

Filosofie van de materie

Noordboek

Ter nagedachtenis aan Michel Serres (1930–2019), mon ami...

Noordboek

RICK DOLPHIJN

Filosofie van de materie

Vertaald door
Rutger H. Cornets de Groot

Noordboek



NOORDBOEK FILOSOFIE

© 2022 Rick Dolphijn | uitgeverij Noordboek

Vertaling: Rutger H. Cornets de Groot

Boekverzorging: Elgraphic

Originele uitgave: *The Philosophy of Matter: A Meditation*

© Rick Dolphijn 2021 This translation of *The Philosophy of Matter* is published by arrangement with Bloomsbury Publishing Plc.

NUR: 730

ISBN: 9789056159740

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden vermenigvuldigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen of op enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van uitgeverij Noordboek, Postbus 234, 8400 AE Gorredijk, Nederland – info@noordboek.nl

Noordboek is onderdeel van
20 leafdesdichten en in liet fan wanhoop bv

www.noordboek.nl



Inhoud

Dankwoord 7

DOOR RICK DOLPHIJN

Voorwoord van de vertaler 9

DOOR RUTGER H. CORNETS DE GROOT

DEEL 1 DE VERBEELDING EN DE ONDERSTROOM II

Geen idee waar dit heen gaat maar ik weet waar ik moet
beginnen... 12

De geschiedenis van het cartesianisme is de geschiedenis van
kritiek 17

Waarom de wereld om een andere manier van denken
vraagt 20

Het humanisme herschrijven 25

De verbeelding voedt alles 29

DEEL 2 DIT IS NIET DE AARDE! 33

De filosoof als landmeter 34

Het verlaten eiland... 41

De pathologen van de aarde 47

Een doelwit worden 53

DEEL 3 IK KAN NIETS ZIEN 61

Ik ben geen persoon, toch? 62

Schaduw in schaduw 69

De breuken in het hedendaagse 74

Ik ben geboren om mijn wond te belichamen 84

DEEL4 LANDMETER, TOON MIJ EEN NIEUWE AARDE 97

De landmeter begint vanuit een fysica voorbij de kritiek 98

Het eerste axioma van de landmeter: een lichaam is datgene
wat zich plooit 110

De landmeter brengt in kaart wat woest is, onregelmatig, en vol
leven 120

De landmeter laat zien hoe kunst objecties maakt 125

Aarde – je bent overal 132

Verantwoording 137

Bibliografie 139

Woordboek

Dankwoord

Anders dan vaak wordt gedacht, komt de kunst van het schrijven van een meditatie niet voort uit een behoefte aan eenzaamheid. Een meditatie is een nomadologie, een ontdekkingstocht waarbij menselijke en niet-menselijke anderen van levensbelang zijn: reisgenoten met wie ik nieuwe landen heb kunnen verkennen. We waren nomaden (zou Karatani zeggen) omdat onze geschenken echt waren (niet wederkerig), we door grenzeloos land trokken en we als een roedel bij elkaar moesten blijven. Via festivals, tentoonstellingen, culturele evenementen, congressen, lezingen en onderzoeksprojecten kwam ik in contact met levens en belevenissen waar ik voordien geen idee van had – dierbare herinneringen die ik koesterde als ik me in Nederland terugtrok of in Hongkong, waar ik ook een groot deel van het jaar verblijf.

Natuurlijk wil ik mijn dank betuigen aan ‘alles wat van materieel belang was’, voor de positieve impulsen die mij dan wel de wereld om mij heen in beweging hebben gekregen. Toch een paar namen die niet onvermeld mogen blijven: mijn collega’s van de Universiteit van Utrecht: Eugène van Erven, Liesbeth Groot Nibelink, Sigrid Merx, Iris van der Tuin, Nanna Verhoeff, Berteke Waaldijk en vooral Rosi Braidotti, mijn strijdmakker die mij leerde wat academische verantwoordelijkheid is. De Universiteit van Hongkong wil ik bedanken voor het langdurige buitengewoon hoogleraarschap (2017-’23) en mijn collega’s aldaar: Ian Holliday, Nicole Huang, Gina Marchetti, Winnie Yee en vooral Gray Kochhar-Lindgren, voor de vele mooie projecten die we samen hebben gedaan en omdat hij de beste leraar is die ik ken. Dank ook aan de Common Core Staff en aan de faculteit Vergelij-

kende Literatuurwetenschap. Ook veel dank aan Anna Maria Guasch, Christian Alonso en de onderzoeksgroep Kunst, Globalisatie en Interculturaliteit van de Universiteit van Barcelona voor het aanbieden van een gasthoogleraarschap (2019-'20).

Dank aan mijn studenten en collega's bij Media en Cultuur Wetenschappen (in het bijzonder binnen Arts and Society), het Humanities Honours programma, het HKU-UU uitwisselingsprogramma. Dank aan (in willekeurige volgorde): Stacy Alaimo, Pau Alinsa, Karen Barad, Joff Bradley, Andreas Broeckmann (en V2_), Gustav Broms, Levi Paul Bryant, Ian Buchanan, Arthur Bueno, Maren Butte, Jason Coe, Mark Coeckelbergh, Felicity Colman, Christine Daigle, Camilla EegTverbakk, Thomas Eller (and Taoxichuan), Silvia Fehrmann, Isis Germano, Rutger H. Cornets de Groot, Donna Haraway, Bernd Herzogenrath, Daniel Ho (en Tai Kwun), Isaac Leung (en Videotage), Janina Loh, Birgit Kaiser, Woosung Kang, Jon Kessler, David Kew, Katie King, Jae-Yin Kim, Tove Kjellmark, Jussi Koitela (en Frame), Katerina Kolozova, Bogna Konior, Kristiina Koskentola, Bose Krishnamachari, Alex Taek-Gwang Lee, Andrea Leine, Wessie Ling, Patricia McCormack, Stuart McLean, Yates Norton (en Rupert Contemporary Art), Timothy O'Leary, Daan F. Oostveen, Adrian Parr, Tim Persent, Bryan Reynolds, David Roden, Stanimir Panayotov, Sverre Raffnsøe, Harijono Roebana, Martin Rosenberg, Arun Saldanha, Tony See, Tim Simpson, Lars Spuybroek, Mads Rosendahl Thomsen, Toshiya Ueno, Lucas van der Velden (en Sonic Acts), Willem van Weelden, Heather Ware, Agnieszka Włodzko, Jo Wei, Nathan Widder, Xiao Yu en Rob Zwijnenberg.

Dank aan Jeanny, Miko, Lulu en Zorn voor de onvoorwaardelijke kameraadschap en de liefde, aan Rutger voor je knappe vertaling en aan Erno voor je vertrouwen. En een laatste dankjewel aan de inwoners van Hongkong die aan mij en de rest van de wereld op indrukwekkende wijze hebben laten zien hoe je met verwondingen kunt leven.

Tussen Rotterdam en Hongkong
Rick Dolphijn

Voorwoord van de vertaler

Tegenover de bekende kreet 'Lost in translation' staat de mogelijk door Derrida geïnspireerde uitspraak 'There is a quality in a good translation that can never be captured by the original'.

De winst- en verliesrekening van dit boek valt iets ten nadele van de vertaling uit, om te beginnen omdat het Engels van de auteur uitstekend is: Rick schrijft een lokale variant van het Engels die niet aan een plaats gebonden is maar aan een milieu, waarin teksten worden uitgewisseld over de onderwerpen die hij behandelt. Ondanks een voorganger als Spinoza, een van de helden van dit boek, is die traditie in het Nederlands vrijwel non-existent, en zijn vertalingen van Gilles Deleuze en Michel Serres, twee andere favorieten, op de vingers van een hand te tellen.

Ingeleverd werd er met name in de titel van het boek en in alle verbindingen met (to) *matter*: 'van materieel belang' is telkens een hele mond vol; in 'wat ertoe doet' valt het materiële aspect weg, zoals ook het resoneren van Lat. *mater* voor 'moeder (Aarde)' in dat woord.

Gewonnen werd er met 'verbinden' of 'verband' voor *relation*, bij welke Engelse term er met *re-* nog altijd een soort van herstel wordt verondersteld. Volgens de auteur, die de tekst in zijn vreemde moedertaal naliep, klinkt 'verbinden', in de zin van het verzorgen van een wond, ook erg Serriaans. De relatie kan alleen ontstaan als de ruis van de parasiet is overwonnen, stelt Serres. Gehavendheid, dat etymologisch verwant is met 'hebben', wat ook 'toetakelen' betekent, is essentieel voor iedere relatie.

Bij elkaar veronderstelt dit voor de vertaler een reeks opera-

ties waarbij de tekst eerst ernstig toegetakeld wordt, om hem in een geheel-andere vorm weer op te lappen en met een nieuw publiek te verbinden.

Rutger H. Cornets de Groot
Den Haag, mei 2022

Noordboek

DEEL 1

De verbeelding en de onderstroom

In tegenstelling tot het idee dat de filosofie zich met rationeel denken bezighoudt (het cogito volgens Descartes) en volgens een kritische methode te werk gaat (aldus Kant), wordt in het eerste deel van deze meditatie onderzocht hoe het contemporaine van materieel belang is en hoe we het ons anders kunnen voorstellen. Om die reden moet ik eerst afstand nemen van de Geschiedenis van de Filosofie (met hoofdletters) omdat die mij verhindert om alles wat er 'in de tijd' te gebeuren staat, alles wat de Aarde kan openbaren, te ervaren. Ik moet op zoek naar een wilder, ongetemd denken dat niet past in de politieke, religieuze of economische stromen van wat ik 'het presente' noem. Ik zoek naar de filosofie die systematisch door de Geschiedenis van de Filosofie is gemarginaliseerd, die er niet in kan worden opgenomen, die weigert. Ik zoek een tegendraads, immanent, naturalistisch denken dat altijd het geloof in de Aarde heeft weten te behouden, in het leven, in alle menselijke en niet-menselijke verwezenlijkingen ...

Als we een filosofie willen die de macht van 'het heden' wil doorbreken, moet ik uitgaan van de verbeelding, de *imaginatio*, een thema dat ik van Benedictus de Spinoza overneem. Alleen zo krijgen wij oog voor de onderstroom, zoals die zich in Spinoza's materialisme als een creatieve interventie presenteert – dat is het altijd geweest – waaruit we kunnen leren hoe we ons leven anders kunnen leven.

Geen idee waar dit heen gaat maar ik weet waar ik moet beginnen ...

Benedictus de Spinoza is een van die zeldzame denkers die ons niet alleen heel originele concepten aanreiken, maar die ons direct tot een totaal andere manier van waarnemen aanzetten, ons een totaal andere aarde voorschotelen. Een aarde die veel mooier is dan de aarde die onze fantasieën zo lang heeft gedomineerd, veel levendiger en hoopgevender: *een aardser aarde*. Spinoza's filosofie kwam in 1677 tot volle wasdom, toen zijn vrienden vlak na zijn vroege dood zo moedig waren om zijn *Ethica: Ordine Geometrico Demonstrata* te publiceren, samen met veel andere geschriften die Spinoza zelf (met gegronde redenen) tijdens zijn leven niet durfde uit te brengen. Zijn ideeën waren te radicaal voor de theologen, de cartesianen en de regenten van zijn tijd (vooral de oligarchen c.q. 'orangisten', aanhangers van het geslacht Van Oranje, de familie die nog steeds het land bezet). Of anders gezegd: binnen de *religieuze, humanistische en kapitalistische* werkelijkheden die bepalend waren voor de tijd waarin hij leefde, was er geen ruimte voor spinozisme. De duistere en verbindende aard van het spinozisme tegenover het lichte en selectieve cartesianisme (humanisme) werd als een gevaar voor de gevestigde orde gezien. Antonio Negri (1970) slaat de spijker op zijn kop wanneer hij Descartes' *Discours de bildungsroman* van de bourgeois noemt. Zijn aantrekkingskracht voor machthebbers is *de enige reden* waarom het cartesianisme tot op vandaag de dominante denkstructuur is gebleven.

Daarvoor leent Spinoza's werk zich op geen enkele manier, dat probleem was niet specifiek voor zijn tijd. Spinoza's denken zal nooit dienstbaar zijn aan de heersende macht. De reden van deze fundamentele afwijzing is eigenlijk vrij simpel: spinozis-

me is een denken dat zich niet inlaat met 'het presente', zoals ik het zou willen noemen. De drie hierboven genoemde machten (de religieuze, humanistische en kapitalistische werkelijkheden) spelen stuivertje-wisselen bij het beheersen van het dagelijks leven. Spinozisme kan daarin geen 'rol' spelen; het is noodzakelijk een *revolutionaire* kracht die 'er' misschien niet 'is', maar die zeker wel bestaat. Spinozisme kan zich te allen tijde manifesteren; zijn enorme capaciteiten kruipen overal tevoorschijn. In dit deel zal ik ze 'de spinozistische onderstroom' noemen, of soms alleen 'de onderstroom'.

Met de publicatie van de *Ethica* werd ruim baan gegeven aan de spinozistische onderstroom, maar altijd al was deze tegenbeweging aan het werk. Wellicht vanaf de zesde eeuw voor onze jaartelling, toen deze nieuwe denkvorm momentum kreeg (met denkers als Jeremia, Lao-Tse, Heraclitus, Pythagoras en eventueel Siddharta Gautama). Er zullen er zeker meer zijn geweest, minder gecanoniseerd: heidense, nomadische, marginale denkers die hun tijdgenoten op vergelijkbare manier hebben verrijkt. Karatani ([2012] 2017) wijst erop dat de verbanden die dit momentum creëerden (rond de zesde eeuw v.Chr.) niet politiek, religieus of economisch waren. Het momentum ontstond tussen allerlei soorten vrije geesten die op een bepaalde manier een *naturalisme* en een *ethiek* in kaart wilden brengen zoals Spinoza dat later zou doen. In een terugblik op de oorsprong van de filosofie ziet Spinoza zelf ook hoe zijn ideeën in de werken van Democritus, Archimedes, Zeno, Epicurus en Lucretius al resoneren (zie 1995; brief 56 §11). Hoewel de geschiedenis van het denken door draaipunten en momentums gemarkeerd wordt, is het goed om ons daarbij meteen voor ogen te houden dat onderstromen zich niet door ruimte of tijd laten leiden. Onderstromen vloeien in allerlei onvoorziene richtingen en kunnen altijd aan de oppervlakte verschijnen. Op elk moment kunnen ze vrije geesten vrij maken.

Waarom noem ik dit dan de *spinozistische* onderstroom? Omdat in mijn versie van de geschiedenis van het denken,

Spinoza's naturalistische *Ethica* ons de meest uitgebreide, strenge, diepe en aardse analyse biedt van waar het bij de onderstroom om gaat. Daarnaast heeft de publicatie van de *Ethica*, ondanks felle bestrijding door wie het voor het zeggen had, deze hele nieuwe manier van kijken in een stroomversnelling gebracht. Later verscheen die opnieuw in het werk van Friedrich Nietzsche en Gilles Deleuze, met schrijvers als George Eliot (Spinoza's eerste Engelstalige vertaler), Marcel Proust en Virginia Woolf, met performancekunstenaars als Antonin Artaud, wiskundigen als Gottlieb Leibniz, Henri Bergson en Albert Einstein, biologen als Jakob von Uëxkull, en met psychologen als William James en Gilbert Simondon. Nog steeds, 350 jaar na verschijning van Spinoza's werken, laat het zich zien, van *cultural theory* (Rosi Braidotti) tot neurowetenschap (Antonio Damasio) tot wetenschapsfilosofie (Isabelle Stengers), maar zeker even sterk in de uitvoerende kunsten, in installatiekunst en biokunst, die met mensen als Patricia Piccinini, Adam Zaretsky en Nathalie Jeremijenko de eenentwintigste eeuw pas echt inluiden. Vanuit dezelfde *affirmatieve kracht* brengt de spinozistische onderstroom revoluties in het denken teweeg. Het zet aan tot een activisme en een gevoel van urgentie dat elk domein van het weten in beweging kan brengen.

Ik merkte al op dat de onderstroom in het denken dat onze aandacht vraagt, niet behoort tot het presente. Het weigert gevormd te worden (gekneed) en kan alleen worden herkend in hoe het vrije geesten teweegbrengt. Voorheen heeft deze onderstroom vele tradities in het denken geopend en is deze op veel verschillende manieren van belang geweest. Mijn meditatie hangt sterk samen met de ideeën van Spinoza, Gilles Deleuze en Michel Serres, omdat zij voor mij de ideeën van mijn nieuwe materialistische, posthumanistische en ecofeministische bondgenoten het best weergeven. In dezelfde mate worden ze ook in samenspraak met de kunsten ontwikkeld: door dansers, podiumkunstenaars, architecten en schrijvers die me gezelschap houden. Bij het voorstellen van een filosofie van de mate-

rie met mijn metgezellen uit de theorie, moet de kunst voortdurend in mijn gedachten interveniëren. Parasitair als de filosofie en de kunst moeten zijn (en vaak op elkaar), moet ik daarom naast de proposities, definities en scholia van Spinoza het belang benadrukken van de figuren in het werk van de schrijver Haruki Murakami.

Murakami's figuren (Nakata, Marie Akigawa, Aomame, Kafka, kolonel Sanders en vele anderen) treden uitsluitend tijdens hun reizen in het bestaan; hun nomadische trajecten roepen concepten op die ons dwingen over de hedendaagse werkelijkheid na te denken, om die open te doen breken en de koele wind en regen van buiten toe te laten, om zo het fantastische en onvoorziene mee te laten spelen. Tussen de vele Japanse tradities die ons het 'verontrustende beeld van de hachelijke menselijke situatie' willen voorschotelen, is de kunstwereld van post-atomair Japan naar mijn idee het best in staat om de pertinente vragen van de huidige tijd aan de orde te stellen. Het werk van Murakami, voor zover dat op zijn beurt een weerklank is van de films van Francois Truffaut, de muziek van Ellington, Mozart en Lennon & McCartney, is als geen ander in staat om te bewijzen dat de zogenaamd 'fictionele' figuren erin de tegenwoordige wereld en wat daarin van belang is het beste belichamen.

Maar ik moet beginnen met Spinoza. De manier van kijken die door het spinozisme wordt voorgesteld, zorgt altijd voor de eerste interventie in de werkelijkheid van het presente, het ge-gene. Spinozisme gebeurt naast *het presente*, in wat ik *het contemporaine* noem: het is de uiteenzetting en situering van de intensiteiten die het mede creëert, het zijn de tijdelijke en eeuwige krachten die het mogelijk maakt. Om dat te bereiken zal ik maar weinig aandacht besteden aan allerlei bijzondere gevallen van de religieuze, humanistische en kapitalistische werkelijkheid van vandaag. Ik begin liever met de breuken die wat-er-is openbreken, en waar verschillende wilde en ongetemde vormen van het *onvoorziene* ontstaan: welke verschillende levens maken deze breuken mogelijk? Levens zonder geschiedenis of toekomst,

die noch door identiteit noch door verschil te werk gaan. Aardse levens, ongedacht, immanent, relationeel, in beweging en niet-menselijk. Levens die in alle opzichten revolutionair zijn. Als we denken aan de verschillende domeinen van het weten waarin het spinozisme zichzelf in het contemporaine manifesteert, dan kunnen we ons zelfs afvragen of er wel een andere soort revolutie mogelijk is dan de spinozistische (in staat om de macht van wat-er-is nu open te breken).

