

DE KUNST VAN SENSATIE

ROBERT HOBBS

Sinds Ali Banisadr in 2006 zijn kenmerkende benadering van schilderen introduceerde, voorzag hij schrijvers over kunst royaal met namen van oude en moderne meesters, wiens werken van grote invloed zijn geweest op zijn kunst.¹ Toen hij schilderijen van sommige van deze oude meesters bestudeerde, onderscheidde Banisadr daarin elementen die doorwerken op kunstwerken uit de twintigste eeuw. Hij vond bijvoorbeeld dat Jheronimus Bosch' vreemde hybridevormen anticiperen op Salvador Dalí's surrealisme en dat Diego Velasquez' buitengewone en summiere penseelvoering vooruitloopt op Willem de Koonings gebarende stijl. Dit omkeerproces van de geschiedenis waarbij aan schilderijen van oude meesters een soevereiniteit wordt toegekend in plaats van de voor moderne en postmoderne kunstenaars meer gangbare praktijk van het bijsturen van gevestigde werkwijzen om zich te onderscheiden, heeft een effect gehad op zelfs de meest scherpzinnige en kritische kunsthistorische stukken over Banisadr's kunst. Daardoor hebben discussies over zijn verbondenheid met oude werken soms de erkenning van zijn significante bijdrage aan de moderne schilderkunst overschaduwd. Om deze reden zal ik kijken naar hoe zijn vaak verkondigde, maar zelden geanalyseerde *synesthesie* hem in staat heeft gesteld om zich te focussen op energie en ritme als cruciale aspecten van zijn vernieuwende kunst.² Ik beschouw *synesthesie* als interzintuiglijke modaliteiten en daarmee geïntensiverde gewaarwordingen.

Bij deze analyse zal ik uitgaan van verschillende theorieën van de Franse filosoof Gilles Deleuze uit zijn monografie (1981) over de Britse schilder Francis Bacon, met als ondertitel *The Logic of Sensation*³ om Banisadr's kunst te plaatsen. Deze theorieën zijn voorgedragen door de Franse filosoof Gilles Deleuze in zijn monografie uit 1981 over de Britse schilder Francis Bacon, met als ondertitel *The Logic of Sensation*. Dit boek is Deleuzes eerste werk na zijn samenwerking met de Lacaniaans geschoolde psychiater Félix Guattari. Het wijdt niet alleen zijn laatste periode in, toen hij zich voornamelijk concentreerde op esthetische kwesties, maar het blijft ook een van zijn belangrijkste teksten over dit onderwerp. Deleuze ziet *sensatie*, die beschouwd kan worden als het equivalent van Banisadr's *energie*, als vervanger

THE ART OF SENSATION

ROBERT HOBBS

Since Ali Banisadr innovated his distinctive approach to painting in 2006, he has generously furnished art writers with names of old and modern masters' whose works have had an impact on his art.¹ When studying paintings by some of these old masters, Banisadr has discerned elements in them that foreshadow twentieth-century works of art: he has found, for example, that Hieronymus Bosch's strange hybrids anticipate Salvador Dalí's Surrealism, and Diego Velasquez's signal and summary brushwork antedates Willem de Kooning's gestural style. This process of reversing history so that agency is lodged in the predicative sovereignty of old master paintings rather than in the usual practice of modern and postmodern artists' redirecting established modes of working to achieve distinctly new ends has had an effect on even the most perceptive critical and art historical writing on Banisadr's art. Consequently, discussions of his connections with past works have at times overshadowed recognition of his substantial contribution to contemporary painting. For this reason, I will look at how his often proclaimed, yet rarely analyzed *synesthesia* – understood in terms of inter-sense modalities and intensified sensations – has enabled him to focus on *energy* and *rhythm* as crucially important aspects of his innovative art.² I consider *synesthesia* to constitute inter-sense modalities and thus intensified sensations.

In undertaking this analysis, I will rely on several theories advanced by French philosopher Gilles Deleuze in his 1981 monograph on British painter Francis Bacon, subtitled *The Logic of Sensation*, as diagnostics for investigating and placing in relief Banisadr's contributions.³ This book is Deleuze's first work after his collaborations with the Lacanian trained psychiatrist Félix Guattari, and it not only inaugurates his last period when he focused primarily on aesthetic issues, but it also remains one of his most important texts on this topic. Deleuze views *sensation*, which can be regarded

van traditionele definities van de artistieke vorm. Ook beschouwt hij haar als fundamenteel in haar effecten op het menselijk zenuwstelsel, aangezien ze vóór de toekenning van betekenis komt. Zo beschouwd is sensatie bij uitstek empirisch in plaats van rationeel. Deleuzes sensatie heeft ook betrekking op *intensiteiten*, een ander sleutelbegrip. Intensiteiten zijn fundamentele ontologische affecten gebaseerd op zowel kwalitatieve als kwantitatieve verschillen, waarbij dynamiek en veranderlijkheid betrokken zijn, ook al veranderen ze de basis-samenstelling van de materie niet. Ze kunnen onderscheiden worden van materie door hen te vergelijken met veranderende weersomstandigheden, die verschillen van de betrekkelijke stabiliteit van hun klimaatzones. Ze kunnen ook gezien worden als aanhoudende krachten, zoals wisselende energie, stijgende of dalende luchtvochtigheid, veranderende temperaturen, een toenemende of afnemende barometerdruk, enzovoort. In de kunst kunnen de verzadiging van een zekere tint (een substantie) en zijn relatieve waarde beschouwd worden als intensiteiten die bijdragen aan iemands sensatie ervan. In muzikale kringen kan men de intensiteit van lawaai en van stilte bespreken, aangezien voor elk van hen de concentratie luid of onhoorbaar kan zijn, afhankelijk van de verschillende kracht die gebruikt wordt in de aanhoudende *totstandkoming* van klanken of hun afwezigheid. In plaats van deze intensiteiten als stabiel te zien, beschouwt Deleuze ze als verkerend in een continue staat van *totstandkoming* van hoe ze worden waargenomen, zodat intensiteit kan worden getheoretiseerd als aanhoudende, dynamische vormen van energie. Al met al benadrukt Deleuze sensatie en intensiteiten als esthetische middelen waarmee kunst de empirische, intellectuele en imaginerende vermogens van de mensheid verrijkt, en beschouwt hij ze kortom als essentieel voor het menselijke begrip van het universum op manieren die relevant zijn voor hun tijd. De betekenis die Deleuze ziet in sensatie, intensiteiten en in *ritme* is relevant voor de cruciale rol die Banisadr toekent aan energie in zijn kunst, die gerealiseerd wordt door de generatieve spanningen tussen zijn synesthetische combinaties van klanken, vormen en kleuren.

