



THE CATASTROPHE
OF COLOR



LA CATASTROFE
DEL COLORE

While on earth, color is a product of things—in dialogue with light, minerals, plants and living beings, the means by which it presents itself externally to the gaze—here it is pure and detached from objects, as though the feelings were detached from our organs. These panels of colored glass surrounding us, it is matter that feels, abstract matter sensitive to intellectual rays, accident miraculously distinct from substance, we are wrapped in sensitivity, how fine, unstable and delicate!¹

Paul Claudel, 1937

Mentre sulla terra il colore è una produzione della cosa, minerale, pianta o essere vivente che sia, per quel tanto che è interrogata dal raggio, ed è il proprio mezzo per realizzarsi esteriormente sotto quello sguardo, qui eccolo puro e staccato dall'oggetto, come se la facoltà di sentire fosse volata via dai nostri organi. Questi pannelli di vetro colorato intorno a noi sono materia che sente, sono materia astratta sensibile al raggio intellettuale, è l'accidente miracolosamente isolato dalla sostanza, siamo avvolti da un insieme di sensazioni quanto mai acute, mutevoli, delicate!¹

Paul Claudel, 1937

Spring, 1981. At the University of Paris-Vincennes, Gilles Deleuze is giving a series of lectures on painting.² Almost entirely without illustrations (he very seldom shows an image), he gives form to the philosophical problems that engross him, guiding his listeners through the world of painting and introducing ideas from his book on Francis Bacon, *Logique de la sensation* (1981).³ How to speak about what painting brings to life, of its very invention? Hypothesis: the great painters, Deleuze maintains, have a very particular relationship to catastrophe. How can he prove this? Using the obsessive motif of catastrophe, investigated throughout the 1981 lectures, the philosopher establishes a connection among several great painters: Turner, Cézanne, Van Gogh, Klee, Bacon. These painters doubtless had compelling experiences with the Fall (another name for catastrophe), and understood that “painting, in a certain way, has always involved painting local imbalances.”⁴ What is Deleuze talking about, concretely? Perhaps counterintuitively, catastrophe in painting should not be confined automatically to the thematic sphere, a subject to be depicted. Of course, Turner did paint avalanches, fires, and storms. Yet Deleuze wants to capture something else, to describe an experience at once more intimate and more profound, one with which Cézanne and others were familiar, even as they contemplated the most seemingly peaceful landscape: the catastrophe that befell the act of painting itself. The practice of painting came spectacularly undone once it was no longer restricted to the simple representation of the world as it appears. Untamed, it veered off course and remade itself practically in its own name, reclaiming its own power, not mimetic but material, first and foremost. The catastrophe of painting, then, refers to its radical insubordination—which must be perpetually renewed—to the mechanics of representation, and its clean break away from the representative language that we typically reach for first when interpreting a painting. For Deleuze, the catastrophe of painting is indistinguishable from the birth of color. Color, in the strict sense, is *born* of catastrophe. Color suddenly appears on the canvas, “color arises,”⁵ says

1. Paul Claudel, *Vetrata delle cattedrali di Francia. XII e XIII sec.* [1937], a cura di Maria Antonietta Di Paco Triglia, Bandecchi & Vivaldi, Pontedera 2000, p. 8.
2. Le lezioni sono accessibili online: <https://www.webdeleuze.com/textes/250>.
3. Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione* [1981], traduzione di Stefano Verdicchio, Quodlibet, Macerata 1995.
4. Gilles Deleuze, “Sur la peinture”, Université Paris-Vincennes, 31 marzo 1981, <https://www.webdeleuze.com/textes/250>.