Noordboek

De geschiedenis van het cartesianisme is de geschiedenis van kritiek

Om te zien hoe Spinoza zijn aanval op Descartes opent, moet eerst worden opgemerkt dat de wereld voor Spinoza niet uitgaat van vaste entiteiten: er 'is' geen subject; er 'is' ook geen object. Meer formeel gezien bestaat de externe wereld (het Grote Buiten) voor Spinoza *alleen* voor zover het lichaam erdoor wordt geraakt, *geaffecteerd*; op dezelfde manier bestaat het lichaam *alleen* voor zover het door de externe wereld wordt *geaffecteerd*. Met het binoculair gezichtsvermogen van roofdieren (waarmee we de omtrek van onze prooien aanscherpen), ons armzalige reukvermogen, onze stijve nek en handige handen, vormen we ons lichaam door vorm te geven aan onze omgeving; we stellen ons objecten voor en vertrouwen op onze appetijt. We stellen ons overal (dezelfde?) sneeuwvlokken voor; overal beelden we ons de (zelfde?) Ander in. Geïsoleerd in hun laboratoria stellen fysici licht voor als een deeltje ... of als een golf ... of als beide, op hetzelfde moment. Alleen via lichamelijke affecties kunnen we gedachten produceren, terwijl het lichaam zelf alleen gekend kan worden door hoe externe lichamen erop inwerken (zie bijvoorbeeld E2P19). Dit betekent dat het idee 'van' het lichaam volgt uit zijn eigen situationele en relationele bestaan (en omgekeerd). Spinoza biedt ons daarmee een *absolute* relativiteit (lichaam en geest, maar ook subject en object, binnen en buiten, zijn een onderling gevolg van elkaar). Dit in tegenstelling tot de *relatieve* relativiteit van Descartes (*alles begint met de menselijke geest, het cogito, het 'Ik denk'*).

Aangezien *alleen de verbindingen werkelijk bestaan*, kunnen we ons afvragen wat 'dit leven' in beweging houdt. Als hij het individu wil definiëren, zegt Spinoza eerst dat enkelvoudige din-

gen eindig zijn en een begrensde bestaan hebben; ze werken met andere woorden als één geheel (zie E2D7). Maar hij voegt er iets aan toe wat van het allergrootste belang is, namelijk dat elk individu noodzakelijk bestaat uit een reeks individuen, ad infinitum. Hij neemt het enkelvoudige dus niet als uitgangspunt (denk aan 'een organische eenheid' (als bij Rélay) of zelfs een 'ding' of een 'object', waarop ik later in het boek terugkom), maar stelt dat het enkelvoudige, of nauwkeuriger, elke mogelijke individualiteit, zowel immanent als creatief is. Het is immanent omdat er geen 'regel' is die van tevoren vastlegt hoe het individu eruitziet. Dit betekent dat er voor Spinoza geen 'organisme' is, geen geslacht of soort, en dus is er, als we dit vertalen naar post-68-theorie, geen gender, kleur, klasse of leeftijd om van uit te gaan (en dus ook geen gender, kleur, klasse of leeftijd om van bevrijd te worden). Als gevolg zijn er geen vaste relaties tussen afzonderlijke individuen; wat voedsel voor de een is, kan vergif zijn voor een ander, of omgekeerd. Zoals gezegd, dit is een absoluut relativisme: *er zijn alleen verbanden binnen verbanden*.

Spinoza's individu is 'dat wat verenigd is in één actie' of 'als één werkt' (opnieuw, zie bijvoorbeeld E2D7) en dat zijn werkelijkheid verandert (zowel actief als passief) naargelang deze relaties veranderen (dat wil zeggen het is niet afhankelijk van specifieke 'dingen'). Vanuit deze werkelijkheid van het veranderende zegt Spinoza dat de essentie van elk individu gebaseerd is op het idee dat dit individu altijd zal proberen om te volharden in het bestaan (in elke mogelijke dimensionaliteit). 'Essentie' moet hier begrepen worden in klassieke zin, als het (niet-bestaande) tegenwoordig deelwoord van *esse* ('zijn', 'essens' vormen), zoals ook Cicero voorstelde (althans volgens Seneca). Het conceptualiseert hoe individuen niet alleen ontstaan volgens het principe van verandering maar ook, tegelijkertijd, hoe ze naar wegeen zoekt om dit principe van verandering daadwerkelijk te kunnen belichamen. In overeenstemming met wat we tegenwoordig de tweede wet van de thermodynamica noemen (over entropie en het noodzakelijke verval van elk bestaand

stelsel), is elk individu (een kracht) voor zijn eigen behoud (geloven we) als zodanig gedwongen om binnen de werkelijkheid van constante verandering te anticiperen op nieuwe bestaansvormen.

Dus wat 'is' dit individu volgens het spinozistisch denken? Eerst moeten we in gedachten houden dat het individu voor Spinoza *alles kan zijn* dat als één kan werken en dat streeft naar volharding in het bestaan. Het kan om een mens gaan, maar ook om een groep mensen. Het kan een wolk zijn, of een eiland, een interface of een ecosysteem. Het kan ook zijn wat we provisorisch de verbinding tussen dier en plant noemen (de wesp en de orchidee), de sympathie tussen de wolk en de mens of, onder verwijzing naar Bateson (2002, 317), het 'systeem' dat ontstaat wanneer er een boom wordt geveld: het systeem tussen 'boom-ogen-hersens-spiere-bijl-slag-boom', de materiële assemblage die het vellen begeleidt. Want dit systeem werkt eveneens als één en zoals Bateson (idem) herhaaldelijk zegt, het *denkt* ook vanuit zijn een-zijn (de reeks transformaties die met elkaar opereren). Ook in recente ontwikkelingen in de neurofysiologie – vooral wanneer die zuiver wiskundig wordt geanalyseerd en men niet het dominante vooroordeel aanvaardt van de (cartesiaanse) neurowetenschap welke stelt dat denken alleen in de hersens plaatsvindt – wordt de aandacht verlegd naar transformatieprocessen. Hoe zou het ook anders.

Het is niet makkelijk om afscheid te nemen van een denksysteem dat zo'n belangrijke rol heeft gespeeld in de Geschiedenis van de Filosofie, maar als je de verfijnde en elegante ecologie van Spinoza vergelijkt met het botte antropocentrisme van Descartes kun je je afvragen of iemand ooit *echt* geloofd heeft in Descartes.

Waarom de wereld om een andere manier van denken vraagt

Hoe de wereld van de cartesiaanse wanen verlost moet worden, wordt in onze tijd (in navolging van Spinoza) het best verwoord door Michel Serres. Serres groeide op langs de oever van de Garonne, en kan niet anders dan de stromende rivier zien als zijn onafscheidelijke metgezel: een zuster, een moeder, een vriend dicht bij Vincennes, waar hij later in zijn leven kwam te wonen. De Garonne stroomde altijd in hem, in zijn lichaam, in zijn gedachten. Onvermijdelijk. De Garonne was in al zijn ideeën actief, en tegelijkertijd hebben al zijn ideeën de Garonne als hun object (noodzakelijk). Daarom zegt hij: 'Als ik denk, word ik wat ik denk' (Serres 2015, 21, mijn vertaling). Murakami zegt hetzelfde op een andere manier. In het korte verhaal *Een onafhankelijk orgaan* stelt dokter Tokai ons veel vragen maar laat hij ons uiteindelijk maar over één vraag het hoofd breken: 'Wat in de wereld ben ik?' (2018, 144, mijn cursivering).

Ideeën komen op uit het verenigde lichaam, uit de tot stand gebrachte eenheid, en hebben het lichaam altijd als hun object. Dat is de reden waarom ik Spinoza en de spinozistische onderstroom een revolutie noem die noodzakelijk materialistisch is. Het woord 'materialistisch' gebruik ik hier in zijn dubbele betekenis: vanuit een niet-cartesiaanse geometrie – zonder een 'subject' als uitgangspunt en zonder een daarvan afgeleide positie als 'object' – en vanuit immanentie, begrepen als een materieel belang en wat materieel van belang is, zonder tussen die twee onderscheid te maken. Materie en van materieel belang zijn, zijn uiteindelijk een en hetzelfde.

Ik wil het radicale verschil tussen de twee denkwijzen in onze tijd (het cartesiaanse kritische perspectief en spinozistisch

materialisme) behouden, hoewel verwarring natuurlijk altijd op kan treden. Wat aanvankelijk spinozistisch leek, kan na grondige analyse toch nog doortrokken blijken van cartesianisme; het omgekeerde gebeurt uiteraard net zo vaak. In populair-wetenschappelijke boeken lijkt tegenwoordig sprake van een bepaalde vorm van spinozisme, zoals hoe de biologische planttheorie met nieuwe ideeën komt over wat ‘denken’ behelst. Wetenschappers als Daniel Chamovitz beweren niet alleen dat planten gevoel hebben (wat we bij Darwin al kunnen lezen) maar ook dat planten ‘weten’ (Chamovitz 2012, 137). Chamovitz gaat daarbij niet uit van het brein, van ‘bewustzijn’ of van ‘kennis’, maar vanuit affecten, van hoe planten op omringende geuren en aanrakingen reageren, en weet hebben van de zwaartekracht en van hun ‘eigen verleden’. Om te voorkomen dat Chamovitz’ ideeën terugvallen op een impliciet cartesiaans idee van subjectiviteit, moet denken niet ‘in’ de plant worden gesitueerd.

Wat denkt, is de transformatie tussen de kleur van de plant en de vorm van de plant. En wat denkt, om een ander voorbeeld te geven, speelt zich ook af tussen de zon en de bladeren. Interessanter in dat opzicht is hoe antropologen als Eduardo Kohn laten zien hoe bossen denken. Zijn analyses van het bezielde leven van de bossen rond Ávila (in het Amazonegebied van Ecuador) en zijn vaststelling dat die bossen ‘opbloeiende loci van betekenis’ zijn (2013, 72), brengen treffend een spinozistische geometrie van immanentie in praktijk: oude animistische ideeën over spiritualiteit worden gecombineerd met hedendaagse ‘postorganische’ neurofysiologie. Het geeft blijk van de werkelijkheid van wat Brian Massumi (2014, 31) ‘creatieve belichaming’ noemt en een ‘geleefde’ bezieling.

Waar Kohn aandacht voor vraagt, is precies waar Rosi Braidotti (2019) op wijst, namelijk dat ‘inheemse kennis’ als alternatief voor een cartesiaans antropocentrisme niet als ons verleden moet worden opgevat, maar als onze toekomst. Onze enige mogelijke toekomst, zou ik eraan willen toevoegen.

Onderstromen vloeien in vele onverwachte richtingen en dimensies. Als de kwantummechanica (in tegenstelling tot de negentiende-eeuwse elektromechanica) beweert dat er aan correlaties een fysieke realiteit ten grondslag ligt, en niet aan datgene waar ze een correlatie mee aangaan, zoals Karen Barad (2007a) laat zien, dan stroomt Spinoza daardoorheen, zoals ook hedendaagse biokunst, epigenetica en milieuactivisme erdoorheen stromen (om enkele domeinen te noemen waar dit gebeurt). De manier waarop uit signaalstoffen en visuele tekens nieuwe lichamen worden samengesteld en samenwerkingsverbanden worden gecreëerd (een reproductief systeem waarbij een wesp en een orchidee betrokken zijn bijvoorbeeld) is een ander voorbeeld van dit onderdeel van de materialistische filosofie. En als een paleobioloog als Simon Conway Morris (2003) de convergenties tussen meren, vissen, stenen en onderwateronkruid bestudeert, maar ook wind en temperatuur; wanneer dan blijkt dat vergelijkbare ecosferen in verschillende geografische locaties dezelfde organische levensvormen voortbrengen (die interessant genoeg genetisch niet gerelateerd zijn), blijkt daar dan niet ook uit dat cartesiaans/modernistisch denken *in al zijn verschijningsvormen* bedrog is?

Chamovitz en Kohn en vele andere denkers en kunstenaars binnen en buiten de academie doen interessant werk en stellen het cartesianisme/modernisme dat zo diep in onze vezels zit, daarbij ter discussie. Maar als het gaat om het herformuleren van het denken en het idee van het denken, dan is Spinoza zelf nog steeds de meest revolutionaire van alle denkers. In zijn brief aan Schaller van oktober 1674 (Brief LXII (LVII)) beweert hij dat een steen in beweging ook in staat moet zijn tot een bepaalde vorm van denken en weten. De steen reageert ook op zijn omgeving, ondergaat transformaties onder invloed ervan en doet alles wat hij kan om in het bestaan te volharden!

De conclusie is dat wanneer we ons bevrijden van cartesians dualisme, we daarmee het idee in praktijk brengen dat 'de volgorde en het verband van ideeën hetzelfde zijn als de volgor-

de en het verband van dingen' (2p7). We moeten inzien dat 'woorden lichamelijke bewegingen' zijn, zoals de hedendaagse spinozist Pierre-François Moreau concludeerde (1994, 310, mijn vertaling), net zoals het democratische leven een materiële organisatie veronderstelt. Alle goede ideeën in een bepaald tijdvak voegen nieuwe lagen toe aan de aarde, nieuwe strata waarop nieuwe levensvormen zich ontvouwen. Alle lichamen en hun ideeën volgen altijd vanuit een zeer 'onvoorziene' reeks materialen die niet zozeer omwille van hun stoffelijke eenheid bij elkaar horen (omdat we ze 'organisch' noemen) maar omdat ze 'een kindertijd delen', zoals ik het zou willen uitdrukken. Ze hebben, actief of passief, samengewerkt; hun verbinding deed ertoe, en het is hoe dan ook op grond van dit verband (alleen!) dat ze overleven. Dus hoewel 'we nooit modern zijn geweest', zoals Bruno Latour zegt, omdat moderne dualismen op verkeerde (cartesiaanse) aannames over de wereld zijn gebaseerd (*incertain et inutile*, zoals Pascal al zei), hebben al die dualismen echte gevolgen gehad (die nog steeds voortduren). Uitstervende diersoorten, het plastiglomeraat dat de nieuwe bovenlaag van de wereld dreigt te worden, de enorme toename van CO₂ in de atmosfeer ... *alle crises van nu* getuigen van de perverse realiteit van het modernisme.

'Er heerste een vreemde stilte,' schreef Rachel Carson ([1962] 2000, 22) in haar profetische boek *Silent Spring*. Carson voorzag dat we blind waren geworden voor het feit dat '[d]e geschiedenis van het leven op aarde de geschiedenis van de interactie tussen levende dingen en hun omgeving is geweest' (idem, 23). Doordat we ons alleen op winststijging blindstaren, zijn de akkers stil geworden door monoculturen (die alleen door grootchalige inzet van insecticiden kunnen worden onderhouden, of 'biociden' zoals zij ze noemt). Daarna heeft het niet lang geduurd voor ook onze weilanden uit angst voor infectie (gekke koeienziekte, varkenspest, vogelpest en ja ... corona), werden geruimd, terwijl we 40 procent van alle zoogdieren op aarde voor onze eigen consumptie in stallen opsluiten (op een dieet

van steroïden). En nu, in 2021, verdwijnen wij zelf uit de straten uit angst voor virussen. Dit is de paradox van onze tijd: we zijn nooit modern geweest, maar we moeten een nieuwe manier vinden om in de ons overal omringende ruïnes van het modernisme te leven.

En het is natuurlijk heel goed mogelijk dat we daar niet in slagen...

Noordboek

Het humanisme herschrijven

De bossen van Kohn en de rivier van Michel Serres laten overtuigend zien hoe wij en zulke bezielde landschappen wederzijds in elkaar zijn ondergedompeld, en hoe uit die immanente individualiteit die in en om ons heen is, gedachten en ideeën kunnen ontstaan. Het laat zien hoe de immanente lichamen en hun ideeën van het contemporaine niet verdeeld kunnen en mogen worden in organisch of anorganisch, natuurlijk of technisch, of in welke tegenstelling dan ook op basis waarvan het cartesianisme de aarde wil organiseren. Het laat de onmogelijkheid zien van een humanisme dat uitgaat van een 'humaan' perspectief in plaats van verbanden. Het is tijd dat we beseffen (in navolging van Latour) dat we altijd 'voor of na' de Mens zijn geweest; we zijn zelfs nooit Mensen 'geweest'.

Laat ik dit nog eens goed materialistisch uitdrukken: van geboorte af is niemand menselijk; je deelt een kindertijd met alles wat aan de oppervlakte van het leven bij elkaar komt. Door de mens als uitgangspunt af te wijzen, kan op basis van een spinozistisch materialisme alleen worden geconcludeerd dat alle lichamen die volharden in het bestaan, in zichzelf goed zijn en hun best doen om hun bijzondere idee van goedheid te versterken door nieuwe allianties te smeden en nieuwe resonanties te vormen met lichamen die goed voor hen zijn, die hun handlingsvermogen vergroten, die alleen vanuit de noodzaak van hun eigen aard willen bestaan en die niets meer willen dan voor zichzelf te handelen.

Het spinozistisch materialisme dat na 1968 nieuw leven werd ingeblazen, begon met een vurig pleidooi voor medemensen die niet in onze definitie van de 'mens' pasten. Het

vroeg aandacht voor mensen voor wie het humanisme een mislukking was gebleken, en eiste dat vrouwen, mensen van kleur, ouderen en andersgeaarden, maar ook zieke, mishandelde en getraumatiseerde mensen werden heroverwogen. Meer recent, maar nog steeds onder invloed van 1968, heeft het materialisme zich ook tot dieren en natuurlijke, niet-organische lichamengewend.

Toch moet worden bedacht dat deze materialistische heroverweging, als het goed wordt gedaan, niet alleen maar een 'aanpassing' kan zijn van onze moderne wereld. Het kan zich niet beperken tot een reactie op het cartesianisme, omdat het zich dan weer tot een bevrijdingsfilosofie zou beperken, dat wil zeggen tot een relatieve verandering. Zoals hiervoor gezegd, heeft het spinozistisch materialisme altijd al als een nomadische en inclusieve beweging geleefd, waarbij geheel-andere landschappen en levensvormen werden geactualiseerd, waar we eerder geen idee van hadden. Braidotti (2019) zegt het goed: spinozistisch materialisme vraagt altijd om voorbij het menselijk tekort te schrijven: een echte vrijheidsfilosofie voor allen, menselijk en niet-menselijk. Uiteindelijk is dit materialisme dus niet zozeer een taak voor alleen 'marginale groepen' in de maatschappij; het gaat om alles, overal. Of beter gezegd, het gaat om alle realisaties in ons, met ons, van ons.

We kunnen dit een geofilosofie noemen.

Het is tijd om in te zien hoe ongekend krachtig het materialisme is, deze uitbarsting van creativiteit die in de geofilosofie werkzaam is en zich uitdrukt in de kunst, om te zwijgen van de vreugde en vrijheid die het voor alle individualiteiten met zich meebrengt. Daarom kom ik terug op Serres' eerdergenoemde claim: 'Als ik denk, word ik wat ik denk' (Serres 2015, 21, mijn vertaling), het motto van een geofilosof wiens virtuele lichaam niets minder dan de hele aarde omvat. Met een lichaam dat zacht is, transformatief, spookachtig wellicht, beschikt de geofilosof over het vermogen om alles van materieel belang in zich op te nemen. Zijn manier van denken komt het dichtst bij

een hedendaagse versie van wat voorheen door de pythagoreeers *metempsychose* werd genoemd. In de volgende uitspraak van Empedocles wordt aangegeven wat hiermee wordt bedoeld: 'In een andere tijd was ik een jongen en een meisje, een struik en een vogel, een stille vis in de zee ...' (geciteerd in Simondon [2004] 2011, 22, noot 2). Vooral in moderne (negentiende-eeuwse) lezingen, die impliciet uitgaan van chronologie als enige en exclusieve tijdsdimensie, wordt *metempsychose* in verband gebracht met reïncarnatie (en met niet-moderne denkwijzen als boeddhisme en hindoeïsme).