Als uitzonderlijk sensitieve individuen vertrouwen kunstenaars vaak op zogenoemde normale of gewone synesthesie, een manier van metaforisch denken. Er zijn echter zeer weinig mensen zoals Banisadr, die twee sensaties ondervinden bij een enkele, unieke stimulans, waarmee hij dus in de veel kleinere groep van klinisch synestheten valt.⁴ Kunsthistoricus

as equivalent to Banisadr's energy, as replacing traditional definitions of artistic form, and he considers it to be fundamental in its effects on the human nervous system, since it comes before attributions of meaning. Viewed in this way, sensation is preeminently empirical rather than rational. Deleuze's sensation also pertains to *intensities*, another key term. Intensities are fundamental ontological affects, and they are predicated on both qualitative and quantitative differences, involving dynamism and transformability, even though they do not alter substances' basic make up. They can be separated from substances by analogizing them in terms of changing weather conditions that differ from the comparative stability of their climatic zones, and they can also be appreciated as ongoing forces, such as hovering energy, heightening or diminishing humidity, changing temperatures, increases or decreases in barometric pressure, etc. In art the saturation of a given hue (a substance) and its relative value can be considered as intensities contributing to one's sensation of it. In the realm of music one can discuss the intensity of noise and also silence, since either concentration can be loud or inaudible, depending on the differential power expended in the sustained *becoming* – another Deleuzian term – of sound or its absence. Rather than viewing intensities as stable, Deleuze regards them as always being in the process of becoming what they are perceived to be, so that intensity can be theorized as sustained dynamic forms of energy. Overall, Deleuze emphasizes sensation and intensities as aesthetic means by which art enriches humanity's empirical, intellectual, and imaginary capabilities, and thus he views them as vital for people's comprehension of the universe in ways that are relevant to their times. The significance Deleuze places on sensation, intensities, and also rhythm is relevant to the crucial roles Banisadr attributes to energy and rhythm in his art, which are realized through the generative tensions of his synesthetic combinations of sounds, forms and colors.

As extraordinarily sensitive individuals, artists often rely on so-called normal or ordinary synesthesia, a type of metaphoric thinking. However, there are a very few people like Banisadr who experience two sensations

E. H. Gombrich beschreef dit type synesthesie overtuigend als 'het overstromen van indrukken van de ene zintuiglijke modaliteit naar een andere.'⁴ Volgens Banisadr, die tot zijn twaalfde in Iran woonde en van dichtbij de verwoesting meemaakte, teweeggebracht door de Iraakse invasie van zijn land tussen 1980 en 1988, werd synesthesie een manier om deze ervaringen te begrijpen. Hij verklaart: 'Mijn moeder zegt dat ik, toen de Achtjarige Oorlog plaatsvond, tekende om een visueel begrip te krijgen van de geluiden die ik hoorde – de vibraties, explosies en luchtaanvallen. Het gebeurde automatisch.'⁵ Voor deze bewustwording heeft Banisadr gebruik moeten maken van zijn moeders herinneringen aan zijn jeugd in Iran, omdat hij deze synesthetische, door geluiden ingegeven tekeningen vergeten was nadat zijn familie het land ontvluchtte, kort in Turkije woonde, vervolgens naar de Verenigde Staten emigreerde en zich vestigde in Californië. Tegen het einde van Banisadr's postacademische studiejaar aan de New York Academy of Art, maakte hij verscheidene houtskooltekeningen gebaseerd op 'geluidsexplosies en vibraties.'⁷ Deze leidden tot zijn kleine schilderij *The Waste Land* (2006), een werk dat hij beschouwt als keerpunt van zijn artistieke praktijk, omdat hij tijdens het maken erkende dat synesthesie zijn voorkeursmethode zou worden voor het vervaardigen van schilderijen, en dat de traumatische omstandigheden van de Iran-Irakoorlog hem goed van pas zouden komen als 'een parallelle wereld, één die zich [heeft] gemanifesteerd als dromen, als fragmenten van herinneringen, of als hallucinaties.'⁸ Terwijl hij werkte aan *The Waste Land*, vroeg hij zichzelf af: 'Hoe schilder ik iets uit mijn hoofd, vanuit een vibratie of een klank die ik hoorde toen ik als kind opgroeide in Teheran ...' Hij onthulde later hoe ingegeven klanken en beelden als katalysator dienden: 'de manier waarop het eruit kwam ... was zo echt voor mij, deels vanwege de manier waarop een krater zo abrupt op de voorgrond verscheen, dat [deze] zich onmiddellijk associeerde met mijn vroege herinnering aan bommen horen ontploffen en kraters in de grond zien.'⁹

Sinds 2006 heeft Banisadr schilderijen gemaakt door de aanwijzingen van zijn innerlijke klanken te volgen, die soms luid en vaak zacht zijn. Ze harmoniëren doorgaans als hij de details uitwerkt. Hij verklaart:

Wanneer ik begin aan een schilderij, is dat altijd gebaseerd op een innerlijke klank ... Het is de drijvende kracht achter het gehele schilderij ... [De klank] ... kan het geluid zijn van iets heel

from a single unique stimulation, thus placing him in the much smaller group of clinical synesthetes.⁴ Art historian E. H. Gombrich has compellingly described this type of synesthesia as 'the splashing over of impressions from one sense modality to another.'⁵ According to Banisadr, who lived in Iran until he was 12 and experienced at close hand the devastation created by Iraq's invasion of his country during the years 1980-1988, synesthesia became a way to make sense of these experiences. He explains, 'My mom says that when the Eight Years' War was happening, I would draw to create a visual understanding of the sounds I was hearing—the vibrations, explosions, and air raids. It was automatic.'⁶ For this observation Banisadr has needed his mother's memory of his childhood in Iran because he forgot about these synesthetic sound-induced drawings after his family fled the country, lived briefly in Turkey, and then immigrated to the US and settled in California. Near the end of Banisadr's year of post-graduate study, awarded to him by the New York Academy of Art, he created several charcoal drawings based on 'sound explosions and vibrations,'⁷ which led to his small painting *The Waste Land* (2006), a work he considers a watershed in his artistic practice since he recognized while creating it that synesthesia would be his preferred means for making paintings and that the traumatic circumstances of the Iran-Iraq War would serve him well as 'a parallel world, one that [has] appeared as dreams, as fragments of memory, or as hallucinations.'⁸ When working on *The Waste Land*, he asked himself, 'How do I paint something from memory, from a vibration or a sound that I heard when I was a kid growing up in Tehran. ...' He later divulged how intuited sounds and images served as a catalyst, 'the way it came out it ... was so real to me, partly because [of] the way in which a crater in the foreground appeared so suddenly that [it] immediately connected to my early memory of hearing bombs blasting and seeing craters in the ground.'⁹