Primavera 1981. Gilles Deleuze tiene una serie di lezioni sulla pittura all'università Paris-Vincennes². Quasi senza fare ricorso a riproduzioni (solo raramente qualche immagine) e dando consistenza a problemi filosofici che non lo abbandonano mai, Deleuze porta i suoi uditori nel mondo della pittura, esponendo le idee che confluiranno nel suo volume su Francis Bacon, *Logica della sensazione* (1981)³. Come parlare di ciò che la pittura genera, della sua stessa invenzione? Un'ipotesi: i grandi pittori – sostiene Deleuze – hanno un rapporto molto particolare con la catastrofe. Come dimostrarlo? A partire dal tema ossessionante della catastrofe, che il corso del 1981 mira ad analizzare, il filosofo stabilisce una serie che collega tra di loro alcuni grandi pittori: Turner, Cézanne, Van Gogh, Klee, Bacon. Tutti loro devono certamente avere vissuto un'esperienza sorprendente della Caduta (altro nome della catastrofe) e compreso che dipingere ha sempre significato «dipingere disequilibri locali»⁴. Ma di cosa parla Deleuze, in concreto? Contro ogni evidenza, la catastrofe in pittura non dovrebbe essere ridotta troppo facilmente al semplice piano “tematico”, quello della rappresentazione. Certo, Turner ha avuto modo di dipingere valanghe, incendi e tempeste. Ma Deleuze vuole cogliere qualcos'altro, descrivere un'esperienza al contempo più intima e più profonda, quella che avrebbe travolto Cézanne e altri perfino di fronte al paesaggio apparentemente più tranquillo: la catastrofe che riguarda l'atto di dipingere in sé. Il gesto del pittore inizia a deviare magnificamente quando la pittura non si piega più alla sola rappresentazione del mondo che ha di fronte. È indisciplinata, perde il controllo e si manifesta quindi pressoché in nome di se stessa, facendosi carico della propria potenza, non mimetica, anzitutto materiale. La catastrofe descrive la radicale insubordinazione della pittura – e allo stesso tempo il suo costante ricominciare – rispetto alla funzione di raffigurazione, e il suo deciso allontanamento da tutti i dati rappresentativi che di solito sono prioritari nella lettura di un'opera. Per Deleuze, la catastrofe nell'atto di dipingere è inscindibile dalla nascita del colore. Il colore, nell'accezione più forte, *nasce* nel momento della catastrofe.

1. Paul Claudel, “Vitreaux des cathédrales de France,” 1937, in *L'œil Écoute* (Paris: Gallimard, 1946), 194. All accessible online: https://www.webdeleuze.com/cours/sur_la_peinture.
2. Gilles Deleuze, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, trans. Daniel W. Smith (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005).
3. Gilles Deleuze, “Sur la peinture,” Université Paris-Vincennes, March 31, 1981, <https://www.webdeleuze.com/textes/250>.
4. Ibid.

Deleuze, and seizes the artist, then the viewer. At this moment, which still defies description, color becomes more than just a “secondary” quality: it exists in and of itself. The artist must now attempt to control the catastrophe so that it does not run rampant over the entire composition (running the risk that the painting might then be consumed and destroyed).

Catastrophe can also be understood as a shift away from figurative values, a shift away—even in figurative work—from the world we recognize, the one we can grasp, the world before us, ready to be conquered, the world that is the ground beneath our feet, and that suddenly vanishes. Detached from representation, indifferent to its norms, color overcomes its nature as a “secondary” quality, frees itself from the objects that have hitherto occasioned it, and can open up a new sensory field. The disruption of representation (the “struggle against the ‘cliché’”) has occurred throughout pictorial history, in many different scenarios, whenever the artist’s eye and hand find harmony by being more or less intensely in conflict. The possible dynamics between eye and hand can also devolve into frank insubordination or implied independence of one from the other (color plays, in such cases, a role that is optical *or* haptic).

On the subject of color that plays an optical role, Deleuze gives the example of backgrounds in Byzantine art. In certain Byzantine works, “everything emerges from the background.”⁶ The background collapses, as it were, all tactile or haptic signposts and signals. The perception of distance is then determined by light, by the interplay of light and shade, by dynamics which are, in other words, purely optical, according to Deleuze. The boundaries between objects are not determined by tangible, material shapes; only light creates shapes and distances. Certain painters, Rembrandt for example, worked with color in this purely optical mode. In the mid-eighteenth century, Condillac wrote a “Treatise on Sensations” that identifies touch as the primary sense used for spatial awareness, destined to return colors into the identifiable objects that supposedly elicit them. According to Condillac, a blind man who never had