Maar er is geen enkele reden om *metempsychose* te ridiculeren op basis van de voorkeur van de moderniteit voor een lineaire tijdsbepaling. *Metempsychose* staat bovendien ver af van het modernistische idee dat de menselijke geest gelijkstaat aan het menselijke brein, en dat het menselijke denken als 'het uitgangspunt voor kennis en het paradigma van kennis' moet worden gezien (Gaukroger 1989, 50), zoals *metempsychose* in het werk van Proust, Melville, Pynchon en Joyce wordt voorgesteld. Laten we liever Borges volgen, die zag dat de kogel die J.F.K. doodde, niet nieuw was:

Het was de zijden draad die aan de vizieren in het Oosten werd gegeven, de geweren en bajonetten waarmee de verdedigers van Alamo werden geveld, de dolk waarmee de hals van een koningin werd doorgesneden, het kruishout en de donkere nagels die door het vlees van de verlosser boorden, het vergif dat de Carthaagse aanvoerder in een ijzeren ring om zijn vinger droeg, de serene drinkbeker die Socrates op een avond leegdrank. (Borges [1989] 1998, 326)

Wat denkt, handelt, doet, is belichaamd, maar belichaamd in verandering. Het kan een struik en een vogel zijn, een zijden draad of een kruis.

Er is dus niets 'menselijks' of zelfs maar organisch aan *metempsychose*. Een ziel, een idee, een *conatus* (de term die Spino-

za gebruikt voor iets als ‘instinct’, door middel waarvan bijvoorbeeld ‘de steen denkt’, zoals hierboven aangehaald) moet ten behoeve van zijn eigen overleving transformaties in gang zetten. In die zin kunnen er geen grenzen aan worden gesteld die zijn gebaseerd op onze humanistische (en oppositionele) taxonomieën (waarom zou de dodelijke kogel niet in een dodelijk trappenhuis kunnen veranderen? (idem, 116)). In zijn inleidende leerboek over algemene psychologie zinspeelt Gilbert Simondon ([2004] 2011) al op deze revitalisatie, deze volledig transformatieve definitie van alle zielen, waaraan hij toevoegt (voor de zekerheid) dat hedendaagse metempsychose na de moderniteit (na het cartesiaanse humanisme en het kritische denken) gekenmerkt wordt door een immanent netwerk op basis van gelijken (verbanden, resonanties). Het zoeken naar gelijken (voor verbanden, voor nieuwe resonanties) dwingt alle zielen om voortdurend in beweging te blijven, zichzelf opnieuw uit te vinden door wat materieel van belang is, een worden op weg naar een struik of een dolk, door het creëren van nieuwe allianties en nieuwe ideeën.

De verbeelding voedt alles

Het ik is de jongen en het meisje, de struik en de vogel en een stille vis in de zee. Want door deze materie te leven, door betrokkenheid, zijn de jongen, het meisje, de struik, de vogel en de stille vis in de zee het object van het denken van ik geworden (en zo vormen ze de aanleiding tot het idee ervan). Dat is het materialisme van Spinoza's fysica en metafysica, zijn panfysica en transfysica. Het beweegt door verlangen of appetijt en leidt tot wat Spinoza de eerste vorm van kennis noemt. In Spinoza's werk wordt deze eerste kennisvorm begrepen als (opinie en) verbeelding. In spinozistische commentaren wordt aan de tweede kennisvorm (rationele kennis) en de derde kennisvorm (goddelijke of eeuwige kennis of, opvallend genoeg, 'intuïtieve wetenschap') de meeste aandacht besteed. Toch zei in de jaren zestig van de twintigste eeuw De Deugd (1966) al dat de potentie van de eerste kennisvorm heel wat belangrijker is dan vaak wordt gedacht.

Verbeelding staat sterk in verband met appetijt, de nooit te stillen honger waardoor alle mogelijke en onmogelijke lichamen worden voortgedreven en die van levensbelang zijn voor het voortbestaan van onze wereld. Appetijt is een rauwe kracht die vaak in conflict komt met de religieuze, humanistische en kapitalistische machten. 'Erst kommt das fressen, dan kommt die moral,' zei Bertolt Brecht (1928). Rauwe eetlust voedt de verbeelding, maar vergiftigt die ook. Toch is het de enige manier waarop we het eiland achter het eiland kunnen aanschouwen, de aarde onder de aarde, de nieuwe vormen en allianties waar we tot nog toe overheen keken. Het is de verbeelding die ons de rauwe, ongetemde, onvoorziene confrontaties biedt

met het alledaagse leven, en die, doordat ze in de meest elementaire betekenis van het woord *creatief* zijn, een andere vorm geeft aan onze lichamen en gedachten, ervaringen en ideeën.

De verbeelding, de eerste kennisvorm, heeft het lichaam als zijn morele voorwaarde, omdat het te gronde gaat nadat het lichaam zich ervan afscheidt (nadat het leven eindigt; zie E5p40). Het voedt ons met allerlei materialistische, creatieve en zeker ook krankzinnige en onmogelijke ideeën. Uit naïviteit, speelsheid of gewoon uit noodzaak (om te overleven), kan de verbeelding het vertrekpunt zijn voor nieuwe oppervlakken, en voor het vitaliseren van nieuwe omgevingen die de aarde ontdoen van haar groeven en deterritorialiseren. De verbeelding verwelkomt ons in een miljoen *infinity rooms* (zoals Yayoi Kosama ze noemt) die erop wachten om je een nieuw leven te geven, hoe kort ook en (on)werkelijk! Neurotische, psychotische, fantastische lichamen, allemaal koortsachtig op zoek naar manieren om te overleven, verhouden zich tot een aarde die de Anderen nooit konden zien. De verbeelding, wild en rusteloos en vooral gevaarlijk, leidt tot een singulier leven dat worstelt met zijn appetijt, zonder die onder controle te willen (of kunnen) krijgen. Maar door met het lichaam te experimenteren, dat altijd bezig is met het tot stand brengen van nieuwe verbindingen, treden binnen nieuwe verbindingen nieuwe convergenties op (nieuwe lichamen), worden nieuwe ideeën gevormd en komen nieuwe gedachten naar boven als producten van deze verbinding.

Spinoza blijft waarschuwen voor de vreselijke fouten die de verbeelding begaat, voor de vreemde dingen die we erdoor gaan zien. Dankzij de verbeelding bestaan Cthulu en Baäl. De verbeelding voorziet ons van raciale kenmerken, van ras in het algemeen. Alle vormen van patriarchaat, de gedachte dat we de natuur moeten knevelen, of dat het winnen van olie (bitumen) uit zand een slim idee is, komt allemaal uit de eerste kennisvorm. Nog rampzaliger is dat er door de verbeelding dualismen in de wereld zijn gekomen en dat wij dienovereenkomstig handelen.

Spinoza zegt het goed: het is niet het lichaam maar de verbeelding die ons gevangen houdt. Dankzij de verbeelding hebben bepaalde normen zodanig vorm gekregen dat de moderne wereld erdoor is georganiseerd, met een religieuze, humanistische en kapitalistische werkelijkheid als gevolg. Alle strategieën die gericht zijn op domesticatie en de systemen die daarvoor worden ingezet, komen voort uit onze verbeelding. Verbeelding is in staat om ons allemaal in een streng systeem van dogma's en overtuigingen op te sluiten die uiterst moeilijk zijn om te weerstaan. Dankzij de verbeelding komen we overal in ons dagelijks leven Christus tegen.

Appetijt brengt ons altijd in aanraking met andere dingen, het geeft ons nieuwe gedachten, stelt de situatie zoals die is op talloze manieren ter discussie. Of, zoals we snel zullen zien: er is altijd een andere aarde! In *De Rerum Natura*, waarschijnlijk geschreven rond 50 v.Chr., stelt Lucretius vast dat 'de aarde niet als vreemd object van buiten plotseling op een luchtblaag is neergezet die haar vreemd was; ze zijn samen geboren bij het ontstaan van de wereld als deel daarvan, net zoals onze ledematen een deel van ons zijn' (Lucretius [1924] 1975, 5: 546–9). De aarde is niet anders gevormd dan planten, bossen, stenen of wijzelf. Het is een 'individu' in de spinozistische betekenis van het woord. Een individu dat uit reeksen individuen bestaat, dat is gematerialiseerd door zijn relaties en dat noodzakelijk aan veranderingen onderhevig is, dat bestaat in zijn resonanties. Voor Serres is er geen verschil tussen het uitdrogen van de Garonne en zijn versleten gewrichten. Beide doen hem evenveel pijn, lichamenteel en geestelijk. Beide vinden noodzakelijk tegelijk plaats. En samen vragen ze om nieuwe allianties, nieuwe bruiloften, nieuwe wegen (technisch, mechanisch, organisch, digitaal), nieuwe ideeën. *Uit hun gedeelde appetijt blijkt dat ze eigenlijk 'hetzelfde ding' zijn.*

Zoek de muziek van het stuk binnen de grotere, nooit eindigende muziek van de plek! Wat een mooie opdracht gaf componist John Luther Adams de musici die deelnamen aan zijn 'com-

provisatie' Sila: *The Breath of the World*. Gevormd uit de verbinding tussen hout en ijzer, is muziek een van de kunsten die altijd begint vanuit de mogelijke ecologieën waarin ze plaatsvindt. Heen en weer bewegend tussen hout en ijzer, hemel en aarde, zegt de goede componist altijd: 'Luister! Er zijn nog zo veel andere geluiden, gehoorde en ongehoorde! Klanken die er zijn/dingen die klinken.' Maar natuurlijk zie je diezelfde speelsheid overal in de kunsten terug. Er zijn nog zo veel dingen om te (ont)zien. Nog zoveel aardes om tot stand te brengen.

Verander je appetijt! Om je te ontdoen van kritiek, van cartesianisme, om je te bevrijden van de crisis die je achtervolgt en in vrijheid te leven, werp je je via kunst en filosofie volledig op een creatieve geofilosofische verkenning – daar richt ik me op. Laten we aanvaarden dat er geen alternatief is, of wat hetzelfde is, geen Andersheid om zich van het cartesianisme te verlossen. Er is alleen geheel-andersheid. Het is in het immanente in kaart brengen van gelijkheid dat een nieuwe aarde immanent kan verschijnen. Wie de denker wil beoefenen, de kunstenaar wil produceren, moet zoeken naar een geheel-andere manier van kennen en waarnemen. Een geheel-andere verbeelding.

DEEL 2

Dit is niet de aarde!

Kunnen we de vele bestaansvormen die we altijd al zijn geweest, verwelkomen? Het is niet makkelijk om ons van onze menselijkheid te ontdoen, maar het is wel noodzakelijk en urgent. Het wordt tijd om onder ogen te zien dat de aarde niet aan ons toebehoort en dat wij als mensen niet meer zijn dan schimmel op het aardoppervlak. Beter gezegd: de meest vernietigende levensvorm die de aarde ooit te gast heeft gehad.

Onze huidige situatie herdenkend, moeten we ons de vraag stellen: waarom zijn zoveel ideeën die nu over de aarde heersen, zo gemakkelijk herkenbaar als humanistisch, of antropocentrisch, 'menselijk-al-te-menselijk'? Waardoor komt het dat ze in alle opzichten zo ver verwijderd zijn van de logica van de aarde (waar wij aan toebehoren) en toch volharden in hun bestaan? We leven in een wereld waar complexe systemen van geloof, humanisme en kapitalisme welig tieren: systemen die zich overal laten gelden en die ons weinig ruimte laten voor andere ideeën. Vanuit het perspectief van de landmeter wil ik onderzoeken hoe we moeten omgaan met alles wat ons ervan weerhoudt om onze ogen weer open te doen en van de aarde te getuigen. Met de boeken van Reza Negarestani en Michel Tournier in de hand is ons doel nu om door deze geheel-andersheid te worden geopend. Beter gezegd: om een doelwit te worden.

De filosoof als landmeter

Geofilosofie begint waar de vloed zich terugtrekt, water en land zich mengen, vruchtbaar worden en 'een nieuwe tijd' zich aandient (zoals Herodotus het zou zeggen). Wat is er gebeurd? Wat nu te doen? In het hoofdstuk 'Geophilosophy' in hun boek *What is Philosophy* gaan Gilles Deleuze en Félix Guattari het nieuwe ritme na dat op de bewegingen van onze lichamen en de zojuist gevonden bodem ontstaat, wanneer uit die resonantie en samenwerking nieuwe ideeën en beelden en uiteindelijk ook dingen worden gevormd. Ze zeggen dat 'denken plaatsvindt in de relatie tussen het territorium en de aarde' ([1991] 1994, 85), en dat is precies de taak van landmeters wanneer ze met nieuw land in aanraking komen. Stel je de gedachten en ideeën voor van landmeters bij het peilen van de getijden, seizoenen en winden, als ze speculeren over het leven dat hier mogelijk is, als ze territorialiseren, deterritorialiseren en herterritorialiseren! Denken oscilleert tussen de voorgestelde ordes van het territorium (de Totem) en de chaos van de nieuwe aarde, die vol verrassingen is, onvoorstelbaar, schitterend en vreeswekkend tegelijk. Territorium en aarde zijn niet te scheiden van het moment waarop het denken begint; alle denken verwijderd zichzelf uit een territorium, trekt naar de aarde, terwijl het tegelijkertijd een territorium installeert en zichzelf van de aarde verwijderd.

Door groeven over de aarde te trekken, haar te cultiveren, nemen we meteen ook afstand van haar. Zoals Alfred North Whitehead het stelt: '[d]e groef voorkomt dat men over het land gaat dolen en de abstractie abstraheert van iets waar verder geen aandacht aan wordt besteed' (Whitehead [1925] 1967,

197). Groeven zijn wereldlijke ‘ribben en ritmen’ waar we maar al te gemakkelijk in terechtkomen. Ze organiseren en territorialiseren de aarde, en door ons van de aarde te verwijderen staan ze het denken in de weg. We zien dat overal om ons heen gebeuren. Al aan het begin van de twintigste eeuw maakte Whitehead zich zorgen dat we de aarde vergaten. Hij zag hoe het landschap van de Britse eilanden, waar hij zo van hield, door de industrialisatie werd verwoest en maakte zich ernstig zorgen over de niet-ecologische aard van moderne fabrieken (die op stoommachines draaiden) en die schijnbaar willekeurig over het landschap verspreid lagen. ‘Willekeurig’ uiteraard vanuit ecologisch perspectief, aangezien de machines onafhankelijk van iets anders functioneerden dat zowel het uitgangspunt als het paradigma vormde van de producten die het leverde (om Descartes te parafraseren).

Whitehead merkte op dat de moderne fabriek als productieve eenheid zich niet tot zijn omgeving verhield, of ernstiger nog, dat het alleen een onproductieve relatie met zijn omgeving aanging (met ‘afval’ of vervuiling als enige wisselwerking tussen beide). Maar het was niet de ‘techniek’ als zodanig waar hij bang voor was (hij zag techniek als een abstractie van de natuur). Hij vroeg zich alleen af wat voor ‘ding’ de fabriek was geworden. Als het zo exclusief was, zo tegengesteld aan zijn omgeving, hoe kon het dan in vredesnaam ‘volharden in zijn bestaan’? Stel jezelf deze spinozistische vraag: welke voorstelling heeft de fabriek van zichzelf? Welke *verkeerde ideeën* hebben fabrieken de wereld in geholpen, zodanig dat ze (uiteraard op zeer uiteenlopende manieren) de aarde kunnen *vergeten* uit welks voorstelling ze waren ontsproten? Wat gebeurde er *op het moment* dat deze ideeën giftig bleken te zijn? (Zie ook Parr 2013 voor meer van dit soort vragen.)

Slechte ideeën kun je soms makkelijk herkennen, maar zijn altijd moeilijk om van af te komen. Ze zijn altijd gedeeltelijk, nooit universeel. En dat zijn ze om een goede reden. Alleen door verschil, door tegenstellingen, door groeven kunnen hiërar-

chieën en de dominantie waarop die zijn gebaseerd tot stand komen. Door dominantie (hiërarchieën, verschillen) kan een nieuwe orde worden geïnternaliseerd, als een trauma, zoals in de loop van de geschiedenis de Wet van de Vader dat zo vaak heeft gedaan en giftige gezinsrelaties in stand werden gehouden en zich verder ontwikkelden. Gregory Bateson maakte zich om goede redenen zorgen dat onardse technieken, ondanks hun zombie-achtige (en daarmee zombifiërende) staat toch van belang bleven. Hoe kan het dat slechte ideeën niet vanzelf weggroten, in hun eigen ellende verdrinken, zoals zou moeten? Waarom bestaat er zoiets als een ecologie van slechte ideeën? En hoe kunnen die ecologieën van slechte ideeën (die niet werken) volharden in hun bestaan?

Zoals ik de religieuze, humanistische en kapitalistische werkelijkheden van de dag zie volharden in hun bestaan, zo wijzen Deleuze en Guattari op de drievoudige macht van geld, werken huisvesting, en hoe die machten er *gezamenlijk* voor zorgen dat onze huidige staat van zombiekapitalisme blijft draaien. Anders dan hoe deze machten door econometrie en neoklassieke (Samuelsoniaanse) krijtbordeconomen (zoals slechte 'hoofden van het huishouden') worden gereduceerd tot vergelijkingen uit de verzamelingenleer (losgesneden van de aarde), zien Deleuze en Guattari hoe deze drie 'slechte ideeën' de werkelijkheid waar we in leven overcoderen en organiseren. Ze stellen dat geld, werk en huisvesting dimensies zijn die zich in het ge-humaniseerde sociale landschap van onze tijd ingraven, maar ook vorm geven aan de zee, de stratosfeer en de woestijn (cf. [1980] 1987, 481) zoals we die kennen. Hoe profetisch! In *Anti-Oedipus* benadrukken ze al dat al deze sociopolitieke systemen variaties zijn op systemen van bondgenootschap en bloedverwantschap (zie [1972] 1984, 146, 192, 196 en 227). Ze vinden hun oorsprong in het huishouden waar, buiten het oog van de despoot, de bijzondere organisatie van geld, werk en huisvesting de spil was van de huishoudeconomie.

Misschien is het begonnen toen de landmeter een econoom

werd, degene 'die het huishouden draaiende houdt', de agorafobische sociale wetenschapper die lijdt aan de perverse behoefte om de wereld weer te geven in simpele regels en getallen. Economie is een tribale uitvinding die met de circulatie van vrouwen is begonnen en door de geschiedenis heen bewezen heeft de ultieme herterritorialisatie te zijn. Het gezin is maar een vroege consequentie van deze uitvinding van het huishouden. Het is de eerste 'niche' voor de proliferatie van een religieuze, humanistische en kapitalistische orde, ver weg van de sociale, geestelijke en ecologische omgevingen, ver weg van alle niet-menselijke anderen. In de Naam van de Vader. Het wekt geen verbazing dat het kapitalisme in dat soort niches altijd heeft gefloreerd.