Since 2006, Banisadr has created paintings by following the directives of internal sounds, which are sometimes loud and often soft; frequently they take the form of chimes when he is working out the details. He explains:

zwaars en machine-achtigs. Ik weet niet hoe ik het nauwkeuriger kan omschrijven, maar ik kan het schilderen. Of het kan [een] ... hard, digitaal geluid zijn ... Of het kan een rustige toon zijn in landschaps- of watergedeelten. Als dingen stijgen of dalen is het een variërend geluid, of als een klokkenspel. Ik bouw de lagen haast op als een muzikale compositie, en alle elementen zijn actief en moeten samenwerken.¹⁰

Omdat dit proces hem zo vreemd had geleken, ook al bood het hem een manier om zichzelf en zijn kunst over te geven aan krachtige energieën en een intensieve vormentaal, studeerde Banisadr psychologie in de hoop om antwoorden te vinden op vragen als: 'Waarom hoor ik een geluid als ik iets visueel doe? Of waarom is er een kleur als ik iets eet? ...'¹¹ Banisadr heeft toegegeven dat hij soms ook namen van mensen met kleuren of smaken associeert. Gedurende de laatste dertien jaar zijn geluiden zijn artistieke voorkeursgidsen geworden, die hem te kennen geven hoe hij moet beginnen en zijn weg door een schilderij moet werken. 'Ik moet vermelden,' erkende hij, 'dat het schilderij heel luid begint ... en dan is het mijn taak om deze harde geluiden, die elkaar opheffen en met elkaar botsen, een soort van te begrijpen, en een compositie te maken die hen harmoniseert.'¹²

Met betrekking tot Deleuze's theorieën van sensaties en intensiteiten helpt het om na te denken over Banisadr's veelzeggende openbaring:

... er is een golf van lucht, of energie, die door het schilderij stroomt en echt alles samenbindt. Het is lastig te omschrijven, omdat ik ook het gevoel heb dat deze golf het tegenovergestelde kan doen: alles wegblazen. Wanneer ik de klanken begin te horen en de beelden begin te zien, zie ik ze eerst in mijn hoofd, zoals altijd. Zodra ik begin aan het schilderij is er altijd beweging, omdat dingen aan het stromen zijn. Ik kan die beweging dan horen en voelen met mijn eigen lichaam.¹³

Banisadr's kinesthetische reactie op de voortgang van een bepaald schilderij is een opvallend voorbeeld van empathie, die de Duitse kunsthistoricus Wilhelm Worringer 'Einfühlung' noemde en in 1908 beschreef als 'het zetten van de beslissende stap van esthetisch objectivisme naar esthetisch subjectivisme, d.w.z. wat niet langer de esthetiek als beginpunt neemt van zijn onderzoek, maar uitgaat van het gedrag van het contemplerende

When I begin a painting, it's always based on an internal sound. ... It's the force that drives the whole painting. ... [The sound] ... could be the sound of something very heavy, machine-like, I don't know how to describe it more accurately, but I can paint it. Or it could be [a] ... loud digital sound. ... Or it could be a quiet tone in landscape or water sections. If things are ascending or descending, it's a flickering sound, or like chimes. I build up layers almost like a musical composition, and all the elements are active and need to work together.¹⁰

Because this process has seemed so strange to him, even though it provides a means for opening himself and his art to forceful energies and highly cathected forms, Banisadr studied psychology in hopes of finding answers to such questions as 'Why, when I do something visual, do I hear a sound? Or why when I eat something there's a color? ...'¹¹ Banisadr has admitted that he also sometimes associates people's names with colors or tastes. Over the past 13 years sounds have become his preferred artistic guides, alerting him on how to begin and then work his way through a painting. 'I should mention,' he has acknowledged, 'the painting starts very loud. ... and then my job is to sort of make sense of these loud sounds, which cancel out and collide with each other, and create a composition that harmonizes them.'¹²

In terms of Deleuze's theories of sensation and intensities, it helps to take into consideration Banisadr's revealing disclosure:

... there's a wave of air, or energy, flowing through the painting that really ties everything together. It's hard to describe because I also feel it's capable of doing the opposite: blowing everything off. When I start to hear the sound and see the images, I see them in my head first, as always. Once I begin to make the painting, there's always movement because things are in flux. I can then hear and feel that movement with my own body.¹³

Banisadr's kinesthetic reaction to the progress of a given painting is a notable example of empathy, which German art historian Wilhelm Worringer called 'Einfühlung,' and described in 1908 as 'tak[ing] the

onderwerp ...,¹⁴ dat de artiest kan zijn en vaak ook is. Banisadr heeft zijn nauwe fysieke en emotionele banden met zijn kunst toegelicht, die verband houden met Worringer's definitie van empathie:

Als bijvoorbeeld een specifiek figuur [in een schilderij dat ik aan het maken ben] voorover leunt, en zwaar op één been leunt, voel ik het in mijn eigen been. Als zijn hoofd zwaar is, voel ik dat gewicht in mijn eigen hoofd. Ik word als het ware dat figuur. Hetzelfde geldt zelfs voor iets dat alleen quasi-vertegenwoordigend is, of een windvlaag, een energiestroom, een geluidsgolf, of wat dan ook. Ik voel het in mijn lichaam en ben dan in staat het te projecteren en te creëren.¹⁵

Banisadr hoort en beeldt zich geluiden in, zowel vóór als gedurende het schilderproces. Hij verbindt zich ook emotioneel met zijn vormen terwijl hij deze creëert. Het liefst gaat hij niet simpelweg met de stroom mee; in plaats daarvan wordt hij één met de stroom.¹⁶ 'Het is dit geluid dat me aanstuurt om harder op de kwast te duwen,' erkende hij, om vervolgens toe te voegen: 'en omhoog te gaan, los te laten of daar te stoppen en dan weer verder te gaan. Het is een richtlijn ...'¹⁷ Hij verwacht dat zijn empathische verbindingen ook zijn publiek met wat van zijn eigen intense gevoelens zou kunnen vervullen.