6. Gilles Deleuze, “Sur la peinture,” June 2, 1981, <https://www.webdeleuze.com/textes/257>.

5. *Ibid.*

6. Gilles Deleuze, “Sur la peinture,” 2 giugno 1981, <https://www.webdeleuze.com/textes/250>.

Improvvisamente il colore arriva sulla tela, «cresce»⁵, dice Deleuze, e colpisce l’artista e poi lo spettatore. In quel momento, che bisognerebbe poter descrivere, il colore diventa altro rispetto a una qualità “secondaria”: vive per se stesso. Tutto lo sforzo dell’artista consiste allora nel cercare di controllare la catastrofe perché essa non sconvolga l’intera composizione (altrimenti l’opera corre il rischio di essere consumata e poi distrutta da quella catastrofe).

La catastrofe può essere anche intesa come la rimozione dei valori figurativi, la rimozione nell’opera – anche figurativa, peraltro – del mondo che riconosciamo, quello che possiamo controllare, il mondo a portata di mano, pronto a essere conquistato, il mondo che costituisce il nostro suolo. E che all’improvviso si defila. Il colore, libero dalla raffigurazione, indifferente alle sue norme, sfugge alla sua natura di qualità “secondaria”, si affranca dagli oggetti che di solito lo determinano e può aprire una via alternativa per la sensazione. Nel corso della storia della pittura lo sconvolgimento della rappresentazione (l’allontanamento dai “cliché”) si è verificato secondo diversi scenari, che sono altrettanti modi, per l’occhio e per la mano dell’artista, di armonizzarsi dissentendo più o meno intensamente. Le possibili relazioni dell’occhio con la mano arrivano fino a declinarsi nella modalità della netta insubordinazione, dell’indipendenza che uno/a dei due assume nei confronti dell’altro/a (in questo caso il colore farebbe il gioco dell’ottica o dell’aptica).

In tema di colore che fa il gioco dell’ottica, Deleuze richiama per esempio lo sfondo nell’arte bizantina: in alcune opere «tutto emerge dallo sfondo»⁶, sul quale non esistono forme reali se non “impalpabili”. In qualche modo lo sfondo annulla i punti di riferimento e i codici tattili o aptici. La percezione delle distanze – dice Deleuze – diventa interamente dipendente dalla luce, dal gioco di luce e ombra, da relazioni che, in altre parole, sono solo ottiche. I confini degli oggetti non sono guidati da forme plastiche tangibili. Solo la luce crea forme e distanze. Altri pittori, per esempio Rembrandt, lavoreranno con il colore in questa modalità puramente ottica.

his sight informed by touch, who undergoes cataract surgery and instantly recovers his ability to see, will perceive color as effectively stuck to his eyelids, against them, invading his entire visual field and blotting out its boundaries. It is only through touch, continues Condillac, that we can learn to distribute colors in space, to assign them fixed places, to attribute the quality (of luminous configuration) to objects, to substance. Catastrophe, on the other hand, signals the emancipation of color, its ascent. That said, catastrophe does not necessarily imply a dematerialization of color. Certain painters (Cézanne, for instance), on the contrary, pursue a radically haptic relationship with color; they deposit it on the canvas in lateral strokes, without compromising its density. In such cases, the role of color suggests a return to materiality (or literalness), and—once again—a frank departure from its figurative mission.

December 2022. I meet Ann Veronica Janssens in Brussels. On the way, I revisit some of Deleuze’s lectures on painting. Janssens’ work strikes me as a fresh perspective from which to examine these questions. Although she does not make paintings per se, anyone can see, at a glance, that her sculptures seek out color. Her use of texture—as in the layered panels of wavy glass with contrasting layers—^[↗] renders color irrepressible, beyond our control, allowing it to produce its own effects and to compose its own score. In Janssens’ works, as she herself has said, color performs. It assumes a kind of singular vitality. Although we cannot master the sculptures or anticipate their effects, they interact with their environment: the light and time of day, movements through space, the materials used in the architecture. This implies a sort of modesty (or effacement) on the part of the artist, a posture of explicitly welcoming surprise. Yet for all that, Janssens never ceases to explore form: surprise is never the result of formal approximation, but on the contrary, it is conditioned by precise experimentation—for example, programming “machine-tests” with sets of frequencies that make it possible to project incandescent whites, which reveal red or blue light. In other words, do not be fooled. The surprise