Als zodanig heeft het kapitalisme (de koopman, de handelman, alle andere vroege gestalten van de econoom) naar wegen gezocht om met godsdiensten (de priester) en het humanisme (de potentat) samen te werken. Kapitalisme heeft vaak levenslange verbintenissen met godsdiensten en het humanisme gesloten, maar begon altijd vanuit de gedeterritorialiseerde huishoudens. Bij Hegel kunnen we lezen over de gevaren van het huishouden en over de behoefte van het denken om aan de orde van het huishouden te ontkomen; de Vader verstikt ons met zijn eis van normaliteit waardoor hij actief voorkomt dat denken kan gebeuren. Hegel heeft gelijk als hij erop wijst dat de gesloten aard van het huishouden tot een vijandige houding tegen het denken kan leiden. Maar normaliteit is niet het probleem. Het probleem is verschil, want het is uit de privacy van het huishouden dat locaties kunnen ontstaan waar geld, werk en huisvesting al het andere gaan overcoderen. De Vader, in wie de macht van de priester en de staatsman doorklinkt, kan alles en iedereen binnen zijn bereik op de diepste groeven herterritorialiseren en zo een slechte ecologie creëren, een kankerachtig lichaam dat zich in alle richting kan vermeerderen. De macht van een enkel huishouden moet nooit worden onderschat: het kan extreem infectieus zijn. Nog niet zo lang geleden

wezen denkers als David Graeber er ons nog eens op dat het kapitalisme wereldwijd maar door een klein aantal huishoudens in stand wordt gehouden (ook wel bekend als 'de 1%'). Het is nooit anders geweest.

Onder het kapitalisme was het nooit de priester of de potentaat waarop de samenleving werd geheerterritorialiseerd; het was het huishouden (de macht van de Vader). Het kerngezin kan door geld, werk en huisvesting draaiende worden gehouden, net zoals het ook heel makkelijk de fabriek met al zijn zombie-kapitalistische mutaties kan leiden. Ook Marx zag al dat de eerste arbeidsdeling in het gezin plaatsvond (met het baren van kinderen) en dat in het gezin niet alleen de essentie van slavernij bewaard bleef, maar ook van horigheid. Marx concludeerde ook terecht dat het gezin in potentie altijd de miniversie is geweest van alle dualismen waaruit ten slotte de hoofdvormen van de organisatie van de samenleving zijn voortgekomen (Engels [1891] 1976, 75).

De geofilosoof, die altijd de hele natuur opnieuw wil bezien, moet zelf door de aarde worden gedeterritorialiseerd om er de groeven uit te kunnen halen: een ontgroeving zowel in de zin van een uitwissen van de groeven als om de ontgroefde aarde te vinden. Het is tijd om de aarde en de zon (Gaia en Helios) vanuit het perspectief van de vruchtbaarheidsgodin (Demeter) te zien in plaats van dat van de patriarch (Zeus), zoals Homerus al zei. Homerus is geboren in Ionië – het mythische thuisland van de spinozistische onderstroom – het thuisland tussen het land en de zee waar mensen vanuit het hele rijk heen verhuisden en waar een samenleving ontstond die niet op gevestigde verwantschapspatronen gebaseerd was. Ionië is een samenleving met liefde voor *sophia*, een voorliefde voor *techné*, waarbij de liefde voor de mens niet op *nomos* is gebaseerd maar op *physis* (zie Karatani [2012] 2017, 41). Uit Homerus' werk leren we nog steeds hoe de verbeelding en het denken opbloeien bij het zoeken naar een leven op een nieuwe aarde. Met het huishouden uit de weg krijgen de meest fantastische onderstromen een kans en

toont zich een nieuwe aarde. Is het niet veelzeggend dat ook aan het eind van de *Odyssee*, Odysseus opnieuw het huishouden verlaat?

Het is in dit licht dat ik voorstel om Quentin Meillassoux's 'kritiek van de Kritiek' te lezen, zijn speculatieve materialistische kritiek op "de verschrikking van de filosofie" die voor hem het humanisme van Immanuel Kant is. In een poging om het denken te bevrijden van de 'eindigheid', van de groeven waarin het denken is vastgelopen, zet Meillassoux zijn spinozistische gedachtegang voort, vooral wanneer hij zegt dat de natuur heel goed gekend kan worden (absoluut) – in tegenstelling tot hoe het kantiaanse dualisme de natuur altijd beschouwd heeft als denkbaar maar onkenbaar, oftewel 'verdoemd' tot de reikwijdte van het humanistisch narratief. In *After Finitude: An Essay on the Necessity of Contingency* ([2006] 2008), zet Meillassoux met zijn antimetafysica (zoals hij het noemt) in op 'ancestraliteit', een term waarmee hij verwijst naar de werkelijkheid voordat die zich aan de mensheid voordeed, of aan welke levensvorm op aarde ook, op 'diachroniciteit' (een term waar hij later in het boek mee komt en die betrekking heeft op gebeurtenissen na de menselijke aanwezigheid op aarde) en op het 'arche-fossiel': materie waarin het bestaan van een ancestrale werkelijkheid vervat ligt.

Meillassoux is op zoek naar *le grande dehors*: het absolute buiten dat anterieur of posterieur is aan het leven (of aan het denken) waardoor er geen groeven kunnen ontstaan. Door uit de buurt te blijven van kantiaanse ideeën over het bewustzijn, waarbij het er alleen om gaat hoe objecten zich aan ons en voor ons presenteren (dat wil zeggen volledig ingebed in de groeven die we hebben gecreëerd), duidelijk een herziening van het cartesische model van het denken, wil Meillassoux het denken via de aarde bevrijden, of in zijn eigen woorden (Meillassoux, [2006] 2008):

En als hedendaagse filosofen stug volhouden dat het denken volledig op het buiten is gericht, dan is dat misschien doordat het hun niet lukt om te rouwen om een verlies: het is de ontkenning van een gemis dat samengaat met het afzien van dogmatismen. ‘Le grande dehors’, het absolute buiten van voor-kritische denkers: het buiten dat geen relatie met ons onderhield, en dat net zo onverschillig aan zijn eigen gegevenheid werd gegeven om te zijn wat het is, in zichzelf bestaand ongeacht of we eraan denken of niet; het buiten dat het denken kon verkennen met het legitieme gevoel zich op onbekend terrein te bevinden – van totaal ergens anders te zijn. (7)

Het idee ‘op onbekend terrein’ te zijn, hierboven genoemd, of geconfronteerd te worden met groeven die niet de onze zijn, of misschien zelfs met een elders dat helemaal niet gegroefd is (omdat het niet gegroefd is of omdat het niet gegroefd kan worden), is een enorme uitdaging voor de filosofie omdat het betekent dat ze haar grootste bezit moet opofferen: het bewustzijn en de taal waar het zich van bedient, als essentieel vertrekpunt voor het denken over de wereld. Meillassoux is hier radicaler dan Nietzsche wanneer hij de noodzaak om te vergeten als niet meer dan de eerste (oppervlakkige) stap ziet op weg naar een filosofie die niet door menselijke (kantiaanse) eindigheid wordt beperkt, door de groeven die we hebben getrokken, maar naar een geofilosofie die uiteindelijk wel degelijk aardser is. Pas wanneer de filosofie aanvaardt dat ‘dezelfde oorzaak tot “honderd verschillende gebeurtenissen” kan leiden’ (Meillassoux [2006] 2008, 90), kan het toekomen aan haar taak, namelijk om alle consequenties onder ogen te zien die weigeren om zich aan ons begrip uit te leveren, die weigeren om zich volgens onze voorwaarden te gedragen.

Het verlaten eiland...

Een rechtstreekse reactie op Meillassoux's ancestraliteit en diachroniciteit, zijn zoektocht naar *le grande dehors* en zijn belangstelling voor vreemde territoria en ongegroeft 'volkomen eldersheden', vinden we in Deleuze's eerst gepubliceerde tekst *Desert Islands* die verscheen in 1953. Deleuze anticipeert daarin op Meillassoux door te stellen dat 'eilanden ofwel aan de mensheid voorafgaan of na hen komen' ([2002] 2004, 9). Daarmee gaat zijn aandacht uit naar wat we 'het ongeterritorialiseerde' kunnen noemen (dat zou een nog niet ingenomen ruimte kunnen zijn, maar ook een ruimte die gladgemaakt wordt en aan de aarde wordt teruggegeven), de milliseconde voordat het denken begint en vlak nadat het is gestopt. Een denken dat weigert om zich door het hier en nu te laten vangen.

Deleuze begint zijn carrière met een zoektocht naar een manier van denken die in het ongeterritorialiseerde 'plaatsvindt'. In *Mille Plateaus* wordt dit denken met een befaamde term 'nomadisch' genoemd, en concluderen Deleuze en Guattari dat 'de nomaden de woestijn evengoed scheppen als erdoor geschapen worden' (Deleuze en Guattari [1980] 1987, 382). Nieuwe lichamen en geesten worden in een nomadologie gevormd. In haar feminisme, haar theologie en ecologie brengt Rosi Braidotti die nomadologie in praktijk, omdat hierdoor een zekere bewegingsvrijheid wordt verkregen, een vrijheid van denken die niet wordt bedorven door de fallogocentrische, christelijke en kapitalistische groeven die voorheen grenzen aan ons denken stelde.

In *Desert Islands* speelt Deleuze op rudimentaire manier met territoria en de aarde als de broedplaats voor het denken. Daar,

aan de horizon, doemt nieuw land op uit de zee, of ontstaat er een nieuw idee. Ver verwijderd van geld, arbeid en huisvesting, ver verwijderd ook van de Anderen zoals we hierna zullen zien, kan het verlaten eiland ons een nieuwe filosofie bieden. Een filosofie die zich niet verstaat met subjecten en objecten, maar die vriendelijken broederlijk is.

Van alle mogelijke eilanden is het vooral het verlaten eiland dat een zeer radicale ontmenselijking eist, zoals Deleuze het in zijn tekst blijft noemen. Meer nog dan het ancestrale en diachronische waar Meillassoux ons mee in aanraking bracht, accepteert het verlaten eiland alleen een volledige overgave (zoals we straks zullen zien) om gedacht te kunnen worden, of liever, als we willen ontdekken op welke manier het eiland denken überhaupt mogelijk kan maken. Doordat het geen territorium heeft, kan het verlaten eiland niet worden gedacht; het staat erop ongedacht te blijven. Dit betekent dat je je leven niet kunt voortzetten wanneer je op de kust van een verlaten eiland aankomt. Telkens moet er een 'nieuw leven' met de 'nieuwe aarde' worden uitgevonden. In een nieuw leven 'is er een bijzonder fijne topologie die niet op punten of objecten berust, maar op haecceïteiten, op relatierexsen (winden, sneeuw- of zandglooiingen, het lied van het zand of het kraken van het ijs, de tactiele eigenschappen van beide)' (Deleuze en Guattari [1980] 1987, 382). Het echte verlaten eiland moet dus wel, zoals Deleuze in *Desert Islands* al concludeerde, die plek zijn waar *het denken zelf* opnieuw wordt gecreëerd, als een noodzakelijk ongeregelde, mogelijk ontregelende variatie op de ongegroeide, onbewoonde aarde.

In het ideale geval is dit dus waardoor het verlaten eiland zo'n prachtige en unieke plek op aarde kan zijn: uit het verlatene (en ontmensde) kan vorm worden gegeven aan nieuwe levens en nieuwe gedachten die radicaal verschillen van bestaande levens en gedachten. Er is een radicale verkleining van het zelf nodig, van de Mens, voordat men dit 'bewustzijn bereikt van de beweging waaruit het eiland is voortgekomen' (Deleuze [2002] 2004, 10).

Alleen daar, op het verlaten eiland, vindt men pas een idee van menselijkheid, een prototype, een man die bijna een god kan zijn, een vrouw die een godin kan zijn, een grote amnesicus, een zuivere kunstenaar, een bewustzijn van aarde en oceaan, een enorme orkaan, een mooie heks, een standbeeld van Paaseiland. Daar heb je een mens die aan zichzelf voorafgaat.

Zo ver mogelijk van het verstikkende presente als men kan raken, ver voorbij de eindigheid, wordt *alleen* op het verlaten eiland stem gegeven aan het derridaanse thema 'Ik ben (nog) (niet) geboren' (Derrida en Ewald 2001, 55).

In Michel Tourniers roman *Vrijdag* zien we hoe het verlaten eiland gedacht kan worden en waar het allemaal toe in staat is. Tourniers revitalisatie van het verhaal is volkomen tegengesteld aan Daniel Defoe's *Robinson Crusoe*, met zijn koloniale en racistische bijmaak. Het is een mooi document van de totstandkoming van het verlaten eiland en van de manier waarop het groeven weigert. Net als in Defoe's origineel breekt Robinson in op het verlaten eiland (maar een dat altijd al bewoond is geweest, zoals we snel zullen zien) en gaat (eindelijk) op zoek naar wegen om in het bestaan van het eiland opgenomen te worden. En net als in Defoe's roman blijkt dit uitzonderlijk moeilijk te zijn. Robinson probeert twee normaliteiten tot stand te brengen die hij van de moderne wereld heeft meegenomen (monotheïstische godsdienst en kapitalisme) en – op hun beurt – ze aan Speranza, het eiland, aan te passen. De derde – humanisme – blijkt aan het eind het moeilijkst te kraken.

Speranza 'verzet' zich niet tegen Robinsons kolonisatie. Integendeel, beide normaliteiten functioneren juist heel goed. Maar met de vestiging van deze vreemde regimes maakt het eiland zich niet kenbaar (het onthult zich niet). Ondanks Robinsons pogingen (tot penetratie aan toe) stelt het zich niet open en volgt er geen ontwaken, waarmee Robinsons vervreemding in dit eerste deel van het boek wordt verklaard. Het christen-

dom, om met het eerste van de twee regimes te beginnen, wordt eenvoudig genegeerd door het eiland. Aan het begin van de roman speelt de Bijbel nog een belangrijke rol, maar gaandeweg verdwijnt het boek uit zicht. Het is waar, zoals Petit (1991, 10) voorstelt, dat er interessante parallellen zijn tussen de Bijbel en deze roman als zodanig (namelijk dat de explosie die zo belangrijk is voor het boek de overgang markeert tussen het Oude en Nieuwe Testament). Maar omdat het uiteindelijk niet schijnt te lukken, verliest Robinson zelf belangstelling in de bekering van het eiland (en van Vrijdag).

Of misschien komt het door Vrijdag dat het christendom elke zin verliest. Vrijdag is niet zomaar een naam die Robinson geeft om een veronderstelde onmenselijkheid te personifiëren die altijd al op (met) het eiland leeft. Vrijdag wijst ook op de Christus' sterfdag, de vastendag zoals Robinson opmerkt (Tournier [1967] 1997, 70) en de geboortedag van Aphrodite (Venus) (idem, 228). Vrijdag is het schuim dat op het eiland spoelt en nieuwe bevruchtingsvormen zoekt. Door Vrijdag verandert alles.

Ondanks zijn relatief korte bestaan blijkt het kapitalisme nog sterker te zijn dan het christendom. Zie hier hoe Robinson, na een korte periode van troosteloosheid aan het begin van het boek, al snel weer in accumulatie begint te geloven. Hij noteert in zijn logboeken: 'Voortaan houd ik me aan de volgende regel: alle productie is schepping en dus goed; alle consumptie is vernietiging en daarom slecht ... Op de accumulatie!' (Tournier [1967] 1997, 61). Maar hoewel het behoorlijk goed uitpakt (Robinson realiseert een enorm overschot), wordt ook het kapitalisme ten slotte verlaten. Het duurt ongeveer tot de helft van het boek voor hij er eindelijk weerstand aan kan bieden, maar vroeg in de tekst laat het eiland zelf (later herhaald door Vrijdag) Robinson al zien, voor eens en altijd, dat die geïmporteerde strategieën hier niet zullen werken:

Er hing een zinding in de lucht; en in een moment van onuitdrukbaar blijdschap was het Robinson alsof hij achter het

eiland waarop hij zo lang in eenzaamheid had gearbeid, een geheel-ander eiland kon onderscheiden, een levendiger plek, warmer en broederlijker, die hem door zijn triviale beslommeringen was ontgaan. (Tournier [1967] 1997, 90)

De belangrijkste term in dit citaat is 'een geheel-ander eiland'. Een geheel-ander eiland wordt voor Tourniers Robinson verborgen: het is onmogelijk. Maar waarom? Vanwege Robinsons triviale beslommeringen. In zijn lezing van Tournier in *Logique du Sens* zet Deleuze de grenzen van het mogelijke af in zijn conceptualisatie van 'andersheid' (wat tegenover 'het geheel-andere' staat). Ja, hier is humanisme – de derde normaliteit die Robinson invoerde (hoewel hij het zich nauwelijks bewust was). De Ander legt uit wat deze 'triviale beslommeringen' kunnen zijn. Volgens Deleuze is dit wat er gebeurt ([1969] 1990, 306–7):

Ik verlang naar niets dat niet kan worden gezien, gedacht of door een mogelijke Ander bezeten kan worden. Dat is de basis van mijn verlangen. Het zijn altijd Anderen die mijn verlangens aan een object koppelen ... De ander is aanvankelijk een structuur van het perceptieveld, waarzonder het hele veld niet kon functioneren als het doet.

Met andere woorden, het is door Anderen dat mijn verlangens en appetijt worden gestuurd, waar (bijvoorbeeld) het christendom en het kapitalisme hun voortbestaan aan ontleen. Anderen zijn de triviale beslommeringen die Robinson ervan weerhouden om aan te haken bij de beweging van het eiland van vóór de komst van de mens, om een nieuwe levensvorm te vinden.

Deleuze stelt dat Tourniers roman *Vrijdag* 'Robinson: de man zonder Anderen op zijn eiland' laat zien (Deleuze [1969] 1990, 304). Aan het eind bevrijdt Robinson zichzelf van de Anderen die hem hebben achtervolgd en die, zonder daadwerkelijk aanwezig te zijn, zijn verlangens hebben gestuurd, totdat het ei-

land aan hem een ‘geheel-ander eiland’ bekendmaakte: een levendiger plek, warmer en broederlijk. Tourniers roman laat zien hoe verlaten eilanden hun verlatenheid onthullen, hun onmogelijke kolonisatie, en hoe ze alle groeven in het zand wegspoelen. Speranza toont zijn eilandheid, omgeven door de zee die meteen al zijn inscripties uitwist, die altijd al ontgroeft. Het geheel-andere komt tot stand via deze aardse dynamiek die essentieel is voor het verlaten eiland. Het kan alleen tot stand komen wanneer de Anderen zijn verdwenen.

Noordboek

De pathologen van de aarde

Er zijn veel verschillende soorten verlaten eilanden. Je komt ze overal tegen, maar natuurlijk alleen als je ze niet verwacht. Verlaten eilanden zijn onmogelijk, of, niet te voorzien. In zijn debuut *Cyclonopedia: Complicity with Anonymous Materials* zegt Reza Negarestani dat het Midden-Oosten uit de Dode Zee is voortgekomen. De woestijnen weigeren om te worden bevolkt, en na de groeven die de koloniale en postkoloniale machten hebben achtergelaten – waaronder het christendom en (meer nog) het kapitalisme – brengt een aardse dynamiek nu een daaronder gelegen geheel-ander eiland naar de oppervlakte. Anders dan in Tourniers robinsonade *Vrijdag*, waarin allerlei geofilosofische concepten aan de oppervlakte verschijnen, heeft Negarestani's werk weinig meer gemeen met de romanvorm. Het is H.P. Lovecraft plus vroeg-Griekse chthonische mystiek. Er wordt gesproken van Pazuzu- en Ugallu-demonen en van de oorlogsmachine van Deleuze en Guattari. Het combineert astrofysica met het fictionele dagboek van ene Hamid Parsani.