Voor Banisadr is energie, wat ik als equivalent van Deleuzes sensatie en intensiteiten beschouw, van het grootste belang bij het werken aan en kijken naar zijn eigen kunst. Hij geeft er de voorkeur aan dat de energie die zijn werk vormgeeft overal is, zonder één middelpunt, zodat zijn schilderijen doordrongen zijn van een innerlijke stroming. En hij schrijft het aan de synesthetische verbindingen tussen klanken, vormen en kleuren toe dat ze hem helpen om werken tot stand te brengen die opvallen door hun ingrijpende en contrasterende energiegolven. Als hij geen innerlijke klanken hoort wanneer hij naar zijn eigen of anderen werken kijkt, vindt hij ze niet interessant. Om het in Deleuziaanse termen uit te drukken: klanken stellen Banisadr in staat om zijn verbeelding te volgen als een reeks intensiteiten, zodat hij zich geen zorgen hoeft te maken om vormen aan te duiden zoals bomen, personen, auto's, enzovoort. Watervallen van penseelstrepen en schitterende verzadigde tinten zijn immers Banisadr's hoofdonderwerpen. Zijn synesthesie stelt hem in staat om in een andere wereld te stappen en zijn verbeeldingskrachten te vertegenwoordigen als vormen in een voort-

decisive step from aesthetic objectivism to aesthetic subjectivism, i.e. which no longer takes the aesthetic as the starting-point of its investigations, but proceeds from the behavior of the contemplating subject. . . .'¹⁴ which can be, and often is, the artist. Banisadr has elaborated on his close physical and emotional ties with his art that correlate with Worringer's definition of empathy:

If one specific figure [in a painting I am making] is leaning over, for example, and it's heavily on one leg, I feel it within in my own leg. If its head is heavy, I feel that weight in my own head. I sort of become that figure. The same goes even for something that's only like semi-representations, or a breeze of wind or a flow of energy or a sound wave or whatever. I feel it inside my body and then I'm able to project it, and create it.¹⁵

Banisadr hears sounds and imagines them both before and during the process of painting. He also emotionally connects with his forms as he is creating them: ideally, he feels that he does not simply go with the flow; instead, he becomes one with the flow.¹⁶ 'It's this sound that guides me to press harder on the brush,' he has acknowledged, before adding, 'and lift off, or let go or stop there and then continue there. It's a guidance. . . .'¹⁷ He anticipates that his empathic connections might also infuse viewers with some of his own intense feelings.

For Banisadr, energy, which I regard as equivalent to Deleuze's sensation and intensities, is of paramount importance to him when working and viewing his own art. He prefers for the energy imbuing his work to be all-over, with no one focal point, so that his paintings are permeated with an inner flow. And he attributes synesthetic connections between sounds, forms, and colors with helping him to achieve works notable for their sweeping and contrasting waves of energy. If he does not hear internal sounds when looking at his or other artists' works, he does not find them of interest. Put in Deleuzian terms, sounds enable Banisadr to follow his imagination as a series of intensities so that he does not need to worry about denoting forms as trees, persons, cars, etc. because cascading rivers of brush marks and

urende staat van vervloeiing, of om Deleuzes woord te gebruiken, 'totstandkoming.' Aangezien de dingen in mijn verbeelding nooit stil zijn,' heeft Banisadr opgemerkt, 'volgen mijn schilderijen de meest natuurlijke en organische patronen van de manier waarop ik daadwerkelijk zie.' Hij beschouwt zijn werk als verschillende snelheden en geeft de voorkeur aan het woord 'encyclopedisch,' aangezien zijn kunst zich voor hem in en uit de tijd lijkt te bewegen, verwijzend naar veel verschillende periodes en zowel goede als slechte stemmingen, terwijl zijn schilderijen ze opzweepend verbinden. Hij is vooral enthousiast wanneer de vormen in zijn schilderijen tussenfases van zowel stijging als daling suggereren, die vooruit- en achteruitgaan, zodat 'alles zich in de fase van totstandkoming bevindt, overgaand in iets anders, terwijl niets vast blijft staan.' Dit statement staat opmerkelijk dicht bij Deleuzes theorieën, ook al was Banisadr zich niet bewust van deze filosoof toen hij begon te werken met metamorfoserende effecten in schilderijen die gelijk lijken aan de levenskracht – een van de grote voordelen van zijn synesthetische benadering.

Een terugkerend thema in Deleuzes boek over Bacon is *ritme* en zijn essentiële kracht om de 'logica van sensatie' die vóór het hersenwerk komt vast te stellen. In plaats van te focussen op de perceptie, die hij als een voornamelijk rationeel proces beschouwt, ziet Deleuze sensatie en ritme als primair, sterk lijkend op de pure intensiteiten die kleine kinderen ervaren voordat ze in staat zijn om het onderscheid te maken tussen zichzelf en de wereld.¹⁸ Verwant aan Deleuzes nadruk op ritme en opvallend vanwege de samenloop ermee, zijn Banisadr's uitgesproken werk aan 'het tot stand brengen van het ritme van het schilderij,' zijn bewering dat 'ritme – waarvan ik denk dat het mijn eigen gevoel voor schaal is – zó belangrijk is,' alsmede zijn behoefte om 'de ogen [van zijn aanschouwers] met een zeker ritme te begeleiden.'¹⁹ De 'logica van sensatie' en de daaruit voortvloeiende ritmes zijn een andere manier om Banisadr's kunst te benaderen vóórdat hij probeert de betekenis van individuele schilderijen en tekeningen te omschrijven met titels.²⁰ Terwijl titels als *The Devil*, *The Wretched of the Earth*, *The World Upside Down*, *Bots*, *Foreign Lands* en *At Once* Banisadr's ontroerende en empathische reacties op zijn werk vertegenwoordigen, moeten we ook onthouden dat de overheersende krachten in zijn kunst afkomstig zijn van de intense synesthetische spanningen en ritmes van de samenvoeging van klanken met beelden. In Banisadr's tekeningen en schilderijen zijn de terugkerende

coruscating assemblages of saturated hues are his main subject. His synesthesia enables him to step into another realm and to represent the forces in his imagination as forms in a continued state of flux or, to use Deleuze's word, 'becoming.' 'Because the things in my imagination are never still,' Banisadr has noted, 'my paintings follow most natural and organic patterns of the way I really see.' He views his work in terms of different velocities, and he prefers the word 'encyclopedic,' as his art seems to him to move in and out of time, pointing to many different periods and to moods both high and low as his paintings exhilaratingly connect them. He is most excited when the forms in his paintings suggest in-between states both rising and falling, going forward and backward, so that 'everything is in the stage of becoming, transforming into something else, nothing remaining solid,' in a statement that is presciently close to Deleuze's theories, even though Banisadr was unaware of this philosopher when he began working with metamorphosing effects in paintings that appear tantamount to the life force – one of the great benefits of his synesthetic approach.