→ [AW-155]

A metà del diciottesimo secolo Condillac scriveva il *Trattato delle sensazioni*, valorizzando il tatto come primo senso della spazializzazione, destinato a riportare i colori negli oggetti identificabili che si suppone ne siano la causa. Secondo il suo pensiero, una persona non vedente operata di cataratta, la cui visione non fosse mai stata informata dall’esercizio del tatto, e che riacquistasse improvvisamente la vista, in pratica percepirebbe i colori come incollati alle palpebre, capaci di invadere tutto il suo campo visivo e annullare ogni suddivisione. Secondo Condillac, infatti, solo attraverso il tatto si può imparare a distribuire i colori nello spazio, assegnare loro una posizione fissa, riportare la qualità (la configurazione della luce) nell’oggetto, nella sostanza. La catastrofe – al contrario – sarebbe l’emancipazione, l’ascesa o la crescita del colore. Tuttavia, non sempre la catastrofe implica una smaterializzazione del colore. Alcuni pittori (Cézanne) hanno, al contrario, con il colore un rapporto radicalmente aptico; lo depositano sulla tela, con tocchi uniti, senza annullarne lo spessore. In questo caso il gioco del colore presuppone una sorta di recupero della sua materialità (o letteralità) e – ancora una volta – un netto allontanamento dalla sua missione figurativa.

Dicembre 2022. Raggiungo Ann Veronica Janssens a Bruxelles. Durante il tragitto, riascolto alcuni brani delle lezioni di Deleuze sulla pittura. Il lavoro di Janssens mi appare come una sorprendente rivisitazione di quegli interrogativi. Pur non trattandosi di pittura in senso stretto, è subito evidente come le sue sculture cerchino il colore. Il lavoro sulla *texture* – pensiamo alla giustapposizione di strati nei pannelli con superficie a costolature – ^[↗] rende il colore ingovernabile, gli permette di produrre effetti propri che sfuggono al nostro controllo e di interpretare una partitura ribelle. Nelle opere dell’artista, come sostiene lei stessa, il colore è una performance. Assume una forma singolare di vitalità. Sfuggendo al nostro controllo totale, e non lasciando presagire gli effetti che produrranno, le sculture interagiscono con il loro ambiente: luce e ora del giorno, movimenti nello spazio, materiali architettonici. Ciò presuppone da parte

→ [AW-155]

(the “serendipity,” as she calls it), the unexpected occurrence of a color event, is not due to a lack of formal strategy. Surprise arrives as a result of color and the way it reacts to the formal work undertaken by the artist.

We have often heard said, about Janssens’ works, that they “make the invisible visible.” But to which invisible does this refer? If we take this idea seriously, we must accept that it does not designate what cannot be seen (at all), something that cannot be experienced with sight. On the contrary, the eyes are deeply implicated. There is, however, some element that frees itself from the “visible,” a dimension of experience that goes beyond what we think we can recognize and provokes us into losing our bearings. The artist tries to show us color in itself, as pure event, color as sensation, free of all clichés, of all demonstrations of representation. Janssens wants to find a way to elevate color to the status of “fact” in the sense imagined by Deleuze (“the color rises”), without getting stuck in representative dead ends. So how should we talk about it? Georges Didi-Huberman suggests using the concept of “the visual” to describe an experience of a work that is neither invisible (the gaze does indeed perceive it) nor truly visible (meaning recognizable, clearly identifiable, or readable).⁷

Let us return to the *catastrophe* of color. As she told me about her recent work on structural colors (and her joint project with scientific