Cyclonopedia brengt op alle mogelijke manieren een 'radicale paranoia' in praktijk, 'als een speculatieve vorm van schizofrenie' (Negarestani 2008, 220). Toch is het in deze vorm van waanzin, die onmogelijk kan worden samengevat, dat het Midden-Oosten een geheel-anders-zijn laat zien: een levender, vriendelijker en broederlijker wereld. Het is een wereld die nog altijd lijdt onder allerlei vormen van extreem geweld, maar die langzaam en voorzichtig manieren vindt om op te houden met doodgaan. Het is al begonnen om de vreemde (occidentale, post-kantiaanse) groeven weg te spoelen die haar ruimte al te lang hebben overgecodeerd. Dat is de wereld na 9/11, de explosie in het midden die

de nieuwe fase van het kapitalisme aangeeft (dat niettemin tot in de eeuwigheid kan blijven bestaan) en die de aarde als geheel heeft doen schudden: alle verlaten eilanden en alle zeeën waardoor ze worden omgeven (zoals de Arabische Lente en de Occupy-beweging).

Net als Tournier is Negarestani ervan overtuigd dat het onmenselijke is ingezet met het verlaten. Waar Tournier spreekt over Speranza, heeft Negarestani het over Xerodroom of het tellurische Omega: dat wat zich aan Robinson voordoet als ‘een geheel-ander eiland’ onder Speranza is ook aanwezig onder het Midden-Oosten. Negarestani laat zien hoe een politiek van de ruimte (de ecosofische of geofilosofische zoektocht van Deleuze/Guattari naar een nieuwe aarde) noodzakelijk gepaard gaat met een ontgroeiing van de koloniale/postkoloniale ribben en ritmes die het Midden-Oosten doorsnijden, op dezelfde manier als waarop Speranza bevrijd moet worden van Robinsons kolonisatie-inspanningen.

Deze geofilosofie wordt door Hamid Parsani, de hoofdperson van Negarestani's *Cyclonopedia*, ontwikkeld als zijn ‘filosofie van de olie’. Parsani is een Iraanse archeoloog, die voordat hij onder mysterieuze omstandigheden verdwijnt (later duikt hij weer op), duidelijk maakt dat de filosofie van de olie de machtige onderstromen van het Midden-Oosten weer kan realiseren. Hij zegt dat de olie de spraakloze en bewustloze fysieke geest is die het lichaam van het eiland Klein-Azië ontsluit. Olie, het smeermiddel van het geïntegreerde wereldkapitalisme (zoals Félix Guattari het zou noemen), verlegt op dienovereenkomstige wijze zijn loop, zegt hij. Maar het is pas sinds kort (na 9/11) dat olie het volledig ‘nieuwe landschap’ is gaan vormen waarin we ons nu bevinden. Met het ongeluk, met 9/11, de Big Bang in het midden, werden haar Furiën tevreden-gesteld en nu kan langzaam en voorzichtig een nieuwe aarde ontstaan.

Hoewel het alleen op een verborgen niveau kan worden onderscheiden, eist *Cyclonopedia* de ineenstorting van de twee gro-

te groefsystemen die we in Tourniers *Vrijdag* aan het werk zagen: kapitalisme en godsdienst. Parsani heeft het allereerst over de goden, die moeten sterven. Of liever, ze zouden zonnereizen naar het aardse oppervlak moeten ondernemen om dode goden te worden. Maar wat doen dode goden? Parsani legt uit:

De dode god is geen vermoeide, verlaten of vervloekte god, maar een god met een ultiem wapen van catastrofale verwoesting. De dode god is een plaag die naar de aarde komt om van de beperkende aardse grond een directe doorgang naar openheid te maken, zichzelf daarbij mortificerend door begraven te worden en zo de aardse grond te bevestigen. Als de afdaling waarmee de dode goden worden geassocieerd wordt gezien als de secularisatie van het goddelijke lichaam (dat daarmee afstand doet van goddelijke soevereiniteit), dan is de dode god absoluut nog geen seculiere entiteit. Tijdens de afdaling herontdekt de dode god zijn zogenaamde seculiere lichaam als een pestilentiële maar door liefde verzadigde eenwording met het heilige. Door af te dalen pleegt de god zowel een wereldlijke als een heilige misdaad: hij opent zichzelf door het menselijke te eten en te besmetten, en maakt de weg vrij voor de mens door zelf in een lijk te veranderen. (Negarestani 2008, 204-5)

Het verbaast nauwelijks dat de dood van God ons allemaal raakt, ons allemaal aangaat, en onder onze huid zit. De dode goden, de chthonische godheden onder het aardoppervlak bevuchten het land, revitaliseren het en strijken de vreemde groeven glad die het oppervlak ordenden, inclusief de mensen die het nooit echt bewoonden. Laten we eerlijk zijn, ze moesten al hun goden doden, zoals de Schrift c. q. de profetie ons altijd al liet weten: er wacht een nieuwe wereld.

Met het doden, zegt Negarestani, moet een nieuwe aardse economie worden uitgevonden: 'Volgens Parsani speelt de aarde altijd de rol van de subversieve ingewijde tegen het rijk van

de zon, dat terrestrische ordes, politiek en levenswijzen tot stand heeft gebracht op basis van hegemonisch sterrendom' (Negarestani 2008, 42). En het is deze economie, zegt hij, een moleculaire economie die niets te maken heeft met hedendaags kapitalisme, die momenteel vanuit het Midden-Oosten in opkomst is.

In zijn interview zegt Parsani dat het Midden-Oosten de mechanismen van afstoffen heeft gesimuleerd om een economie samen te weven die via positieve degeneratieprocessen te werk gaat, een economie waarvan de dragers extreem nomadisch moeten zijn, maar ook een ambivalente geneigdheid naar het gevestigde systeem of de grond moeten hebben. Een economie waarvan het voertuig en de systemen nooit ophouden zelf te degenereren. Want op die manier verzekeren ze hun permanente moleculaire dynamiek, hun aanstekelijke distributie en diffusie over hun hele economie. (Negarestani 2008, 91)

Maar deze religieuze en economische revolutie is geen humanistische ontwikkeling; ze is niet het gevolg van andersheid. Ze komt voort uit een niet-menselijke ander, uit geheel-andersheid, uit olie ... De zwaarste van de koolwaterstoffen die snel stroomt, in elke richting onder zijn bodem, vormt de essentie van het Midden-Oosten. Negarestani volgt de ideeën van geofysicus Thomas Gold over de Deep Hot Biosphere. Hij stelt dat

petroleum geen fossiele brandstof is, en dat olie voortkomt uit stromen van natuurlijk gas waarop bacteriën leven in de ingewanden van de aarde. Daarom is de demonarchie van olie niet onderworpen aan de wetten van de doden (de bewaarde lijken van prehistorische organismen) maar wordt ze bezielde door Plutonisch vitalisme (abiogene aardolie die is gevormd door onderaardse biosferen) en niet uit de ontbinding van fossielen en organische dodentallen. Hierdoor

is olie veel wezenlijker en volgt het een andere, autonome logica van planetaire distributie. (2008, 72)

Olie, besluit Parsani, hoewel vol nieuwe levensvormen, bestaat uit sterk gecondenseerde dode organische verbindingen, en is overal. Of zoals Negarestani zegt: 'Boeken, voedsel, religies, getallen, stofdeeltjes, komen in taalkundig, geologisch, politiek en wiskundig opzicht samen in aardolie. Voor hem is alles verdacht olieachtig' (2008, 42). In het verlaten eiland dat we het Midden-Oosten noemen, waar olie uit de aarde naar boven komt, is het ondode in staat alles te vitaliseren.

Negarestani's speurtocht naar een nieuw leven dat de aarde ons geeft, voor de olieachtige ondode, de subversieve ingewijde, is precies de zoektocht, of liever de stroom waaraan Robinson aan het eind van Tourniers roman vormgaf. Het gevoel in een levendiger, vriendelijker en broederlijker plek te zijn, met de mogelijkheid om je leven op een geheel-ander eiland te creëren en uit de bodem ervan voort te komen, is hier van cruciaal belang. Zowel Negarestani als Tournier gaat de nietzscheaanse uitdaging aan en speelt de patholoog van de aarde. Ze zoeken een gezondheid, net als Nietzsche (die tot het uiterste einde, in *Ecce Homo*, volhield dat hij in werkelijkheid een blakende gezondheid had (en terecht!)). Maar we kunnen het ook omdraaien. Want ik zou ook kunnen zeggen, met Artaud (om op die manier recht te kunnen doen aan Negarestani), dat we op zoek zijn naar een 'een echte ziekte () die aan het wezen van het bestaan raakt [en die] op een heel leven van toepassing is' (Artaud 1976, 44). De aarde kan ons een Grote Gezondheid en een echte ziekte bieden, de ene besloten in de andere, *ad infinitum*.

Deze aardse gezondheid/ziekte moet telkens opnieuw worden verworven, omdat je ze telkens moet opofferen. Het is een gezondheid/ziekte van mensen 'die vaak schipbreuk hebben geleden en gewond zijn', zoals Nietzsche het uitdrukt. Het zijn mensen die op een gevaarlijke manier gezond/ziek zijn en die aan de voet staan van

een onontdekt land waarvan de horizon nog niet is waargenomen, een voorbij elk land en elk toevluchtsoord van het idee dat de mens ooit heeft gekend, een wereld zo vol schoonheid, vreemdheid, twijfel, angst en goddelijkheid dat zowel onze nieuwsgierigheid als onze bezitsdrang gek worden van enthousiasme. ([1908] 2009, 100)

In de topologische kunst van te oscilleren tussen gezondheid en ziekte, waren Robinsons pogingen om de bewegingen van het eiland, van de wind en van de kracht van de zon te volgen de creatieve daad die hem zijn gezondheid/ziekte gaven en die op hun beurt zorgden dat hij 'eeuwig in een moment van onschuld kon leven' (Deleuze [1969] 1990, 205), zoals Tournier schrijft. Alsof hij de verborgen schatkamers in de Mesopotamische necropolissen had gezien die hun enorm verschillende distributievelden openden.

Een doelwit worden

Doodgaan is geen ontkenning van het leven noch de afwezigheid ervan (de dood is niet 'het andere' van het leven). Integendeel, het is altijd al, en veel meer dan het leven, de essentie van elk levend ding geweest. De stoïcijn Spinoza leerde ons al dat doodgaan de eerste en belangrijkste reden is waarom elk individu (een eiland, een Robinson, elke mogelijke ecologie) wil volharden in zijn bestaan en voortdurend op zoek is naar manieren om de relaties waaruit het is opgebouwd te revitaliseren. De stelling dat een vrije geest zich het minst van alles met de dood bezighoudt (cf. E4P67) wil voor Spinoza niet zeggen dat de eenheid die men uitdrukt, niet door de dood wordt achtervolgd. Het wil zeggen dat het vrije gelijkstaat aan het creatieve, dat voortdurend nieuwe manieren zoekt om zich uit de groeven te bevrijden die het in zijn bestaan beperken. Daarom zit de dood in alle opzichten besloten in de kern van elke individualiteit. Het staat aan de wieg van zijn schepping. Dood is de humus; het zit in de ingewanden van de aarde die de bron is van alles, en duwt alles in de richting van de zon (leven). Het opent de individualiteit die het leven draagt; het opent het individu en steekt het aan, zodat het nieuw leven creëert. De dood eet zich een weg door alles heen en creëert de strengen die van belang zijn (*that matter*), waaruit het leven bestaat.

De meervoudigheid van vormen heeft de dood nodig (meer nog dan waanzin en ziekte), en verlangt dat de mens zich laat ombrengen. Alleen dan kunnen nieuwe ideeën en nieuwe levens plaatsvinden, levens die niet worden dwarsgezet door hoe Anderen onze lichamen organiseren. Tourniers volledig andere eiland, waar Deleuze het concept 'het geheel-andere' aan

ontleende, dat radicaal van ‘andersheid’ verschilt, gaat helemaal over het afwijzen van de mens-en-zijn-veranderende-relaties-met-de-aarde. Het geheel-andere gaat over het prioriteit geven aan de gebeurtenis, of misschien zelfs het prioriteit geven aan (de dood en) het leven zelf, om vorm te geven aan ‘een leven’ (onder vele anderen) als een reeks niet-essentiële eigenschappen. Aan de andere kant heeft Negarestani het over een medeplichtigheid aan anoniem materiaal (de ondertitel van *Cyclonopedia*) waarmee hij op de geslotenheid van het necrocratische regime wijst.

Toen Robinson op zoek was naar een nieuwe aarde, een nieuwe manier om te leven, wilde hij vooral aan het leven gestalte geven, een bestaanswijze onderzoeken. Tegen het eind van het boek eindigt Robinson als het resultaat van omstandigheden op het verlaten eiland, wat betekent dat hij en alles waar hij voor stond uit de ecologie van het eiland zelf was voortgekomen. Het eiland gaf hem zijn tweede, niet-vleselijke geboorte! Maar om dat voor elkaar te krijgen, moest hij eerst sterven. Het eiland moest hem overnemen. Hij moest door Speranza worden opgegeten en geïnfecteerd, en hij moest dat laten gebeuren. Hij moest een doelwit van Speranza worden.

Met zijn neologisme ‘polytiëk’ duidt Negarestani dit doelwit-woorden aan, en stelt het in de plaats van ‘politiek’. Die is naar zijn zin te gepreoccupeerd met post-1968-ideeën over Andersheid. Het is ongetwijfeld het belangrijkste argument van het boek en het vraagt om meer aandacht vanuit theoretische hoek in de nabije toekomst (al was het alleen omdat het de politieke agenda van de Arabische Lente en van de Occupy-beweging (gele paraplu) is geworden, alsook van de beweging tegen de uitleveringswet die in 2019 in Hongkong de straat op ging). Een doelwit worden komt dicht bij wat het hoofdpersonage Hamid Parsani in talloze publicaties ‘het raadsel van de openheid’ heeft genoemd, wat de kern zou vormen van de polytiëk. Het raadsel van de openheid is volgens Parsani dat ware openheid om een radicale geslotenheid vraagt, wat duidelijk wordt uit het volgende voorbeeld van ‘liefde’:

De openheid van de liefde is zelf een nog sterkere afsluiting van de wereld buiten. Tussen twee geliefden wordt openheid in eerste instantie tot stand gebracht door hen op zichzelf van de buitenwereld af te sluiten. In al zijn vormen verweeft de liefde (*philia*) openheid met geslotenheid, en uiteindelijk met de radicale exterioriteit van het buiten, waaruit alleen het onmogelijke actief kan uitstralen: de onmogelijkheid van gesloten te zijn en de onmogelijkheid het buiten te toe te laten. (2008, 220)

In het raadsel van de openheid, dit omgekeerde mechanisme van medeplichtigheid, komen Deleuze's geheel-andere, Tourniers volledig andere eiland, Meillassoux's deleuzianisme en vooral ook de polytië die Negarestani zelf voorstelt, samen. Het gaat om het idee dat echte revoluties, echte veranderingen te maken hebben met geopend te worden (door) in plaats van open te staan (voor) (cf. bijvoorbeeld Negarestani 2008, 242 en 2011a, 15). Polytië wordt door Negarestani gepresenteerd als een voortzetting van Deleuze en Guattari's politiek van het worden (cf. 2008, 196), en vraagt om een ecologie van geslotenheid (Eng: *clopenness*, een topologische term waarin *closed* en *open* worden gecontamineerd), die niet vanuit de taal, het bewustzijn of zelfs de mens (en diens Ander) begint, maar vanuit de noodzaak om een doelwit te worden, geopend te worden (door).

Negarestani geeft de volgende samenvatting van de kracht van 'geopend te worden (door)':

'Ik sta open voor je' kan worden uitgelegd als 'Ik beschik over het vermogen om jouw investering te dragen' of 'Ik kan me je veroorloven'. Deze conservatieve stem staat niet in verband met de wil of met aandacht maar met de onvermijdelijkheid van het zich veroorloven als een mesofiele verbondenheid [een verbondenheid die alleen binnen een bepaalde 'bandbreedte' mag bestaan], en met de overlevingseconomie en de logica van vermogens. Als je het vermogen waarmee je ver-

oorloofd kunt worden overschrijdt, breek ik open, word ik opengereten en blootgelegd. Ondanks zijn toewijding aan repressie, zijn blinde verlangens naar het monopolie op overleving en de autoritaire logica van de grens, is 'openstaan voor' nooit openlijk in verband gebracht met paranoia en repressie.

Dat is de ironie van liberalisme en antropomorf verlangen. (2008, 198)

'Geopend worden door' is de inventie, het creatieve moment, het onverwachte dat moet plaatsvinden: het brengt de mogelijkheid van een geheel-ander leven tevoorschijn. Het idee van 'geopend worden (door), niet openstaan (voor)' geeft de manieren aan waarop een politiek van 'geheel-anders-zijn' als vervanging kan worden begrepen van die van 'andersheid'.

Voor Negarestani heeft de politiek van Andersheid het postkoloniale discours van (in zijn geval) het Midden-Oosten (denk aan Edward Said) te lang beïnvloed. Deleuze's afwijzing van de Ander in *Logique du Sens* is al veelzeggend voor het 'geopend worden (door)', vooral de manier waarop hij zoveel nadruk legt op het moment dat Robinson beseft dat hij de Anderen is vergeten: 'Die lichten zijn uit mijn bewustzijn verdwenen. Gevoed door mijn fantasie konden ze me nog lang bereiken. Nu is het voorbij en is het duister ingetreden' (Tournier in Deleuze [1969] 1990, 309). Het licht, de *zeitgeber* die dag en nacht, de seizoenen en je geofysische locatie bepaalt – humanisme in al zijn verschijningen – is er niet meer. In het donker experimenteert hij met een geheel-ander eiland dat leeft, dat vriendelijk is en broederlijk.

'Het geheel-andere' heeft met de Ander niets te maken. Lees Derrida's *Over gastvrijheid*: 'Om absoluut gastvrij te zijn moet ik mijn woning openstellen en niet alleen aan de vreemdeling geven (die een achternaam heeft, met de sociale status van vreemdelingschap, etc.), maar aan de absolute, onbekende, anonieme ander' (Derrida en Dufourmantelle [1997] 2000, 25). Door het oosten als de Ander van Europa te bepalen (Said 1979, 1), stelt

Said net als Derrida de correlatie ter discussie maar breidt haar ook uit. Maar hebben ze het allebei niet over 'openstaan voor' in plaats van 'geopend worden door'? Derrida gaat nog altijd uit van het (cartesiaanse en) kantiaanse subject als hij zijn eigen huis openstelt, op dezelfde manier als waarop Said zich voorstelt hoe Europa zich open moet stellen voor het oosten.

Is dit niet precies het soort humanisme of antropocentrisme waar Negarestani, Deleuze en ook Tournier van af willen zijn? En is dit Deleuziaanse 'geheel-andere', deze Negarestaniaanse polytiëk of liever, dit Robinsoniaanse 'volledig andere eiland', deze Parsaniaanse 'oliefilosofie' niet in alle opzichten een voorbereiding op die geheel-andere revolutie, spinozistisch, materialistisch? Negarestani's afwijzing van de Ander liegt er niet om: 'Open te worden, of de chemie van openheid ervaren is niet mogelijk door "jezelf te openen" ... Radicale openheid kan worden opgeroepen door een doelwit te worden voor de buitenwereld ... het gaat erom de krachten van de buitenwereld te verleiden' (2008, 199).