A recurring theme in Deleuze's book on Bacon is rhythm and its vital power to locate the 'logic of sensation' that comes before cerebration. Instead of focusing on perception, which he regards as largely a rational process, Deleuze views sensation and rhythm as primary, very much like the pure intensities experienced by infants before they are able to distinguish between themselves and their world.¹⁸ Related to Deleuze's emphasis on rhythm and remarkable for being coincidental with it is Banisadr's professed work in 'setting up the rhythm of the painting,' his assertion that 'rhythm – which I think is my own sense of scale – is so important,' as well as his feeling the need 'to lead the eyes [of his viewers] with a certain rhythm.'¹⁹ The 'logic of sensation' and its ensuing rhythms are another way of approaching Banisadr art before he attempts to circumscribe the meaning of individual paintings and drawings through titles.²⁰ While such titles as *The Devil*, *The Wretched of the Earth*, *The World Upside Down*, *Bots*, *Foreign Lands*, and *At Once* represent Banisadr's stirring and empathic responses to his work, we also need to remember the pervading

en contrasterende ritmes manieren om de complexe krachten te verwezenlijken die Deleuze 'het lichaam zonder organen' noemt, een concept dat hij en Guattari leenden van de Franse toneelschrijver Antonin Artaud. Ze gebruikten het niet om een daadwerkelijk lichaam (een figuur) te beschrijven, maar als term die Deleuze later het *Figuur* noemt in *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. Deleuzes *Figuur* is verwant aan Jean-François Lyotards *figural*, zoals besproken in zijn proefschrift en gepubliceerd onder de titel *Discours, Figure*. Lyotard schrijft:

*Kunst staat in haar alteriteit als plasticiteit en verlangen, een gebogen weidsheid tegenover onveranderlijkheid en ratio, diakritische ruimte. Kunst begeert het figuur, en 'schoonheid' is figuratieve en ongebonden ritme.*²¹

Deleuzes *Figuur* en Lyotards *figuratief* staan als krachtige tussenwerelden tussen de betekenaars en de mogelijke betekenissen die ze kunnen hebben. De kracht van het *Figuur* en de geschilderde ritmes die er vorm aan geven bevoorrecht de sensatie, maar niet de reeksen van letterlijke betekenissen die zo vaak de premoderne kunstwerken vulden. Deze vervingen het figuratieve gevoel van mysterie en verwondering door allegorieën die hen gevangen hielden in statische en welgevestigde betekenissen. Het 'lichaam zonder organen' kan zodoende gevisualiseerd worden als opeenvolgingen van nietsbetekenende ritmes (krachten) die onder het oppervlak van kunstwerken liggen of voorafgaan aan hun vastlegging in interpretaties.

Deleuze karakteriseert deze precognitieve eigenschappen in de schilderkunst, door Bacon 'diagrammen' genoemd en vertaald naar het Franse woord *diagrammes*, als sensaties met verschillende intensiteiten. Hij schrijft:

*Het diagram is dus de werkzame set van nietsbetekenende en niets vertegenwoordigende lijnen en zones, penseelstreken en kleurvlakken. En de werking van het diagram, oftewel zijn functie, is om 'suggestief' te zijn, zo zegt Bacon. ... Het diagram is inderdaad een chaos, een catastrofe, maar het is ook een kiem van orde of ritme. ... Zoals Bacon zegt: het 'ontsluit sensatiegebieden.'*²²

forces in his art that come from the intense synesthetic tensions and rhythms of joining sounds with imagery.

In Banisadr's paintings and drawings, recurring and contrasting rhythms are ways to realize the complex forces Deleuze calls the 'body without organs,' a concept he and Guattari borrowed from French playwright Antonin Artaud and used to describe not an actual body (a figure) but the term Deleuze later calls the *Figure* in *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. Deleuze's *Figure* is related to Jean-François Lyotard's *figural*, discussed in his doctoral dissertation and published under the title *Discours, Figure*. According to Lyotard:

*Art stands in alterity as plasticity and desire, a curved expanse against invariability and reason, diacritical space. Art covets the figure, and 'beauty' is figural, and unbound, rhythm.*²¹

Deleuze's *Figure* and Lyotard's *figural* stand between signifiers and the possible meanings they might signify as potent in-between worlds. The power of the *Figure* and the painterly rhythms bodying it forth privilege sensation, but not the sets of literary meanings that have often blanketed pre-modern works of art by replacing their figural sense of mystery and awe with allegories imprisoning them in static and well established significances. The 'body without organs' can thus be visualized as sets of a-signifying rhythms (forces) that lie beneath or before artworks are sequestered by interpretations.

Called 'graphs' by Bacon and translated into the French word *diagrammes*, Deleuze characterizes these pre-cognitive traits in painting as sensations with differential intensities. He writes:

*The diagram is thus the operative set of a-signifying and non-representative lines and zones, line-strokes and color-patches. And the operation of the diagram, its function, says Bacon, is to be 'suggestive.' ... The diagram is indeed a chaos, a catastrophe, but it is also a germ of order or rhythm. ... As Bacon says, it 'unlocks areas of sensation.'*²²

Deleuzes *diagram* speelt een cruciale rol bij het versterken van het vermogen van kunst om chaos op te roepen in dienst van ritmes. Het is ook in staat om visuele clichés in kunstwerken te voorkomen, waarmee het de wonderbaarlijkste, nietsbetekenende kwaliteiten in stand houdt. Deze kunnen begrepen worden als de fundamentele componenten die de kunstwerken versterken en ervoor zorgen dat ze functioneren als kunst in plaats van als hun clichématige en versimpelde imitaties. Deleuze ziet kunst, die ook echt als kunst functioneert, als bestaand uit de genese van sensaties in plaats van interpreteerbare beelden die de kunst verarmen en verstoren door voorbestemde representatieve en illustratieve beperkingen in de kaart te spelen. Deleuzes en Bacons schilderachtige reeksen van vertekende tekens zijn diagrammatisch: ze 'zijn irrationeel, onvrijwillig, onopzettelijk, vrij, willekeurig ... Ze zijn niet langer betekenisvol of betekenaars.'²³ Noodzakelijkerwijs zijn zij suggestief, zonder overmatig kwalificerend te zijn. Opdat niemand denkt dat Deleuze betoogt voor kunst die geheel over vorm gaat zonder inhoud, streven zijn sensaties als chaotische vormen naar een precognitieve staat die aanschouwers een blik op de onaangepaste realiteit gunt. Deze staat maakt de wereld dus esthetisch beschikbaar voor hen, ook al negeert hij de verhalende inhoudstypes die bekend kunnen zijn vóór het daadwerkelijke aanschouwen van het schilderij.