09.03.22, 2022, Collection Lambert, Avignon. © Blaise Adillon

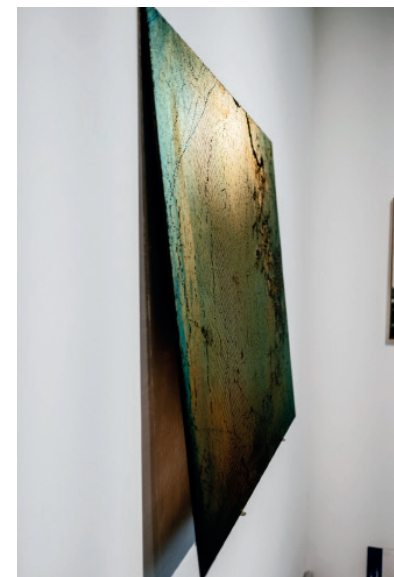
dell’artista una forma di modestia (o di riservatezza), un atteggiamento specifico di accoglienza della sorpresa. In nessun momento, tuttavia, Ann Veronica Janssens abbandona il lavoro sulla forma: la sorpresa non è mai il risultato di un’approssimazione formale. È, al contrario, condizionata da un lavoro sperimentale molto preciso – per esempio la programmazione di dispositivi che emettono frequenze grazie alle quali proiettare bianchi incandescenti che rivelano la luce rossa o blu. In altre parole, non bisogna farsi trarre in inganno. La sorpresa (la «serendipità», secondo Janssens), il verificarsi inatteso di un evento cromatico, non discende da una mancanza di strategia formale. La sorpresa deriva dal colore e dalla maniera in cui questo reagisce al lavoro sulla forma intrapreso dall’artista.

Delle opere di Ann Veronica si è spesso detto che «disvelano l’invisibile». Ma di quale invisibile stiamo parlando? Se prendiamo l’idea sul serio, dobbiamo accettare che qui l’invisibile non si riferisce a ciò che non può essere visto (affatto), a ciò che non può in alcun modo essere sperimentato attraverso gli occhi. Al contrario, gli occhi sono decisamente coinvolti. Tuttavia, qui c’è davvero qualcosa che si emancipa dal “visibile”, una dimensione dell’esperienza che sfugge ai nostri tentativi di riconoscimento e favorisce la perdita di punti di riferimento. L’artista cerca di mostrare il colore in sé, come un evento puro, il colore come sensazione, indipendente da tutti i “clichés”, da tutte le espressioni della raffigurazione. Nel significato immaginato da Deleuze, Janssens vuole trovare una maniera per far

7. See, for example: George Didi-Huberman, *Confronting Images*, trans. John Goodman (University Park: Pennsylvania State University Press, 2005).

researcher María Boto Ordóñez), Janssens used the same phrase several times: “I try to create *little accidents*.”⁸ Mixtures simmered on a plate of glass, then siphoned with a syringe, gradually create a very thin colored film; it is prone to cracking as it dries. Janssens deliberately intervenes to maximize the interest of these luminous fissures (at the edges of the accident, along these vulnerable lines, the color is richer, more attractive to the gaze). “I work the glass plate,” explains Janssens, adding, “... it is what it is.”⁹ Neither invisible (it is not nothing), nor visible (it is not something), the plate opens a new visual experience. The colors change depending on the angle of approach; they offer no comforting stability, they will not keep still for the eye. We might think we can identify some sort of base color, itself unstable (ochre, mustard, gold, sometimes a muddy green or putty green), but the light changes constantly, and if we step back, or pivot to view it from an angle, the plate offers up mauves, blues, pinks, in infinite nuances that words cannot quite capture.

The works made with structural colors affect me more than I can say. There is nothing else like them; yet at the same time, they have brought her whole art to the height of its powers. These colors seem to come from another time—Deleuze would say that they reach back to the birth of the world. Above all, these indefinable colors do not seem made



28.09.22, 2022, Los Angeles. © Nick Roth courtesy Brian Butler

7. Si veda per esempio Georges Didi-Huberman [1990], *Davanti all’immagine*, a cura di Matteo Spadoni, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2016, ebook.
8. Ann Veronica Janssens in conversazione con l’autore, dicembre 2022.
9. Ibid.

assurgere il colore allo status di “fatto” («il colore cresce»), senza che esso sia ostacolato dai compiti legati alla rappresentazione. Quindi, come possiamo parlarne? Georges Didi-Huberman suggerisce di utilizzare il concetto di “visivo”, per designare quel livello di esperienza dell’opera che non è né invisibile (c’è una percezione da parte dello sguardo) né veramente visibile (nel senso di: riconoscibile, identificabile con certezza, o leggibile)⁷.