Het geheel-andere gaat niet uit van een Zelf dat al dan niet sympathie heeft voor een Ander, een buiten. Negarestani's polytiëk is het radicale buiten. Daarom kan deze Nieuwe Aarde (zoals Deleuze en Guattari haar in *Anti-Oedipus* presenteren) ook nooit van de aarde zijn (het kan niet het eigendom ervan zijn). In de woorden van Negarestani: 'De op slinkse wijze van Deleuze en Guattari overgenomen "Nieuwe Aarde" biedt een model van een aarde waarvan elk oppervlak en hekwerk een ongrond is, een laatste planetair lichaam dat geen zonne-economie toestaat noch haar eigen terrestrialiteit' (2008, 43). De Nieuwe Aarde wordt inderdaad geopend (door), in plaats van open te staan (voor). Het staat nergens voor open (godsdiens, humanisme, kapitalisme), zelfs niet voor de aarde zelf. Ze verzet zich tegen het aanwezige en zijn normaliteiten als geheel. Ze wordt geopend door haar onbekende onderstromen die heimelijk in alle richtingen vloeien en ad infinitum transversalen vormen.

Deze mythologische droom voor onderstromen geldt niet alleen voor het lichaam van het eiland maar evengoed voor Robinson zelf, die in een staat van pure vreugde zelf wordt geopend door een aardse gezondheid/ziekte die van onderop komt:

Hij stelde zich zijn eigen longen voor zoals ze buiten hem groeiden als bloesems van paarsgekleurd vlees, levende polypariën van koraal met roze membranen, sponzen van menselijk weefsel ... Hij zou pronken met die ingewikkelde bloei, dat bouquet van vleesachtige bloemen, in de open lucht, terwijl een golf van paarse extase zijn lichaam binnenvoer op een stroom van rood bloed. (Tournier [1967] 1997, 193-4)

Op dezelfde manier zingt Negarestani de lof van 'necrocratie', dat op de 'vernauwingen van de conservatieve economie wijst, niet ten opzichte van het leven maar van de manier waarop het organisme sterft. En het is de manier waarop het organisme terugkeert naar de oorspronkelijke dood die zijn levenskoers bepaalt' (Negarestani 2011b, 192). De dood biedt de enige uitweg voor wie zich van de organen wil ontdoen, van de groeven die ordenen: 'In een necrocratie moet het organisme sterven of de voorloper exterioriteit op een manier binden die door zijn conservatieve voorwaarden of economische orde kunnen worden toegestaan' (Negarestani 2011b, 193).

Uiteindelijk kiest Negarestani's polytiiek voor een nieuw begrip van het leven, en stelt het deze vraag: 'Als leven de bron van het leven is, waarom moeten we dan overleven?' (2008, 210). Als we eenmaal beseffen dat de ethiek van het leven buiten die van overleving staat en dat overleven een manier is om je tegen de epidemische, allesoverheersende aanwezigheid van het leven te verzetten, dan moet worden geconcludeerd dat *pro-life* in wezen gelijkstaat aan anti-overleven. Of zoals Negarestani besluit: 'Als het gaat om de exterioriteit van het leven ten opzichte van het levende wezen, is overleving intrinsiek onmogelijk' (2008, 210).

Negarestani's 'radicale paranoia' verzet zich tegen de voortzetting van het leven (als overleving): 'In zijn gesloten en opgevouwen vorm is radicale paranoia een speculatieve vorm van schizofrenie die niet meer gelooft in open staan naar buiten, omdat voor het levende wezen het buiten weinig meer is dan een vitalistische omgeving' (2008, 219). Het buiten is Andersheid; het is een mogelijke wereld die volgens Negarestani de regimes weer in het zadel helpt die er altijd zijn geweest. Dit is overleven zoals we het hebben gekend: het is Defoe's Robinson die in leven wil blijven (trouw wil blijven aan de kapitalistische en religieuze groeven waar hij vandaan komt). Dan betekent '[d]eel uitmaken van de omgeving (dat wil zeggen de economische buitenwereld) hetzelfde als overleven' (Negarestani 2008, 219).

Negarestani is ergens anders op uit. Eerder hebben we andersheid en de ethische noodzaak om 'open te staan voor' al afgewezen, zoals het naar voren komt in het werk van Derrida en Said. Negarestani wijst nu ook Derrida's stelling nog af dat er niets buiten de context bestaat. Hij lijkt ons integendeel aan te sporen om ons van alle mogelijke contextualisering te ontdoen. Anders dan deconstructie wil radicale paranoia

zichzelf loskoppelen van de economische buitenwereld (de omgeving) waardoor overleven mogelijk wordt ... Radicale paranoia is de herbevestiging dat de correlatie tussen de paranoia van het levende (overleving) en economische openheid door overleving kan worden doorsneden, om op die manier een einde te maken aan zijn eigen repressie met betrekking tot de niet te verdragen buitenwereld. In radicale paranoia is overleving niet langer een parasitair (wederzijds voordelig) symptoom van betaalbaarheid en economische openheid, maar een gebeurtenis die zijn vitalistische ambities niet gehoorzaamt. (2008, 219)

Of zoals Negarestani zegt, tot besluit: 'Dankzij de scheiding tussen overleving en openheid heeft overleving de kans om strategisch op te treden namens radicale exterioriteit en zijn halsstarrige onmogelijkheid' (2008, 220).

We zouden deze vraag (Waarom overleven?) direct aan Robinson kunnen stellen, zodra hij op Speranza voet aan wal zet. Op dat moment begreep Robinson meteen dat 'deze plek volkomen vreemd en vijandig was... Zijn boot () was zijn enige verbinding met het leven' (Tournier [1967] 1997, 36-7). Robinson wist dat hij eerst moest sterven voordat hij een nieuw soort leven tot stand kon brengen, om zijn aardse gezondheid/ziekte te vinden. De dood was zijn enige weg naar bestendigheid, door eerder dan de mensheid aan te haken bij de beweging van het eiland, door zich te bevrijden van godsdienst en kapitalisme, van de anderen, van de banale preoccupaties waardoor ons denken in groeven terechtkomt. 'De grond begon te deinen, op het strand was een gebulder van aanstormende golven; de zeeluzen en Django-insecten renden naar hoger gelegen terrein' (Mishima [1956] 2000, 64).

De oceanen moesten zijn boot wel verslinden en hem naar de bodem van de zee laten zinken, *zonder nog een rimpeling aan het oppervlak te laten zien.*

DEEL 3

Ik kan iets zien

Het is tijd voor het centrale thema van het boek: *de breuk die de aarde opent/de wond die het lichaam opent*. Ik heb er in het voorgaande al veel over gezegd en zal niet proberen om de breuk te definiëren of uiteen te zetten wat breuken kunnen doen. Meer dan hiervoor hangt dit deel van mijn meditatie samen met het werk van Haruki Murakami, omdat ik de breuk zie als het centrale idee in zijn romans, of beter misschien, als de eigenlijke oorzaak ervan. Bij Murakami begint alles met de breuk, de openheid of het niets dat ons dwingt om onze verschillen te overwinnen, om samen te denken.

Niet de tegenstelling tussen het object en het subject, maar de continuïteit van de breuk naar de wond is van belang voor de filosofie van de materie die ik voorleg. De landmeter, die in het tweede deel van deze meditatie werd geïntroduceerd, blijft de maat aangeven. De landmeter zwerft langs de kusten die vorm geven aan land en zee, en wordt daarbij nu vergezeld door de figuren die Murakami aan ons voorstelt, zoals ze tot ons komen met hun schaduw en ons begeleiden door de onderstromen van het leven. Daar vinden we breuken en wonden. Niemand heeft het belang van de wond mooier verwoord dan de dichter Joë Bousquet: 'Mijn wond ging aan mijn bestaan vooraf, ik werd geboren om haar te belichamen' (in Deleuze [1969] 1990, 148) en 'Word de man van je tegenslagen; leer hun perfectie en glans te belichamen' (idem, 149). Mijn voorstel is die breuk, deze wond, als opening van mijn materialisme te nemen.

Ik ben geen persoon, toch?

Haruki Murakami is vertrouwd met oppervlakken en onderstromen, met territoria en de aarde. Al vanaf zijn vroegste werken is hij een vaardige spinozistische landmeter gebleken die zich meer dan bewust is van de topologische mogelijkheden van ruimte en tijd. Zo speelt *De olifant verdwijnt* zich af in een buitenwijk, waar een olifant de enige attractie van een voormalige dierentuin is, die op een dag samen met zijn verzorger is verdwenen (wat onmogelijk was gezien de omvang van de olifant en de mogelijke routes). Net zoals H.P. Lovecraft in zijn eerste korte verhalen experimenteert met een onbekend en onkenbaar (want onvindbaar) geheim van een 'gesloten' Piranesi-achtige interioriteit (denk aan zijn *De muziek van Erich Zann*) – een interioriteit die tegelijk open en gesloten is –, zo cirkelt de vroege Murakami ook om zo'n enkele breuk in de wereld, een wormgat of een vacuümoplossing die het bestaan van een geheel-andere aarde aankondigt.

Later in zijn oeuvre staat de breuk niet in het middelpunt, maar lijkt deze verabsoluteerd te worden in zoverre het nu geen rareiteit meer is. In plaats daarvan is de breuk in *haar eentje verantwoordelijk* voor de geheel-andere wereld waarin we leven. In zijn trilogie *1Q84* ademt dit geheel-anders-zijn (tot stand gebracht door 'de Kleine Mensen') in elke mogelijke ruimte (van Tokio tot Chikura) waarbij er voortaan bijvoorbeeld twee manen aan de hemel staan: de maan zoals we die altijd hebben gekend wordt nu achtervolgd door een kleine, groene, wanstaltige maan, net zoals de moeders door de dochters worden achtervolgd en de 'concon van lucht' iedereen achtervolgt dankzij zijn vermogen om iedereen overal te dupliceren.

Hierdoor verandert alles, of alles is al veranderd.

Deze tweede maan bevestigt dat vanaf nu, althans sinds het jaar 1Q84 (een geheel-ander 1984, zou Deleuze zeggen), de duistere en verbindende onderstromen overal aan het werk zijn; ze schemeren in alle figuren, in alle gebouwen en in alle woorden die het geënsceeneerde oppervlak vormgeven. Samen creëren deze figuren een variatie van schaduwen, zware schaduwen tegen lichte schaduwen, zoals Tanizaki zou zeggen, die elkaar overlappen en kruisen en met andere oppervlakken spelen. In 1Q84 werd de aanwezigheid van een ander oppervlak absoluut gesteld, maar het is vooral in Murakami's meest geroemde roman *Kafka op het strand* dat de gevoelde aanwezigheid van het geheel-andere elke scène actief binnendringt. Meer nog, het is in dit boek, dit dubbelportret, dat Murakami laat zien hoe de landmeter ons altijd al een heel ander idee van subjectiviteit biedt, een geheel-andere manier om ons de wereld voor te stellen.

De koppelingen in *Kafka op het strand* worden uitgevoerd door Kafka Tumura en Satoru Nakata, de twee figuren die op reis zijn van Tokio naar Takematsu, maar nooit samen (zo lijkt het). Zoals altijd bij Murakami bezitten de hoofdfiguren geen details die 'in detail' worden uitgewerkt; als figuren fungeren hun reizen eerder als media (transformaties) voor het verhaal in Simondoniaanse zin: ze personifiëren 'het in synergetische relatie brengen van verschillende elementen' (Massumi 2009a, 43), oftewel ze personifiëren het creëren van een situatie. Murakami's figuren fungeren niet als 'perspectieven' van waaruit het verhaal zich ontwikkelt. Ze staan niet in verband tot 'andere elementen' waarmee we ons zouden moeten bezighouden. Net als bij de axonometrische landschappen van *ukiyo-e* kunstenaar Ando Hiroshige (1797-1858), die de drieënvijftig haltes van de Tokaido (de hoofdweg tussen Edo (Tokio) en Kyoto) heeft geschilderd, laten de reizen ruimten zien die zich langs een myriade van lichamen uitstrekken, allemaal even belangrijk, even verlicht, zoals ze als bleek licht uit de hen omringende

schaduw en opdoemen. En alleen via Kafka en Nakata, de noir-dubbelgangers van Ikku's Yaji en Kita, komen deze synergetische relaties tot hun absolute deterritorialisering.

In *Kafka op het strand* springt het verhaal heen en weer van Kafka (de oneven hoofdstukken) naar Nakata (de even hoofdstukken). Ze kunnen elkaar niet ontmoeten, maar vergezellen elkaar alsof ze over twee zijden van dezelfde munt lopen: onaanwezig, maar toch reëel in hun gevolgen. Tegelijkertijd, doordat ze op zulke verschillende manieren reizen, hebben hun verhalen niets met elkaar te maken. Met andere woorden: de verdubbelde hoofdstukken vormen/voeren een verschillende manier van bestaan op en toch zijn ze één (en hetzelfde).

Kafka Tumura, ofwel 'de jongen die Kraai wordt genoemd' (*kafka* betekent 'kraai' in het Tsjechisch), vliegt snel van de ene plaats naar de andere in rechte lijnen door de lucht en heeft altijd haast om ergens binnen te komen en binnen te blijven. Van de binnenkant van de bibliotheek naar de binnenkant van het huis in het bos en weer terug: telkens is Kafka op zoek naar een plaats om te schuilen. Gedurende het boek hoopt hij een 'nieuw thuis' te creëren, een omgeving die zo veilig is dat 'de functie van het reële en de functie van het irreële tot samenwerking worden gebracht' (Bachelard 1969, xxxi).

Want dat doen ze in zijn leven niet. En dit gebrek aan samenwerking jaagt hem een dodelijke angst aan. Kafka's zoektocht is een zoektocht naar een thuis waar de levende geesten, de *ikiryō* zoals de Japanners ze noemen, tot hun recht kunnen komen. Het doel van al zijn reizen is het vinden van een nieuw thuis, zoals opnieuw Bachelard zegt: 'Het huis beschut het dagdromen, het huis beschermt de dromer, in het huis kan je in alle rust dromen' ([1958] 1969, 60).

Kafka's reis vormt de belangrijkste plot, dat wil zeggen zijn drang om te schuilen vormt het dominante 'voortgangsrelaas' van het hele boek, zowel wat betreft het ontstaan van zijn angsten als wat betreft de manier waarop hij van zijn paranoia afkomt. Zoals verwacht spelen de mishandelende vader en de ge-

liefde moeder een sleutelrol in deze reis (*mazakon* is een bekende Japanse term voor het oedipuscomplex, ontleend aan het Engelse *mother com(plex)*). Tussen beide polen – en het is pas halverwege het boek dat die zich uitvouwen – dalen deze mishandelende Vader (de geschiedenis) en liefhebbende Moeder (de toekomst) neer in de plot (het kritieke vorm-aannemen van het presente) doordat Kafka (het medium) zowel het historische probleem creëert (de duistere vader) als de toekomstige oplossing ervan (de verlichte moeder).

Kafka's manier om tussen deze zaken te laveren is door ze te positioneren via wat dan nog zijn alwetende superego is: 'de jongen die Kraai wordt genoemd'. Vanaf de eerste bladzijde van het boek, als hij zijn koffers pakt om het huis te verlaten dat hij altijd al als dood beschouwde, blijkt zijn onzekerheid uit deze innerlijke conflicten. Op reis slaagt hij er steeds beter in om die te overwinnen, naarmate hij zich verder verwijderd van dit beschamende verleden; ten slotte vindt hij de ultieme beschutting in de schoot van juffrouw Saeki, die zelf zowel een vijftienjarige levende geest is als een vrouw van in de vijftig, die Kafka als zijn moeder beschouwt. In deze ultieme innerlijkheid – de schoot van juffrouw Saeki – vindt Kafka eindelijk rust. Het einde van zijn reis, zijn dood, geeft hem deze plaats, die het best kan worden omschreven als 'stabiel, onbeweeglijk, ongrijpbaar, onaangeroerd en bijna onaantastbaar, onveranderlijk, diepgeworteld' (Perec 1999, 91).

Saturo Nakata, het tweede hoofdpersonage, bekend om zijn vermogen met katten te praten, baant zich een weg door het stedelijk weefsel. Met Nakata verwijst Murakami naar Natsume Soseki's fantasie *I Am a Cat* uit 1905. Waar Kafka in veel opzichten een kraai is, het medium, daar blijkt Nakata keer op keer een kat te zijn. Zo vliegt Kafka weg uit het huis dat nooit een thuis is geweest, uit de stad Takamatsu, omdat hij moet schuilen voor het onvoorstelbare duister; Nakata daarentegen, die door instinct en beweging wordt aangetrokken, kruipt steeds verder van/in/naar de stad Nakano, niet omdat hij vlucht maar

omdat hij altijd al op zoek is naar ‘iets belangrijks op de goede plaats’.

Dit is wat de twee hoofdpersonen voor elkaar onmogelijk maakt. Kafka is gevangen in het presente en door alle strijd die daarmee is gemoeid; hij wordt aangetrokken door een angst voor het presente (of een kritiek op), maar kan er niet aan ont-snappen. Nakata heeft geen presente. Hij, de vrolijke, inventie-ve kat, is veel te gewiekst, snel en sterk om in de tijd gevangen te kunnen worden. Nakata begeleidt de tijd, doorkruist die af en toe (met een glimlach/als een glimlach), verschijnt vanuit de duisternis en lost er weer in op. Toch verandert Nakata’s tus-senkomst, doordat hij zich niet bewust is van een verleden of een toekomst, alles.

Dat gebeurt bijvoorbeeld wanneer hij tegen het einde van het boek het belangrijke ding op de goede plaats vindt. Dit be-langrijke ding blijkt ‘de ingangsteen’ te zijn, waarmee hij leert praten. We komen erachter dat Kafka’s insluiting (aan deze kant) en die van Nakata (aan de andere kant) dus samenvallen met de ingangsteen (hoewel er op geen enkele manier sprake is van een symmetrie tussen beide). Wanneer Nakata de steen omdraait, ontstaat er vrije beweging tussen ‘deze kant’ en de ‘andere kant’ en worden beiden schijnbaar bevrijd.

De reden voor Nakata’s leven ‘aan de andere kant’ wordt aan het begin van het boek uitgelegd in *top secret* dossiers van het Amerikaanse ministerie van Defensie. Er blijkt uit dat Nakata als kind het ‘onvoorstelbare licht’ heeft ervaren. In 1944 is een groep van zestien schoolkinderen tijdens een uitstapje (pad-denstoelen plukken) in een landelijk berggebied op onver-klaarbare wijze ‘buiten bewustzijn geraakt’ en alleen Nakata heeft dat nooit goed ‘kunnen verwerken’; hij is nooit meer te-ruggekeerd naar de stad waar hij vandaan kwam en vermoede-lijk heeft hij zijn *government sub-city* – een variatie op ‘uitkering’ (*government subsidy*), zoals hij het zelf noemt (Nakata kan niet le-zen en schrijven), als gevolg van dit ‘ongeluk’ gekregen. Later in het boek vertelt de lerares verschillende verhalen die weer op

een freudiaanse verklaring lijken te hinten (ze zegt dat Nakata zich door huiselijk geweld anders gedroeg dan haar andere leerlingen).

Het is verleidelijk om te denken dat figuren als Kafka en Nakata op freudiaanse wijze 'in elkaar schuiven'. Murakami heeft Freud gelezen en heeft veel sympathie voor de psychoanalyse, maar omdat zijn 'paren' (Kafka en Nakata, het echte en het onechte, het lichte en het donkere) eerder met elkaar resoneren en niet-causale maar uiterst betekenisvolle kruisverbanden vormen, komt zijn wereld dichterbij de buurt van wat C.G. Jung (1960) 'synchroniciteit' heeft genoemd, een term die Murakami zelf ook gebruikt (zie Murakami [2010] 2012, 1070, 382). Kafka en Nakata leven synchroon in die zin dat ze zich elkaar op de een of andere manier levendig voorstellen. Murakami's figuren, altijd verdubbeld, voeren in hun onmogelijke interactie een zorgvuldig gechoreografeerde dans uit. De reizen van Kafka en Nakata verlopen niet via een psychoanalytische (her)ontdekking of (her)verdeling van een traumatisch verleden. Soms wordt een geschiedenis gereconstrueerd, maar nooit om de oorzaak van gebeurtenissen te achterhalen. De geschiedenis is eerder een gevolg van weer een onbekende ruimte. Geschiedenis is een middel om te verklaren dat oppervlakken worden gevormd. Geschiedenis is wat Keiji Nishitani 'herstel' zou noemen (1982, 65).