Met het oog op Deleuzes *Figuur* kunnen we ons afvragen hoe het ons helpt bij de waardering van Banisadr's werk. Laten we voor het beantwoorden van deze vraag eerst Deleuzes waarneming opmerken: 'Soms ... lijkt de ongevoelige kracht van één kunstvorm ... een deel mee te nemen van de 'gegevens' van een andere kunstvorm: hoe moet je geluid schilderen, of zelfs de Schreeuw?'²⁴ Ook merkt hij op:

*De schilder zou dus een originele zintuiglijke éénwording zichtbaar maken, en zou een multisensorisch Figuur visueel doen verschijnen ... Deze handeling is alleen mogelijk als de sensatie van een specifiek domein (in dit geval de visuele sensatie) in direct contact staat met een essentiële kracht die elk domein overstijgt en doorkruist. Deze kracht is Ritme, die meer diepgaand is dan zicht, gehoor, enzovoorts.*²⁵

Mijn algehele antwoord op de bruikbaarheid van Deleuzes theorieën om ons te helpen begrijpen hoe de originaliteit van Banisadr's kunst functioneert, is om erop te wijzen dat Deleuzes

Deleuze's *diagram* plays a crucial role in supporting art's ability to invoke chaos in the service of rhythms. It is also capable of helping artworks avoid visual clichés, thereby preserving the wondrous a-signifying qualities that can be understood as the fundamental components invigorating them and ensuring they operate as art rather than as its clichéd and dumbed-down imitations. Deleuze views art that truly functions as art as constituting the genesis of sensations rather than interpretable images that impoverish and disrupt art by playing into preordained representational and illustrative constraints. Thus, Deleuze's and Bacon's painterly sets of distorting signs are diagrammatic: they 'are irrational, involuntary, accidental, free, random. . . They are no longer either signified or signifiers. . .'²³ Of necessity, they are suggestive without being overly qualifying. Lest one think that Deleuze is advocating an art that is all about form without content, his sensations as chaotic forms aspire to a precognitive state that provides viewers with glimpses of unmediated reality and thus makes the world aesthetically available to them, even as it ignores the types of narrative content that can be known in advance of actually beholding a painting. While the brushwork in Banisadr's canvases and drawings works in accord with Deleuze's sensations, intensities, and rhythms, taken together, his gregarious applications of paint reinforce visual panoplies, operatic in their grandeur, arising from orchestras of either battling or parading forms, which are situated on shallow stages, notable for their frenzied backgrounds.

Given Deleuze's *Figure*, we might ask how it helps us better appreciate Banisadr's work? In responding to this question, let's first note Deleuze's observation, 'Sometimes. . . the insensible force of one art. . . seems to take part of the 'givens' of another art: for example, how to paint sound, or even the *Scream*?'²⁴ Also he notes:

The painter would thus make visible a kind of original unity of the senses, and would make a multisensible Figure appear visually. . . [T]his operation is possible only if the sensation of a particular domain (here, the visual sensation) is in direct contact with a vital power that exceeds every domain and traverses them all. This power

concepten voorkomen dat we Banisadr's schilderijen degraderen tot invloeden van oude en moderne meesters als voorgangers. In plaats daarvan moedigen ze ons aan om onze tijd met deze werken te verlengen door te focussen op het mysterie dat elk schilderij ons biedt, in het bijzonder hun vele schakeringen van eigenschappen, sporen en gecombineerde samenstellingen. Door bij specifieke schilderijen te blijven, staan we ze toe om constellaties van nietsbetekenende ritmes en sensaties te blijven die van zichzelf belangrijk zijn, zelfs als we plezier scheppen in de intensiteit van de krachten die door ze heen golven en ze versterken met snelheidsvariaties die inhoud geven aan verschillende levenskrachten. Bovendien moedigt Deleuzes diagram ons aan om de vele hybride figuren die Banisadr's doeken bevolken niet te verarmen, met hun samenstelling van menselijke, dierlijke, plantaardige en machinale eigenschappen. Hij verstoffelijkt ze als specifieke karakters in aanvulling op de door de wind meegevoerde penseelstreken en betoverende passages van verzadigde kleuren. Door hen toe te staan mysterieus te blijven, is het Banisadr's schilderijen gegund om hun intrigerende anders-zijn en kracht te behouden – hun sensatie en intensiteiten – zelfs als ze ons voorschrijven hoe ze benaderd dienen te worden.

Omdat Banisadr's improviserende schilderijen mogelijk lijken op het abstract expressionisme, helpt het om mijn analyse van zijn kunstwerken af te sluiten door hun verschillen met deze mid-twintigste-eeuwse kunstvorm aan te duiden. Het abstract expressionisme ontwikkelde zich tijdens een periode waarin vergelijkende mythologie, Freudiaanse en Jungiaanse psychologie, primitieve kunst, de erfenis van surrealistisch, psychisch automatisme als inwijdingstechniek, en sporen van het geloof van het Romanticisme in individuen als capabele rentmeesters van hun eigen lot allen aan de basis stonden van improviserende schilderijen, die misschien op het eerste gezicht een Deleuziaans type analyse rechtvaardigen. Maar de abstracte expressionisten verschilden aanzienlijk van Deleuze in hun verlangen om abstracte schilderijen te maken vol met waarneembare inhoud, gebaseerd op hun intuïtieve affiliatie met mythen en legenden, naast hun geloof in de universaliteit van het onderbewustzijn. In plaats van zich te houden aan deze aloude benaderingswijze, slaat Banisadr's werk nieuwe wegen in dankzij zijn vertrouwen in zijn eigen synesthesie als een verhoogde sensitiviteit voor auditieve en visuele provocaties. Deze omvatten een gezamenlijk middel voor het maken van zijn schilderijen,

*is Rhythm, which is more profound than vision, hearing, etc.*²⁵

My overall response to the usefulness of Deleuze's theories in helping us to understand how the originality of Banisadr's art functions is to point out that Deleuze's concepts prevent us from relegating Banisadr's paintings to influences by old- and modern-master antecedents; instead they encourage us to prolong our time with these works by focusing on the mystery each painting offers, particularly its many arrays of traits, marks, and conflated assemblages. By staying with specific paintings, we permit them to remain constellations of non-signifying rhythms and sensations that are important in and of themselves, even as we delight in the intensity of forces sweeping through them and invigorating them with a range of velocities connoting differing life forces. In addition, Deleuze's diagram encourages us not to impoverish the many hybrid figures populating Banisadr's canvases, with their composite human, animal, vegetable, and machinic features, in addition to wind-swept brush marks and enchanting passages of saturated colors delineating them, by reifying them as specific characters. When we permit them to remain compelling enigmas, we are responsive to their intriguing otherness and force – their sensations and intensities.

Because Banisadr's improvisational paintings might appear to resemble Abstract Expression, it helps to conclude my analysis of his artworks by pointing out their differences from this mid-twentieth-century art. Abstract Expressionism was created during a time when comparative mythology, Freudian and Jungian psychology, tribal art, the legacy of Surrealist psychic automatism as a initiatory technique, and traces of Romanticism's belief in individuals as capable stewards of their own destiny were all formative for improvisational paintings that might initially seem to warrant a Deleuzian type of analysis. But the Abstract Expressionists differed substantially from Deleuze in their desire to create abstract paintings replete with discernable content, predicated on their intuitive affiliation with myths and legends, in addition to their belief in the

gecombineerd met zijn onomstotelijke geloof in de kracht van deze nog weinig begrepen prikkels in zijn kunst als krachtige en intense ritmes die, in zijn eigen woorden, 'bevroren vastleggingen van continu bewegende krachten' worden.