Torniamo alla *catastrofe* del colore. Quando mi parla del suo recente lavoro sui colori strutturali (e delle ricerche scientifiche condotte da María Boto Ordóñez in un progetto comune), Ann Veronica utilizza ripetutamente la stessa formula: «Cerco di creare *piccoli incidenti*»⁸. A partire da miscele lasciate amalgamare a lungo su lastre di vetro e prelevate con una siringa, sul supporto si crea progressivamente una pellicola colorata sottilissima. È probabile che durante la fase di asciugatura la pellicola si rompa in alcuni punti. L’artista interviene deliberatamente per incrementare l’interesse di queste crepe luminose (perché sul bordo dell’incidente, su queste linee di vulnerabilità, il colore è più ricco, l’occhio più sollecitato). «Lavoro sulla lastra» mi spiega, e poi... «è quello che è»⁹. Né invisibile (non c’è il nulla), né visibile (non c’è qualcosa), la lastra produce un’esperienza visiva inedita. In base all’angolazione dalla quale osserviamo, i colori variano, non ci offrono il conforto della stabilità, non si fissano sui nostri occhi. Pensiamo forse di poter identificare una sorta di “base” colorata, in realtà a sua volta instabile (ocra, senape, oro, talvolta verde fango o verde mastice), ma la luce cambia incessantemente e, se ci allontaniamo o ci giriamo per guardarla di sbieco, la lastra ci propone dei malva, dei blu, dei rosa, in sfumature infinite che le parole non riescono a cogliere definitivamente.

8. Ann Veronica Janssens in conversazione con l’autore, dicembre 2022.
9. Ibid.

→ [AW-155]

→ [AW-155]

for us; they are not addressed to us. We never know in advance what they have to offer. This *autonomy* of color—which Deleuze calls “catastrophe” and Janssens calls “performance”—is it not above all a blow to our narcissism? The work targets the moment when color frees itself, detached from all attempts at mastery, rises to the status of pure sensation, and unravels our structures of mastery (no stability means no definitive reading). Catastrophe prevents us from understanding color or reducing it to its occurrences. Janssens’ works reveal the potential *defiance* of sensation (that which refuses to be codified). In her sculptures, sensation is in some sense deregulated, remaining separate and untamed. That particular intensity of sensation, that which we cannot manage to assimilate, is it not what all artistic research aims for? As the philosopher Roland Breuer writes, “One must start with the independence of such sensation in order to perceive how it transmits not some worldly message, but the fathomless intensity that flogs me.”¹⁰

10. Roland Breuer, *Autour de Sartre: La conscience mise à nu* (Grenoble: Million, 2005), 84.

10. Roland Breuer, *Autour de Sartre. La conscience mise à nu*, Million, Grenoble 2005, p. 84.

Le opere realizzate con i colori strutturali mi emozionano più di quanto possa dire. Non assomigliano a nient’altro e, allo stesso tempo, portano l’arte di Janssens alla piena potenza. Questi colori sembrano appartenere a un’altra epoca – Deleuze direbbe che hanno a che fare con la nascita del mondo. Ancora di più, questi colori sfuggenti non sembrano fatti per noi; non sono destinati a noi. Non sappiamo mai in anticipo cosa ne risulterà. A essere incrinato da questa *autonomia* del colore – che Deleuze chiama «catastrofe» e Janssens chiama «performance» – non è soprattutto il nostro narcisismo? L’opera mira al momento in cui il colore diventa autonomo, si libera da qualsiasi approccio teso al controllo, si eleva allo status di pura sensazione, distrugge le nostre possibilità di dominio (nessuna stabilità, quindi nessuna lettura definitiva). La catastrofe ci impedisce di *comprendere* il colore o di ridurlo a ciò che lo determina. Le opere di Ann Veronica Janssens mostrano la possibile *ribellione* della sensazione (ciò che in essa non può essere codificato). Nelle sue sculture, la sensazione è in qualche modo disturbata, isolata e indomita. Questa particolare intensità, che non riusciamo ad assimilare, non è forse l’aspirazione di ogni ricerca artistica? Come scrive il filosofo Roland Breuer: «Bisogna partire dall’indipendenza di tale sensazione, per vedere come trasmette non un messaggio banale, ma quell’insondabile intensità che mi sconvolge»¹⁰.