributieve eenheid, maar is er juist afhankelijk van, voor zover deze een lichaam wordt gegeven, net zoals een monade een lichaam en organen nodig heeft zonder welke zij de natuur niet zou kennen.’ (Pli: 185 / 135) Anders gezegd, de barok ziet zich gedwongen om iedere transcendente Harmonie te vervangen door de immanente consistentie tussen de oneindig gediversifieerde plooiën van

het brein, dat nu verschijnt als de eeuwige wederkeer van het Zelfde of het univocale Refrein: een door allen gedeelde Echo spiegeling zonder oorsprong of origineel (Pli: 150 / 112).

Leibniz vandaag

Het ‘*et le baroque*’ in de ondertitel van *Le pli* onderstreept dat alle mogelijke registers van het barokke tijdperk worden opengetrokken, van allegorische narrativiteit in de *Theodicee* tot en met de fijne plooien van Bernini’s sculpturen, van het *chiaroscuro* bij Caravaggio tot en met de harmonieleer van Rameau en van de projectieve geometrie van Desargues tot en met de bewegingswetten van Huygens. De barok is voor Deleuze echter niet een historisch bepaalde verzameling van culturele kenmerken, maar een creatieve praktijk die in zekere zin tijdloos is en behalve in de muziek ook terugkeert in de modernistische schilderkunst (Klee, Dubuffet, Fautrier, Rauschenberg, Hantai), architectuur (Gropius, Loos, Le Corbusier), literatuur (Mallarmé, Proust, Borges, Michaux, Leblanc, Gombrowicz), embryologie en evolutionisme (Cuvier, Geoffroy Saint-Hilaire), muziek (Berio, Cage, Stockhausen, Boulez), wiskunde (Mandelbrot, Thom), psychiatrie (Clérembault, Fechner) of – om aan Deleuzes referenties nog enkele hedendaagse voorbeeld toe te voegen – de *blob*-architectuur van Greg Lynn, de ‘DNA-origami’ van Paul Rothemund, de wiskundige origami van Erik Demaine of de gevouwen dollarbiljetten van Won Park. Hun werk bevat de kenmerkende trekken die, wanneer ‘zij streng worden toegepast, de extreme specificiteit van de barok verklaren en tevens de mogelijkheid bieden om dit concept zonder willekeurige extensie op te rekken voorbij zijn historische grenzen.’ (Pli: 48 / 34)

Wat voor de barok geldt, kan tevens worden gezegd van Leibniz. Zijn filosofie vormt geen eeuwige essentie, maar een filosofisch systeem dat aan voortdurende modulatie is onderworpen. Maar is Deleuzes lezing van Leibniz legitiem? Zijn citaten zijn exact en er is zeker geen sprake van willekeur. Toch is de vraag verkeerd gesteld. Wat telt is niet wat Leibniz’ citaten betekenen, maar aan welke krachten of aan welke wereld ze uitdrukking kunnen verlenen: ‘elk creatief werk bestaat in een nieuwe manier van plooien aangepast aan nieuwe materialen.’ (Pp: 215 / 158) Deleuze vangt Leibniz als het ware onder een nieuw *vinculum* en voegt aan de historische gebeurtenissen waaromheen het conceptueel personage van Leibniz is gecontrueerd, zoals ‘werken voor de koning’, ‘schrijven van de monadologie’, ‘ontdekken van de *calculus*’ en ‘advocaat van God in de *Theodicée*’, een nieuwe gebeurtenis toe: ‘herwaarderen van alle waarden’. (Goffey, 1992)

Op deze manier strekt strekt de invloed van Leibniz zich uit tot in de diepste poriën van Deleuzes werk. Aan het einde van zijn leven heeft Deleuze gezegd dat hij zichzelf ziet als

een ‘klassieke filosoof’ in de zin van Leibniz, als een filosoof voor wie systeem en filosofie identiek zijn. (DRF: 338 / 361) Dit impliceert echter geenszins dat de filosofie een gesloten systeem moet vormen. Reeds in de praktijk van Leibniz’ filosofie zien we dat het systeem nooit afkwam. Zoals Leibniz zelf schrijft in een citaat dat Deleuze zeer dierbaar is: ‘Toen ik dat alles zo had vastgesteld, had ik het gevoel de haven binnen te lopen. Maar zodra ik begon na te denken over de verbinding van de ziel met het lichaam, werd ik als het ware weer in volle zee teruggeworpen.’ (Verhoeven, 1997: 150; Pp: 129, 142, 206 / 94, 104, 151; QPh: 27, 196 / 22, 208; DRF: 318 / 340)