¹ Deze omvatten, maar beperken zich niet tot de sculpturen uit het oude Egypte en Midden-Oosten, de Noordelijke renaissanceschilders Jheronimus Bosch en Pieter Bruegel de Oude, de laat-Timoeridisch en vroeg-Savawiedisch-Perzische schilder Kamāl ud-Dīn Behzād, Jacopo Tintoretto en Paolo Veronese uit de Venetiaanse Renaissance, de Spaanse meesters Diego Velázquez en Francisco Goya, de surrealist Max Ernst, de Amerikaanse abstracte expressionisten Willem de Kooning en Jackson Pollock, evenals de postmodernistische figuratieve schilders Neo Rauch en Dana Schutz.

Voor een sympathieke kijk op de resonantie tussen Banisadr's werk en een aantal mogelijke historische prototypen, zie ook David Anfam, 'The Marriage of Heaven and Hell' in David Anfam, Azareen van der Vliet Oloomi en Negar Azimi, *The World Upside Down: Ali Banisadr Volume 2* (Londen: Blain/Southern, 2018), p. 5-9.

² Dit essay bouwt voort op mijn eerdere stuk over Banisadr's kunst met de ondertitel 'Assaying the In-Between', waarin ik een reeks interpretaties van zijn werk formuleer, gebaseerd op beschouwingen van de Turkse romanschrijver Orhan Pamuk's *My Name is Red*, Mikhail Bakhtins heteroglossia (pluridiscursiviteit) en de grotesken, waaraan de Renaissance ten grondslag ligt. Ook bouwt het voort op transversaliteit, een concept van de Franse psychiater en theoreticus Félix Guattari, waarin de gebruikelijke posities van het onderwerp van een individu vermenigvuldigd worden om ervoor te zorgen dat er geen enkele overheerst. Robert Hobbs, 'Ali Banisadr: Assaying the In-Between' in Robert Hobbs en Boris Groys, *Ali Banisadr: One Hundred*

and Twenty Five Paintings (Londen: Blain/Southern, 2015), p. 9-19.

³ Gilles Deleuze, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, vertaald door Daniel W. Smith (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003).

Na het lezen van een eerdere versie van dit essay herinnerde Banisadr zich dat hij Deleuzes boek over Bacon had gelezen in 2011. Aangezien de richting van zijn werk goed in gang werd gezet in 2006, zoals later in dit essay verklaard, beschouw ik Deleuzes theorieën niet als invloeden op Banisadr of zijn denken. In plaats daarvan zie ik deze concepten als verhelderende manieren om de wijze waarop Banisadr's kunst functioneert te verduidelijken.

⁴ Bulat Galejev, 'Open Letter on Synesthesia,' *Leonardo* 34, nr. 4 (2001), p. 362. Galejev schrijft: 'Eén [van de twee soorten synesthesie] ... wordt op het fysiologische niveau gezien als een daadwerkelijke 'co-sensatie' (iemand hoort bijvoorbeeld geluiden en ondervindt daarnaast bijbehorende kleursensaties.) Dit type 'synesthesie' is ... obsessief en vertoont zichzelf ondanks de menselijke wil. Dit type is erg zeldzaam ...'

⁵ E.H. Gombrich, *Art and Illusion* (Princeton: Princeton University Press, 1960), p. 366.

⁶ Emily McDermott, 'How Ali Banisadr Holds Memory,' *Interview* (28 februari 2014), <https://www.interviewmagazine.com/art/ali-banisadr-motherboard>, p. 8, geraadpleegd op 16 december 2018.

⁷ Phong Bui, 'Art in Conversation: Ali Banisadr,' *Brooklyn Rail*, <https://brooklynrail.org/2018/10/art-ALI-BANISADR-with-Phong-Bui>, p. 8, geraadpleegd op 16 december 2018.

universality of the unconscious mind. Instead of adhering to this time-honored approach, Banisadr's work breaks new ground through its reliance on his own synesthesia as a heightened sensitivity to aural and visual provocations, comprising a joint means for creating his paintings, together with his unassailable conviction in the strength of these little understood stimuli in his art as powerful and intense rhythms, which become, in his words, 'frozen realizations of constantly moving forces.'

¹ They include but are not limited to ancient Egyptian and Near Eastern sculptures, the Early Netherlandish painters Hieronymus Bosch and Pieter Bruegel the Elder, the late Timurid and early Safavid Persian painter Kamāl ud-Dīn Behzād, Renaissance-era Venetians Jacopo Tintoretto and Paolo Veronese, Spanish masters Diego Velázquez and Francisco Goya, Surrealist Max Ernst, American Abstract Expressionists Willem de Kooning and Jackson Pollock, as well as post-modernist figurative painters Neo Rauch and Dana Schutz.

For a sympathetic look at resonances between Banisadr's work and a number of possible historical prototypes, see David Anfam, 'The Marriage of Heaven and Hell' in David Anfam, Azareen van der Vliet Oloomi, and Negar Azimi, *The World Upside Down: Ali Banisadr Volume 2* (Londen: Blain/Southern, 2018), pp. 5-9.

² This essay builds on my earlier piece on Banisadr's art subtitled 'Assaying the In-Between' in which I formulate a series of interpretations of his work based on examinations of Turkish novelist Orhan Pamuk's *My Name is Red*; Russian theorist Mikhail Bakhtin's heteroglossia and the Grotesque, which has antecedents in the Renais-

sance; as well as the French psychiatrist and theorist Félix Guattari's concept of transversality in which an individual's habitual subject positions are multiplied to ensure that no single one prevails. Robert Hobbs, 'Ali Banisadr: Assaying the In-Between' in Robert Hobbs and Boris Groys, *Ali Banisadr: One Hundred and Twenty Five Paintings* (Londen: Blain/Southern, 2015), pp. 9-19. ³ Gilles Deleuze, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, trans. Daniel W. Smith (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003).

After reading an early version of my essay, Banisadr recalled reading in 2011 Deleuze's book on Bacon. Since the trajectory of his work was clearly established in 2006, as I explain later in this essay, I am not considering Deleuze's theories to be influences on either Banisadr's art or his thinking. Instead, I regard these concepts as important for illuminating ways to elucidate the way Banisadr's art functions.

⁴ Bulat Galejev, 'Open Letter on Synesthesia,' *Leonardo* 34, No. 4 (2001): 362. Galejev writes, 'One [of the two types of synesthesia] ... is observed at the physiological level as an actual 'co-sensation' (e.g. one hears sounds and,

⁸ Lilly Wei, 'Ali Banisadr: Interview,' 6 februari 2014, <https://www.studiointernational.com/index.php/ali-banisadr-interview>.

⁹ Bui, 'Art in Conversation: Ali Banisadr,' *Brooklyn Rail*, p. 3.