Herstel suggereert dat wat gebeurd is, beschouwd wordt als een actief proces van zowel herstellen als afdekken. Herstel is een doorlopend proces van realisatie dat in de tijd plaatsvindt, en het volgt uit de verbinding, uit wat we moeten aanduiden als intra-actie. In overeenstemming met lange tradities in het (zen)boeddhistische denken (maar ook met kwantummechanica waar ik elders in dit boek over spreek), wijst Nishitani in zijn fenomenologie erop dat 'wat van materieel belang is, is wat ertussenin gebeurt'. Zo moeten de door Murakami gecomponeerde figuren ook worden gezien als louter gevolgen van wat er gebeurt. Nishitani zou de nadruk leggen op hun 'nietsheid':

‘omdat alle activiteiten van de mens alleen in vereniging met het absolute niets manifest worden als zichzelf. En toch worden zij juist op dit punt gezien als de meest werkelijke realiteiten, omdat zij niets anders zijn dan de manifestatie van het absolute zelf’ (Nishitani 1982, 73).

Uitgaande van het idee dat wat van materieel belang is ertussenin gebeurt, zijn alle personen, dingen, figuren (ik geef de voorkeur aan deze term) die Murakami componeert, een gevolg van een verbinding. Alleen in hun samenzijn herstellen Kafka en Nakata stedelijke sferen, bossen en alle buitenwijken en achterafstraatjes van de stad Takamatsu, waar de verdoemden lijken te heersen. Hier bieden zij ons onwerkelijke, droomachtige en wrede personages als Colonel Sanders en Johnny Walker, figuren die zoveel geschiedenissen herstellen, die nu ‘een leven’ kregen en kwaadaardig en wreed leven, in beide gevallen. En zij zijn zich terdege bewust van hun fantastische herstelwerkzaamheden, zoals de (pooier) kolonel Sanders ons verzekert: ‘Ik ben geen persoon, oké? Hoe vaak moet ik je dat nog zeggen ... Pooierschap is maar een manier om jou hier te krijgen ... Ik heb geen vorm ... Ik heb geen substantie. Ik ben een abstract concept’ (Murakami [2002] 2005, 285).

Als Murakami zelf beweert dat al zijn geschriften een reële hoeveelheid ‘echt’ en ‘onecht’ in zich hebben (in Gabriel, 122), kunnen we dan zeggen dat het echte Kafka is en het onechte Nakata, dat het echte het licht is en het onechte de duisternis? Kunnen we zeggen dat de werkelijkheid betrekking heeft op de mishandelende vader, op de geliefde moeder en bovenal op de angst waardoor we van de een naar de ander en weer terug vliegen? Het onwerkelijke, kruipend in het duister, is de onderstroom, volop actief in het reële, erin interveniërend wanneer je ’t het minst verwacht.

Het is ook het onwerkelijke dat de steen doet draaien.

Schaduwen in schaduwen

In Murakami's verhalen gaat het er in den beginne niet om een intrinsiek verschil tussen licht en donker vast te stellen; zijn clair-obscur is altijd een spel van schaduwen, niet in portretvorm, maar als de vorming van scènes: 'the scaping of scapes'. Uiteindelijk werkt Murakami ook niet met personages, figuren met bepaalde eigenschappen of samenhangende kwaliteiten. Eerder volgt hij van de eerste tot de laatste bladzijde *aardse figuratieprocessen*. Zijn verhalen worden tussen verschillende schaduwen in gewoven; als een schilder die marmert, ontwikkelt zich een verhaal waar alles plaatsvindt maar niets werkelijk gebeurt. De verhalen zelf vorderen niet.

Zoals gezegd, Kafka's verlangen c.q. angst om 'binnen te komen' worden gespiegeld door Nakata's verlangen c.q. nieuwsgierigheid om uit te breken. Hun synchroniciteit geeft blijk van twee modi van dezelfde adem. Of in de woorden van Milan Kundera ([1983] 2009): Kafka (de vogel) moet degene worden die eeuwig naar binnen valt (zwaarte, de duisternis), terwijl Nakata (de kat) naar buiten moet klimmen, naar het licht, zonder angst om te vallen (lichtheid). Nogmaals, zij zijn – met een spinozistisch begrip – hetzelfde. Dit komt tot uitdrukking in Kafka's angst om verenigd te worden met zijn eigen schaduw, wat het geval is als je een keer 'valt'. Op hetzelfde moment wordt Nakata gedwongen niet meer naar loslopende katten te zoeken (waarmee hij aan het begin van de roman wat bijverdient) en op zoek te gaan naar de andere helft van zijn schaduw (die alleen in het licht te vinden is).

Murakami blijft hetzelfde oude Japanse liedje zingen: 'het kreupeelhout dat we verzamelen: stapelen we het op elkaar, dan

wordt het een hut; trekken we het uit elkaar, dan weer een bos' (in Tanizaki, 46).

Laat ik een voorbeeld geven van hoe deze aardse figuratieprocessen, zoals ik ze noemde, werkzaam zijn in een bepalende gebeurtenis in *Kafka op het strand*: de dood van Johnny Walker. Johnny Walker voert vivisectie uit op katten. Na een lange tocht waarbij Nakata naar de donkerste en meest obscure achterafstraatjes van de stad wordt gelokt, confronteert Walker Nakata (de kat) met de gruwelijke praktijk van het opensnijden van katten en het opeten van hun hart. Walker eist dan van Nakata dat hij hem doodt, omdat dit de enige manier is waarop hij gestopt kan worden. Nakata zegt dan 'Ik voel me niet mezelf' en steekt hem twee keer neer met een mes ([2002] 2005, 136). Onder het bloed valt Nakata in slaap, maar als hij wakker wordt, is het bloed verdwenen. Het lijkt zijn reis te hebben voortgezet, want op hetzelfde moment ontwaakt Kafka in de stad Takamatsu zonder duidelijke reden doordrenkt in bloed ([Murakami [2002] 2005, 64–5). Later in het boek stroomt het bloed weer verder, ook al bevindt het zich binnen noch buiten het menselijk lichaam. Dan concludeert Kafka: 'Ik spreid mijn vingers en staar naar de palmen van beide handen, op zoek naar bloedvlekken. Die zijn er niet. Geen geur van bloed, geen stijfheid. Het bloed moet al, op zijn eigen stille manier, naar binnen gesijpeld zijn' ([Murakami [2002] 2005, 210).

Murakami laat niet zozeer zien waar het bloed is, maar hoe en waar het bloed *materialiseert en van belang wordt*. Want de onderstroom mag bij Nakata verpersoonlijkt zijn, hij is geenszins 'beperkt' tot zijn personage; hij breekt door het verhaal als geheel heen. De onderstroom geeft vorm aan het abstracte leven van Kafka/Nakata, zoals het leven geeft aan kolonel Sanders, Johnny Walker, alle katten, alle bondgenoten en al het bloed tussen hen in. Kafka, de modernist, de cartesiaan, degene die op zoek is naar logica, is er bang voor. Nishitani waarschuwt (onder invloed van het boeddhisme en Heidegger) vooral voor deze angst: het ego- of logocentrische dogma van een modernis-

me dat het onvoorziene, een geheel-andere aarde vreest. Alleen als we in de richting gaan van wat hij een 'absoluut niets' noemt, kan dit geheel-andere ten volle worden beleefd en gevoeld: 'Alles is nu werkelijk leeg, en dit betekent dat alle dingen zich hier en nu aandienen, precies zoals ze zijn, in hun oorspronkelijke werkelijkheid. Zij presenteren zich in hun eigenheid, hun *tathatā*. Dit is niet-gebondenheid' (Nishitani 1982, 34). Alleen wanneer we ons bewegen in de richting van Nakata's naïviteit en we Kafka's weg afwijzen, deze veronderstelde held van het verhaal die in angst leeft, kan dit geheel-anders-zijn ten volle worden beleefd en gevoeld.

In de metafysische ruimten waarin Kafka zich beweegt, tekent de plot van het boek zich af (de humanistische en actuele realiteiten ervan), maar in de pragmatische, onmenselijke ruimten van Nakata *breekt deze open*. Nakata, de kat, heeft geen idee wat er staat te gebeuren, maar bang is hij niet. Hij weet niet wat er gaat gebeuren en wat er gebeurd is. Daarom voelt hij zich nooit 'zichzelf', zoals hij wel vaker zegt. Hij voelt de ruimte, de stad, de omgeving. Hij voelt dat het bloed op weg is. Hij vertrouwt erop dat hij uiteindelijk, op de een of andere manier, het belangrijke op de goede plaats zal vinden. Nakata is het onvoorziene. In de hoofdstukken waarin hij voorkomt, is dat voortdurend het geval. Zo betreedt Hoshina, de vrachtwagenchauffeur die normaliter zijn gewone routes en orders van boven door krijgt, via Nakata nieuwe ruimten, nieuwe omgevingen. Hij is niet bang maar wordt geïnspireerd door de nieuwe ruimten die hem wachten. Door de ingangsteen om te draaien ontmoeten de spoken de geest terwijl Nakata immanent de magische formule produceert: *dat wat binnen is, is ook buiten*. Een 'gesloten' die in beweging is gezet.

Het is in het tijdperk van de (cartesiaanse) Heldere Idee erg moeilijk geweest om de Schaduw te begrijpen als een kracht op zichzelf, onafhankelijk van het licht. Heidegger heeft, vooral in zijn latere werken (over technologie, over kunst), geprobeerd om de duisternis van de betovering van het licht te ontdoen,

door te laten zien dat overal schaduwen zijn als ‘een manifeste, zij het ondoordringbare getuigenis van het verborgen uitstralen van licht’ (1977, 154). Maar misschien heeft alleen Gaston Bachelard begrepen dat we meer poëzie zouden moeten lezen om te begrijpen hoe wij bange zielen het liefst dicht bij het licht willen blijven, maar altijd al door een objectloze nacht worden omringd. In de kelder, op zolder, in het grenzeloze Grote Buiten; *overal wacht ons duisternis*.

Dichters als Rilke, maar ook fotografen als Antoni Arissa Asmarats, gaan uit van de schaduw, en laten licht alleen de afwezigheid van schaduw zijn. Toch zijn dit zeldzame gevallen. Tanizaki zegt het als volgt:

En zo kan het zijn dat de schoonheid van een Japanse kamer afhangt van een schaduwspel, van zware schaduwen tegen lichte schaduwen – er is niets anders. Westerlingen verbazen zich over de eenvoud van Japanse kamers en zien er weinig meer in dan grauwe muren zonder versiering. Die reactie is begrijpelijk, maar ze verraadt een gebrek aan inzicht in het mysterie van schaduwen. ([1933] 2001, 29)

Het lakwerk, het goud, het donkere van binnenkamers: Tanizaki blijft wijzen op de kracht van de duisternis en dat het licht vaak dient om subject en object te identificeren en schaduwen naar de verste hoeken te verdrijven, iets wat volkomen tegen het idee van de Japanse ruimte indruist. Licht is de territorialiserende kracht waartoe onze moderne held, Kafka, zich aange-trokken voelt. Natuurlijk is het bij Nakata dat de ware bevrijding van het donker plaatsvindt. Want Nakata, de kat die kruipt, die met zijn buik de aarde aanraakt, die de kracht van de donkere materie wil voelen, voelt ook de ethiek ervan. Nakata voelt dat het niet het licht is dat leven schept (organisch en anorganisch en niet-organisch), maar dat krachten in de aarde tot stand komen.

Alle vormen evolueren alleen vanuit het donker. Niet in iso-

lement maar in verbinding. Schaduwen vallen samen en gaan uiteen, trekken schaduwen in schaduwen die als één functioneren, als onderstromen die volharden in hun bestaan.

Noordboek

De breuken in het hedendaagse

Michel Serres heeft keer op keer gezegd dat het onderscheid tussen fictie en non-fictie een recente uitvinding van de academische wereld is. Het zal in wezen dus ook modernistisch zijn. Uitgaande van het idee dat de waarheid in de ervaring te vinden is (en niet in het Boek), worden academische geschriften geacht dichter bij die waarheid te staan dan de zogenaamde fictie van literatoren. Dit soort expliciete en impliciete tegenstellingen, definities en verdachtmakingen zijn natuurlijk op zijn zachtst gezegd zeer aanvechtbaar. En vanuit spinozistisch perspectief zijn deze waarheidsclaims volstrekt onzinnig. Wanneer we het werk van Murakami lezen, wanneer we de figuratieprocessen volgen die ons door zijn boeken leiden, dan ervaren wij als lezers dezelfde vrijheid als in de werken van Deleuze en Guattari of van Serres. In Murakami's *1Q84* en *Kafka op het strand*, maar ook in Michel Tourniers *Vrijdag* lezen we hoe het onwerkelijke in het reële ingrijpt. Werkelijkheid en onwerkelijkheid maken deel uit van dezelfde stroom en in die stroom worden nieuwe landschappen verkend: zij produceren kunst en bedrijven geofilosofie.

Bovengenoemde boeken van Murakami en Tournier plegen diverse interventies in de religieuze, humanistische en kapitalistische verstrengelingen waaruit het presente is samengesteld. Zij kunnen ons daardoor een aarde laten zien waar wij blind voor waren – een geheel-andere aarde die we om de een of andere reden niet eerder konden bedenken. Laten we beginnen met een heel onwerkelijk moment dat twee van deze boeken verrassend genoeg gemeen hebben.

Zowel in Tourniers *Vrijdag* als in Murakami's *1Q84* kondigt

het sterven van de grote geit de komst aan van iets nieuws, onvoorziens. In beide boeken fungeert een geit [Pan?] als een soort offer en wordt hij het medium voor de verwezenlijking van een geheel-andere aarde. Deze nieuwe, onbekende aarde heeft geen enkele relatie met de aarde zoals wij die kennen. In IQ84 presenteert zij zich in het opengaan van de pop (de chrysalide). In *Vrijdag* is het de opening van het strand. In beide boeken is dit eigenlijk het grote thema: het gladste van alle oppervlakken staat op het punt te breken.

Als ik het over 'een geheel-andere aarde' heb, bedoel ik de aarde in de meest materiële zin van het woord, en de ideeën die ze met zich meebrengt. En als ik zeg dat de aarde onvoorzien is, dan bedoel ik dat ons denken, om welke reden dan ook, tekortschiet om deze aarde te begrijpen. Ik ben helemaal mee met Michel Serres wanneer hij ons het recept aanbiedt van het moderne westerse denken:

Haal de wereld rond de veldslagen weg, behoud alleen de conflicten en debatten, vol van menselijkheid en gezuiverd van dingen, en wat je krijgt is theater: het grootste deel van onze theorieën en onze filosofie, geschiedkunde en de hele sociale wetenschap. Is dat het interessante schouwspel dat ze cultuur noemen? Zegt iemand ooit waar de meester en de slaaf het uitvechten? Onze cultuur verafschuwt de wereld. ([1990] 1995:3)

Laten we terugkeren naar onze boeken – naar de breuk die zich aankondigt wanneer Robinson zich realiseert dat hij niet in staat is het leven te leiden dat het verlaten eiland hem biedt, of wanneer Aomame, de hoofdpersoon van IQ84, zich realiseert dat de stad Tokio niet meer de stad is die ze vroeger heeft gekend. Dat moment noem ik de breuk. Het is een moment dat beide boeken kenmerkt. Beide boeken vinden plaats op deze breuk.

Als lezer zijn we er niet per se op uit om een boek van bladzij-

de tot bladzijde te volgen. Veel meer voelen we de oneindig kleine breuken die langzaam maar nauwgezet de zwakste delen van het oude aardoppervlak laten zien. Terwijl we het boek lezen, breekt de aarde waarop we dachten te leven zachtjes open, de georganiseerde, territoriale aarde; het harde oppervlak breekt en toont ons het zachte binnenin. De chrysalide, de pop, is glad, oneindig en heeft een ideale vorm voor het weerstaan van de druk van binnenuit en van buitenaf. Maar de krachten die binnenin verborgen lagen, krachten die voor ons verborgen zijn gebleven, komen nu langzaam maar zeker aan de oppervlakte. En dat boezemt ons natuurlijk angst in. Want we weten allemaal dat er iets staat te gebeuren dat alles zal vernietigen zoals we het nu kennen.

We weten heel goed dat de breuk niet ophoudt bij de pop of bij de grenzen van de stad, bij het strand of bij het eiland. Ons inlevend in het boek gedurende een aantal weken, voelen we dat zowel Robinson als Aomame door deze breuk uiteen is gereten en opgelegd. Het hele eiland Speranza en ook Tokio, met alle flora en fauna die er leeft, de talen die er leven, de organen die de biosferen vormen die er leven – niets is door de breuk onaangetaast gebleven.

In beide boeken gaan Robinson en Aomame al op de eerste bladzijden een wereld binnen die in geen enkel opzicht dezelfde is als de wereld die wij ooit kenden. De breuk is altijd al gebeurd, lang voordat wij het merken. Robinson en Aomame proberen te achterhalen hoe zijzelf, het verlaten eiland en Tokio zijn gebroken. Wat veroorzaakte de breuk? Robinson vraagt het zich af: waarom functioneert dit onbewoonde eiland niet zoals de bewoonde wereld waar ik vandaan kom? Waarom werken de meest elementaire systemen van religie en kapitalisme hier niet? Wat is dit voor geheel-ander leven waaraan ik plotse-ling ben onderworpen? Aomame vraagt het zich af: wat is dit voor een stad, voor een duistere en obscure non-plek, bestuurd door de Kleine Mensen die zich nooit willen openbaren (behalve door de mond van de geiten)? Ik kan deze stad niet voelen en

ervaar alleen een angst die zich in een geheel-andere zachte hartslag openbaart. Dit nieuwe en onbekende Tokio is een stad die uitvloeit, waarvan de hartslag een golf is. Het is een stad die alleen bestaat in en door haar vloeibare ritme, waar ik niet op kan dansen.

Wij (Robinson en Aomame) hebben geen idee wat de toekomst zal brengen. De dood, zeker. Maar op welke manier? Aangezien de dood die hij ons brengt, onbegrijpelijk is (alweer, onzinnig), willen we bijzonder graag weten wat er daarna komt. Lucretius zei dat alles opnieuw zal verschijnen maar in een andere vorm, een vorm die op geen enkele manier lijkt op de vormen die wij kennen. Nieuwe vormen zullen worden gevormd, samen met nieuwe biosferen. Moeten we aantekeningen maken, of met kleine steentjes of broodkruimels een minimale continuïteit verzekeren? Moeten we proberen vast te houden aan een soort lineariteit, een soort oorzaak en gevolg?