Literatuur

- Arthur, T.W. (red.) (2007), *The Labyrinth of the Continuum. Writings on the Continuum Problem, 1672-1686*, The Yale Leibniz, New Haven/London: Yale University Press.
- Bouquiaux, L. (2006), ‘Plis et enveloppements chez Leibniz’, Cormann, G., Laoureux, S. & Piéron, J. (red.) (2006), *Différence et identité. Les enjeux phénoménologiques du pli*, Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag.
- Bredenkamp, H. (2004), *Die Fenster der Monade. Gottfried Wilhelm Leibniz’ Theater der Natur und Kunst*, Berlin: Akademie Verlag.
- Frémont, C. (1981), *L’Être et la relation*, met 37 brieven van Leibniz aan Bartholomeus Des Bosses en een voorwoord door Michel Serres, Paris: VRIN.
- Gerhardt, C.I., 1875-90, *Die philosophischen Schriften von G.W. Leibniz*, Berlijn: Weidmann.
- Goffey, A. (1992), ‘The cruelty of the (neo-) Baroque’, in: *Pli. Warwick Journal of Philosophy*, 4(1-2), p. 67-79.
- Lærke, M. (2001), ‘Deleuzian ‘Becomings’ and Leibnizian Transsubstantiation’, in: *Pli. Warwick Journal of Philosophy*, nr. 12, p. 104-117.
- Leibniz, G.W. (1990), *Nouveaux essais sur l’entendement humain*, becommentarieerd door Jacques Brunschwig, Paris: GF Flammarion.
- Leibniz, G.W. (1991), *Monadologie*, vertaling en geannoteerd. door F.P.M. Jespers, Kampen: Kok Agora.
- Loemker, L.E. (1989), *Gottfried Wilhelm Leibniz. Philosophical Papers and Letters*, Dordrecht: Kluwer.
- Look, B. & Rutherford, D. (2007), *The Leibniz – Des Bosses Correspondence*, New Haven: Yale University Press.
- Tuinen, S. van, (2009a). ‘‘Verwikkeld in een soort van serpentine’’: Deleuzes concept van het maniërisme tussen Bacon en de barok’, in: *Esthetica* (<http://esthetica.ngel.nl/>).

Tuinen, S. van, (2009b), 'A Transcendental Philosophy of the Event. Deleuze's Non-Phenomenological Reading of Leibniz and the Fold', in: Tuinen, S. van & McDonnell, N. (eds., 2009), *Deleuze and the Fold. A Critical Reader*, New York: Palgrave Macmillan.

Verhoeven, C. (1997), *Leibniz. Filosoof van de zevende dag*, essays en bloemlezing, Best: Damon.

¹ Voor een uitgebreide discussie van Deleuzes relatie tot de fenomenologie met betrekking tot Leibniz en de plooï, zie: Van Tuinen, 2009b.

² Ik heb er steeds voor gekozen *pli* met plooï te vertalen en *repli* met vouw, overeenkomstig de – in veel andere gevallen onbetrouwbare – Engelse vertaling met respectievelijk *fold* en *pleat*.

³ Voor Michel Serres, wiens Leibniz-interpretatie alleen al daarom cruciaal is voor die van Deleuze omdat ook hij in Leibniz een architect van de plooï herkent, vormt de leer van de samengestelde substanties en de substantiële keten daarom niets minder dan een tweede, relationele monadologie die volgt op een eerste, meer atomistische monadologie. (zie zijn 'Préface' in: Frémont, 1999: 7-9) Deleuze lijkt zich bij Frémont en Serres aan te sluiten, wat uit historisch perspectief meteen het meest controversiële element van *Le pli* vormt, aangezien deze bijna sociologische interpretatie in het recente Leibniz-onderzoek ter discussie is gesteld. (Look & Rutherford, 2007)

⁴ Deleuzes probleemstelling is illustratief voor wat het volgens hem betekent om een concept te creëren en verdient daarom *in extenso* te worden geciteerd: 'De beste uitvinders van de barok, de beste commentatoren hebben bedenkingen gehad bij de consistentie van het begrip, verward door de arbitraire extensie die het ondanks hen zelf riskeerde te nemen. Men behielp zich door het te beperken tot één genre (architectuur), of tot steeds beperkter bepaalde periodes en plaatsen, of zelfs door radicale afwijzing: de barok heeft nooit bestaan. Niettemin is het vreemd om de existentie van de barok te ontkennen zoals men eenhoorns en roze olifanten loochent. Want in dat geval is het concept gegeven, terwijl het in het geval van de barok nodig is te weten of een concept kan worden uitgevonden dat in staat is (of niet) er een existentie aan te verlenen. Onregelmatige parels bestaan, maar de barok heeft geen enkele reden te bestaan zonder een concept dat zijn grond vormt. Het is eenvoudig om de barok niet-bestaand te maken, het volstaat om er geen concept van voor te stellen.' (Pli: 47 / 33, voor een vergelijkbaar argument met betrekking tot cinema. C2: 365-366 / 280; Pp: 82-83 / 57-58)

⁵ Voor een diepgaand onderzoek naar de cruciale rol van haptische en visuele beelden in Leibniz' denken, zie: Bredekamp, 2004.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.
This page will not be added after purchasing Win2PDF.