¹⁰ Lilly Wei, 'Ali Banisadr: Interview.' Banisadr vertrouwde Bui zijn zeer grote interesse in muziek en werk als dj toe: Mijn muzieksmaak is heel eclectisch, veelal vanwege mijn eerdere ervaring als dj ... Ik was vroeger dj in Williamsburg [NYC] in verschillende coole, kleine clubs, toen die nog niet waren wat ze nu zijn. Het werd snel een betaalde gig, en ik deed het voor een goede zes jaar ... Ik houd van sampling. Je kunt je eigen muziek maken door een deel uit een ander liedje te nemen, zoals een ritmische break, die gebruikt kan worden om de beat van een ander liedje op te bouwen.

Bui, 'Art in Conversation: Ali Banisadr,' *Brooklyn Rail*, p. 10 en 11.

¹¹ McDermott, 'How Ali Banisadr Holds Memory,' *Interview*, p. 5.

¹² Bui, 'Art in Conversation: Ali Banisadr,' *Brooklyn Rail*, p. 9.

¹³ Bui, 'Art in Conversation: Ali Banisadr,' *Brooklyn Rail*, p. 9-10.

¹⁴ Wilhelm Worringer, *Abstraction and Empathy: A Contribution to the Psychology of Style*, vertaald door Michael Bulloch, Elephant Paperback (Chicago: Ivan R. Dee, Publisher, 1997), p. 4.

¹⁵ Bui, 'Art in Conversation: Ali Banisadr,' *Brooklyn Rail*, p. 10.

¹⁶ Op 23 september 2014 kon ik een diepte-interview met Banisadr afnemen. Ideeën en houdingen die ik aan hem heb toegekend in mijn essay, die niet op andere wijze als voetnoot zijn toegevoegd, zijn uit dit interview afkomstig.

¹⁷ McDermott, 'How Ali Banisadr Holds Memory,' *Interview*, p. 5.

¹⁸ Daniel W. Smith, 'Introductie,' Gilles Deleuze, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, p. xiv.

¹⁹ Bui, 'Art in Conversation: Ali Banisadr,' *Brooklyn Rail*, p. 4 en 5.

²⁰ Kunsthistoricus Fereshteh Daftari beschrijft overtuigend de weerstand

van Banisadr's kunst tegen iconografische betekenis. Voor haar gebeurt het 'wanneer verzonnen scenes pauzeren op de drempel van cognitie en zichtbaarheid, wanneer nauwkeurig onderzoek weinig informatie oplevert, wanneer formele verwijzingen zich blijven vervormen en glibberige identiteiten zich blijven veranderen...' Fereshteh Daftari, 'Voices of Evil: A Common World Order' in Fereshteh Daftari, *Ali Banisadr* (Paris: Galerie Thaddaeus Ropac, 2010), p. 3.

²¹ Jean-François Lyotard, *Discourse, Figure*, vertaald door Antony Hudek en Mary Lydon, Cultural Critique Books (Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2011), p. 7.

²² Deleuze, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, p. 82 en 83.

²³ Deleuze, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, p. 82.

²⁴ Deleuze, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, p. 48.

²⁵ Deleuze, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, p. 37.

besides that, experiences accompanying color sensations.) Such 'synesthesia' is obsessive and appears despite the human will this type is very rare'

⁵ E.H. Gombrich, *Art and Illusion* (Princeton: Princeton University Press, 1960), p. 366.

⁶ Emily McDermott, 'How Ali Banisadr Holds Memory,' *Interview* (February 28, 2014), <https://www.interviewmagazine.com/art/ali-banisadr-motherboard>, p. 8, consulted 16 December 2018.

⁷ Phong Bui, 'Art in Conversation: Ali Banisadr,' *Brooklyn Rail*, <https://brooklynrail.org/2018/10/art-ALI-BANISADR-with-Phong-Bui>, p. 8, consulted 16 December 2018.

⁸ Lilly Wei, 'Ali Banisadr: Interview,' 6 February 2014, <https://www.studiointernational.com/index.php/ali-banisadr-interview>.

⁹ Bui, 'Art in Conversation: Ali Banisadr,' *Brooklyn Rail*, p. 3.

¹⁰ Lilly Wei, 'Ali Banisadr: Interview.'

Banisadr related to Bui his great interest in music and work as a DJ: My taste in music is very eclectic, mostly because of my past experience as a DJ I used to DJ in Williamsburg [NYC] in various cool little clubs when it wasn't what it is now. It soon became a paid gig, and I did that for a good six years. . . . I love sampling. You can create your own music out of taking one part of a song like a rhythm break, which can be used to build the beat for another song.

Bui, 'Art in Conversation: Ali Banisadr,' *Brooklyn Rail*, pp. 10 and 11.

¹¹ McDermott, 'How Ali Banisadr Holds Memory,' *Interview*, p. 5.

¹² Bui, 'Art in Conversation: Ali Banisadr,' *Brooklyn Rail*, p. 9.

¹³ Bui, 'Art in Conversation: Ali Banisadr,' *Brooklyn Rail*, pp. 9-10.

¹⁴ Wilhelm Worringer, *Abstraction*

and Empathy: A Contribution to the Psychology of Style, trans. Michael Bulloch, Elephant Paperback (Chicago: Ivan R. Dee, Publisher, 1997), p. 4.

¹⁵ Bui, 'Art in Conversation: Ali Banisadr,' *Brooklyn Rail*, p. 10.

¹⁶ On 23 September 2014, I was able to conduct an in-depth interview with Banisadr. Ideas and attitudes attributed to him in my essay, which are not otherwise footnoted, come from this interview.

¹⁷ McDermott, 'How Ali Banisadr Holds Memory,' *Interview*, p. 5.

¹⁸ Daniel W. Smith, 'Introduction,' Gilles Deleuze, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, p. xiv.

¹⁹ Bui, 'Art in Conversation: Ali Banisadr,' *Brooklyn Rail*, pp. 4 and 5.

²⁰ Art historian Fereshteh Daftari cogently describes the resistance of Banisadr's art to being subsumed under established iconographic meanings; for her it occurs 'when concocted scenes

pause at the threshold of cognition and visibility, when close scrutiny yields little information, when formal references keep morphing and slippery identities shifting. . . .'

Fereshteh Daftari, 'Voices of Evil: A Common World Order' in Fereshteh Daftari, *Ali Banisadr* (Paris: Galerie Thaddaeus Ropac, 2010), p. 3.

²¹ Jean-François Lyotard, *Discourse, Figure*, trans. Antony Hudek and Mary Lydon, Cultural Critique Books (Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2011), p. 7.

²² Deleuze, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, pp. 82-83.

²³ Deleuze, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, p. 82.

²⁴ Deleuze, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, p. 48.

²⁵ Deleuze, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, p. 37.