Er zit een breuk in de wereld, had Nakata al opgemerkt. Er zit een breuk in de wereld. Aomame kan in 1984 niet omgaan met de veranderende wereld, ze wordt overmand door angst en zoekt manieren om aan deze nieuwe aarde te ontsnappen. In *Kafka op het strand* heeft de andere hoofdpersoon, Kafka, of de jongen die Kraai heet, een soortgelijke reactie, en wil hij zijn leven zoveel mogelijk voortzetten. Vastgeklonken aan de gebieden waaraan ze gewend zijn, aan de grammatica die ze altijd hebben gebruikt, aan tekens en beelden die ze kennen, beleven Kafka en Aomame een werkelijkheid die even echt is als de sterren die 's avonds aan de hemel staan. Sterren die al duizenden jaren verdwenen zijn. Er zit een breuk in de wereld, Nakata merkt het telkens weer.

Hoe komt het dat Nakata zich daarvan bewust is? En hoe komt het dat ook Robinson plotseling 'een geheel-ander eiland' ziet naast het aanwezige? Vanaf het begin van *Kafka op het strand* verschilt Nakata al volkomen van Kafka. Kafka is een knappe, rationeel denkende jongeman, wiens wereld plotseling uit elkaar lijkt te vallen. Nakata is helemaal niet rationeel, althans

niet op de manier van Kafka. Nakata is een vreemd personage: hij spreekt de taal van katten, maar niet van mensen; hij beweegt op een voor mensen onmogelijke manier en duikt 's nachts op de vreemdste plaatsen op. Hij is in veel opzichten 'niet-menselijk'. Onmenselijk zelfs. Misschien is hij daardoor extreem gevoelig, ervaart hij de aarde op een manier die de meeste mensen onbekend is. Hij experimenteert met verschillende taalvormen om de onbekende aarde te verkennen, om te voelen voor welke levensvormen deze onbekende aarde openstaat. Kafka is de traditionele held van het verhaal, een tragische figuur die wanhopig wegen zoekt om een normaliteit uit te bouwen die vroeger misschien heeft gewerkt, maar die niets te maken heeft met de wereld waarin hij nu leeft. Hij is bang dat hij, zijn wereld, dat alles zal sterven. Wat – natuurlijk – al gebeurd is. Lang geleden.

Robinson, in Tourniers *Vrijdag*, heeft de koppigheid (de rationaliteit, de angst) van Kafka, maar komt er op pijnlijke wijze achter dat hij het leven moet leiden dat Speranza, het eiland, wil dat hij leidt. Op het verlaten eiland moet hij de onbekende aarde verkennen; hij moet aanvoelen welke levensvormen het eiland toelaat. En Robinson slaagt er daadwerkelijk in te leven in deze wereld zonder anderen, in deze onterritoriale wereld waarin het denken en de aarde opnieuw zijn samengesmolten. Waar de aarde, in al haar verschijningsvormen, opnieuw het object van het denken is, terwijl het denken de idee van de aarde is. Waar 'denken' en 'aarde' eigenlijk hetzelfde zijn.

Aomame, Kafka, Robinson en Nakata bieden een esthetica die een filosofie van de natuur is, en mijn stelling is dat zij dat het meest overtuigend doen in hun beoefening van de tijd. Een aantal tijdbegrippen die eerder in dit boek aan de orde zijn gesteld, komen goed van pas om te analyseren waar het hier om gaat. Allereerst is er het presente, dat bij Aomame en Kafka de tijd volledig vult. Als gevolg van de religieuze, humanistische en kapitalistische realiteit van die tijd zijn verleden en toekomst voor hen gerelateerd aan het presente. Door hun sterke

verwevenheid met het presente zijn ze bang voor de breuken in de aarde onder hen, zoals ze ook bang zijn voor hun wonden. Voor hen absorbeert het presente alles, zoals ook zij door het presente worden geabsorbeerd. Er is geen uitweg. Het presente territorialiseert voor hen de aarde; het meet de aarde, legt haar vast en wil haar volgens zijn normen verwezenlijken. Tijd, bij Aomame en Kafka, is de geleidelijke beweging van presente naar presente, van de trage en georganiseerde verschuivingen in de religieuze, humanistische en kapitalistische realiteiten van de dag. Maar altijd te snel. Heel gevaarlijk.

Robinson (na de breuk, in de tweede helft van het boek) en Nakata leven in een andere tijd. Een vloeiender, onkwantificeerbare tijd, waarin een presente eigenlijk ontbreekt. Zij leven in een wereld waarin de religieuze, humanistische en kapitalistische realiteit van de dag er niet (meer) toe doet.

Hun tijd kent een virtueel verleden en een virtuele toekomst. Maar dit verleden en deze toekomst staan niet in relatie tot elkaar; ze wachten niet op een relatie; ze zijn in alle opzichten vrij zwevend, ongevormd. Robinson en Nakata hebben een immense vrijheid gevonden, omdat hun leven niet tot een presente wordt beperkt en tot de grenzen waarin dat uitmondt (zijn verleden, zijn toekomst). Robinson en Nakata, met een glimlach op hun gezicht, wren elk besef van een presente af en gebruiken het virtuele verleden en de virtuele toekomst als instrumenten om in te grijpen in alles wat ook maar in de verste verte op een presente lijkt. Met de religieuze, humanistische en kapitalistische realiteiten die ze op hun weg tegenkomen, blijven ze spelen. Voor hen is tijd iets waarmee het presente kan worden verstoord en gedeterritorialiseerd. Vol van allerlei moeilijkheden leven zij een vreugdevol leven, in sterke tegenstelling tot Aomame en Kafka.

Voor Robinson en Nakata is het presente niets anders dan de permanente crisis die openstaat voor een oneindige reeks van interventies. Het is een crisis die zij alleen begrijpen door zijn breuken en wat deze breuken kunnen doen. Ze bespelen de ver-

langens (of krachten) van de breuken, brengen in kaart hoe oppervlakken erdoor worden opengebroken en speculeren over het nieuwe verleden en de nieuwe toekomst die zich aandienen. Tijd ‘bestaat’ voor Robinson en Nakata niet, maar moet steeds opnieuw worden uitgevonden. (Dit verklaart ook waarom zij beiden niet ouder worden: zij waren niet jong en zij zullen nooit oud worden). Hun tijd is een *zuivere en lege* vorm van de tijd; hun tijd komt neer op de eeuwige waarheid van de tijd, die zich niet laat meten. Hun tijd is voortdurend in beweging, terwijl hij zonder grenzen de crisis van vandaag doorkruist. Omdat ze leeg zijn, vallen deze tijden in feite samen met de breuken die het hedendaagse markeren. *Ze zijn hetzelfde*. Zoals gezegd zijn de breuken niet zozeer ‘in’ de tijd, maar gebeuren ze met de tijd (ik zie ze in het presente): de breuken die de religieuze, humanistische en kapitalistische realiteiten van vandaag verstoren en dat blijven doen (omdat deze vorm van tijd inderdaad geen presente kent). De breuken blijven het presente bespelen.

In *Tourniers Vrijdag* en in Murakami’s *Kafka op het strand* verpersoonlijken respectievelijk Robinson en Nakata deze tweede vorm van tijd, deze interveniërende kwalitatieve kracht die we ook ‘de creatieve daad’ zouden kunnen noemen. Het is hun virtuele aanwezigheid (van Robinson en Nakata) die deze boeken gladstrijkt, niet alleen van kaft tot kaft, maar ook in het leggen van allerlei dwarsverbanden *met alles wat daarbuiten is*. Robinson en Nakata interveniëren in elke crisis waarin ze terechtkomen, en laten zo de hegemonieën van het presente openbreken. En dan nu het goede nieuws: Robinson zit niet vast op een afgelegen plek in de Stille Oceaan; hij woont daadwerkelijk op *jouw* onbewoonde eiland en laat je een geheel-ander eiland zien als je bereid bent het te zien. Nakata kruipt door de achterafstraatjes van *jouw* stad, hij praat met *jouw* katten en hij beschermt *jouw* duisternis. Hoe verschillen zij niet van Aomame en Kafka, wier levens in alle opzichten in het boek zijn opgesloten! Te zeer gehecht aan de ‘werelden van anderen’ (wat een andere manier is om naar de religieuze, humanistische en kapitalistische verhou-

dingen waarin zij zich bevinden te verwijzen), doen zij denken aan Pierre Dumaine en Ève Charlier uit Jean-Paul Sartre's *Les jeux sont faits* ([1947] 1948), van wie wij vanaf het begin van het boek weten dat zij gedoemd zijn te verdwijnen. Hun leven is al voorbij voordat de verhalen zich ontvouwen – verhalen waarin niets gebeurt, want Pierre en Ève *leven niet, maar vrezen* de breuken van het hedendaagse. Hetzelfde geldt voor Aomame en Kafka. Hun levens hebben geen materieel belang (*do not matter*).

Er gebeurt van alles met Robinson en Nakata, veel ongelukken die hen niet zomaar overkomen maar die, vanaf het begin van de twee boeken, geheel-andere werelden tot stand brengen. Het vreemde ongeluk dat Nakata in de nieuwsflits aan het begin van *Kafka op het strand* overkomt en de schipbreuk van Robinson aan het begin van *Vrijdag* trekken ons meteen weg uit het presente en fungeren alleen als startpunt voor de reeks ongelukken die nog zullen volgen. Robinson en Nakata zijn de mannen van hun ongeluk geworden, maar omdat ze dat zo goed (zo mooi) hebben gedaan, moeten ze beiden een heel gelukkig leven hebben geleid (om Goethe te parafaseren). Zij werden waardig wat hen overkwam, waardig van hun ongeluk, waardig van de wonden die ze belichaamden. Omdat ze zo prachtig met hun ongelukken zijn omgegaan, hebben ze beiden een nieuw leven ontdekt, een nieuw lichaam en dus ook een nieuwe aarde.

De creatieve daad gebeurt met de tijd, maar is noodzakelijkerwijs nutteloos voor het presente. Wat er met Robinson en Nakata is gebeurd, was totaal irrelevant voor het presente. Het had geen enkele zin. We moeten hier rigoureuus in zijn: de creatieve daad kan geen rol spelen in de religieuze, humanistische en kapitalistische werkelijkheid van het moment. Ze is wel heel waardevol voor het presente, omdat het de illusies van het presente blijft bestrijden, zoals kapitalisme en georganiseerde godsdienst, of staatsmacht en identiteit. Een creatieve daad zal al deze fabels altijd met één klap doorkruisen, ze immanent openbreken.

De creatieve daad functioneert eenvoudig niet met strategieën voor het veiligstellen van binaire tegenstellingen en hiërarchieën, noch van de gevestigde internalisering van deze hiërarchieën. Er zijn veel mensen die om die reden niet willen dat de creatieve daad plaatsvindt – die Nakata als een gek beschouwen en Robinson als een wilde (een villain, een buitenstaander). Er zijn veel mensen die de behoefte (de angst?) voelen om de strategieën van het presente te verdedigen – alle mensen met macht, bijvoorbeeld, omdat zij het gevoel hebben dat hun leven ervan afhangt. En natuurlijk doen zij alles om aan de macht te blijven, om te volharden in hun (gezombificeerde) wezen, om in het presente te blijven. Maar het zijn niet alleen de meesters die afhankelijk zijn van het presente, ook de slaven die vechten voor hun slavernij zitten erin gevangen. Aomame en Kafka, die zich beiden zeer gekwetst voelen door de creatieve daad, door de verstoringen van de werkelijkheid van de dag, door de breuken in het hedendaagse, kiezen er actief voor om tegen de geheel-andere aarde waarmee ze geconfronteerd worden te vechten. Uit angst voor het onbekende, uit onwetendheid, uit loyaliteit, uit allerlei *prisoner's dilemmas*, sluiten ze hun ogen liever voor deze breuken en ontkennen ze hun eigen wonden, of proberen zelfs om deze te 'repareren' (wat onmogelijk is), in een laatste poging hun leven in een niet-bestaande werkelijkheid voort te zetten. Hun levens zijn als sterren aan de donkere hemel, die al lang geleden zijn uitgestorven.

Wat kunnen we dus concluderen over deze tweede vorm van tijd? Wat kunnen we zeggen over deze verontrustende krachten, deze breuken in het hedendaagse, deze creatieve daden? In de eerste plaats dat ze in één klap gerealiseerd worden. Maar op twee manieren. *Ze bestaan in de geofilosofie, maar worden geproduceerd met het kunstwerk.* Of om het ruimer te formuleren: ze gebeuren alleen in het denken, maar brengen het creatieve voort. Dit betekent ook dat noch de geofilosofie, noch de kunst in het presente functioneert. Geofilosofie en kunst worden op zichzelf niet opgenomen in de religieuze, humanistische en ka-

pitalistische werkelijkheid van het moment. Toch hebben ze een erg belangrijke rol in het presente, omdat geofilosofie en kunst samen de macht hebben om het te doen breken. Zij hebben het gewicht van de hele aarde tot hun beschikking, om de realiteiten van het presente onder druk te zetten en ze te doen breken waar ze het broost zijn, waar de oppervlakken die ze intact moeten houden het kwetsbaarst zijn.

En zo is het denken vanuit de breuken van het hedendaagse, het doen ontstaan van breuken die interveniëren in het presente, uiteindelijk helemaal niet beperkt tot esthetiek of epistemologie. Integendeel, via het posthumanisme, het nieuwe materialisme, het ecofeminisme, maar ook via de kwantummechanica en talloze andere verkenningen in het (praktijkgerichte artistieke) onderzoek, worden breuken ten uitvoer gebracht. Uitgaande van de breuken van het hedendaagse ervaren we hoe alle crises die de eenentwintigste eeuw kenmerken, met elkaar verbonden zijn en dat de kleine breuken van de ene crisis ons leiden naar de grote breuken van de volgende: van kapitalisme tot natiestaat, van digitalisering tot corona, van klimaatverandering tot massa-uitsterving tot overconsumptie tot militarisering van de politie.

Geofilosofie en de kunsten 'blijven bij de problemen', zoals Donna Haraway het noemt, en zijn gezamenlijk op zoek naar nieuwe vormen om in deze aarde te leven. We organiseren ons in nieuwe verbanden; we stellen ons verantwoordelijk op. Met Robinson en Nakata verbeelden we ons een geheel andere wereld; we interveniëren in de religieuze, humanistische en kapitalistische crises.

We beginnen vanuit de breuk te denken, want de breuk is van materieel belang.

Ik ben geboren om mijn wond te belichamen

Elk hart is gebroken! Aan het eind van zijn roman *De kleurloze Tsukuru Tazaki en zijn pelgrimsjaren* ([2013] 2015, 259) concludeert Haruki Murakami dat de wond in wezen voorafgaat aan alle soorten harmonie die Tsukuru's leven kenmerken.

Het ene hart wordt niet alleen in harmonie met het andere verenigd. Veel meer zijn ze door hun wonden diepgaand met elkaar verbonden. Pijn verbonden met pijn, breekbaarheid met breekbaarheid. Er is geen stilte zonder een schreeuw van verdriet, geen vergeving zonder bloedvergieten, geen aanvaarding zonder door acuut verlies heen te gaan. Dat ligt aan ware harmonie ten grondslag.

Murakami legt in deze paragraaf twee essentiële stellingen aan ons voor. De eerste snijdt het antropocentrisme (humanisme), dat bij het denken aan wonden vaak (impliciet) wordt voorondersteld, de pas af. Wonden moeten niet als tekortkomingen worden beschouwd; het zijn geen kleine fouten van de natuur die iemand toevallig overkomen, en er is niets persoonlijks aan. Daardoor is de wond nooit een deel van mij, noch van iemand of iets anders. De leegte van de wond breekt uit in een reeks lichamen, waardoor ze altijd een gedeelde wond is; ze leidt een singulier bestaan en verwerkelijkt zich op verschillende manieren aan de oppervlakken van het bestaan. Ik kom de wond belichamen, net als jij, net als zovele anderen. De wond zit in het niet-organische, het organische *en* het anorganische, omdat het aan niets voorbijgaat. Het gaat door de microbe heen als door een sterrenstelsel, een ijskristal en een roedel wolven. En ja, als

de wond op dezelfde manier door jou snijdt als door mij, dan vinden we misschien een manier om elkaars pijn te verzachten. We zouden van elkaar kunnen houden. Samen zijn. Als één functioneren.

De vraag is niet of een wond kan genezen (of iets zich kan herstellen). De wond is eeuwig en eindeloos, want kent geen begin of einde. Wanneer Tsukuru beweert dat hij de dingen achter zich wil laten – waarmee hij bedoelt dat hij de wond langzaam wil dichten en de pijn wil overwinnen – heeft dat niets met genezen te maken. Dat blijkt uit de rest van het boek: de wond zal er altijd zijn. Zoals Sara, een ander personage in de roman, het zegt: ‘Ik begrijp het, maar misschien lijkt de wond alleen van de buitenkant gezien dicht’ (idem, 88). Later erkent Tsukuru dit ook: ‘Zestien jaar zijn voorbijgegaan, maar het voelt alsof de wond nog steeds in me is. Alsof ze nog steeds bloedt. Onlangs is er iets gebeurd, iets heel belangrijks voor mij, waardoor ik tot dit besef kwam’ (idem, 137).

Sara’s en Tsukuru’s intuïtie is juist: wonden kunnen niet genezen. Ze blijven altijd bij je. Dat betekent niet dat ‘wij’ altijd ‘gewond’ zijn in de zin dat ons leven voortdurend onvolmaakt moet zijn. Het leven heeft ons al op vele manieren geleerd dat ziekte gezondheid niet uitsluit en omgekeerd evenmin. Er zijn op ieder moment duizend kleine ziektes en duizend kleine gezondheden aan het werk. De ene keer neemt de gezondheid de overhand, de andere keer de ziekte, maar geen van beide verdwijnt. Ze transformeren, muteren, ondergaan een radicale metamorfose. Zo is het ook met wonden. Ze vergezellen ons, maar zijn nooit onze metgezel; we kiezen ze niet, we nodigen ze niet uit en nemen geen afscheid van hen. Wonden komen aan de oppervlakte, veroorzaken pijn, verdwijnen onopgemerkt en komen terug wanneer ze daartoe besluiten. Gao Xingjiang ([1990] 2001) laat prachtig zien hoe dit werkt in zijn roman *Berg van de ziel*, waarin een lange reis door de bergen van Sichuan wordt gemaakt die volgt op een (valse?) diagnose van longkanker. De diagnose is een (on)geluk dat in alle gebeurtenissen die volgen meespeelt. Lopend

van dorp naar dorp wordt de hoofdpersoon, die alleen met 'ik' wordt aangeduid, vaak door wonden vergezeld. En dat geldt ook voor 'jij' en 'zij', andere terugkerende personages in het boek.

Wonden zijn zichtbaar in de ene situatie en onzichtbaar in de andere, waardoor het hoofdpersoneage (wie dit ook mag zijn) weer alleen komt te staan. Wonden vergezellen de 'ik', zoals ze het landschap dat wordt bereisd vergezellen en de 'ik' omringen als deel van de echte en onwerkelijke zwerm. De wond volgt uit de zwerm levenden en doden die door Sichuan waart en vormt de aanleiding tot alles wat er tijdens zijn reis gebeurt. De tradities die voortleven in de landschappen, maar ook de bergen, de kloven, de bossen, de meren: alles komt bij elkaar in de wonden, daar begeleiden ze elkaar en gaan talloze liefdesaffaires aan. In het hart van deze gebeurtenissen veranderen de wonden, vormen zich om tot andere wonden, smelten samen tot grotere of vallen in stukken uiteen. Wonden komen aan de oppervlakte en verdwijnen weer. Maar ze blijven altijd voortbestaan. Ze blijven van materieel belang.

De meeste mensen, merkte Seneca al op, klagen dat de natuur zo gemeen kan zijn. Ze hebben het gevoel dat ze zo door de Anderen worden verwond, zo intens worden gekwetst dat ze hun leven niet meer kunnen oppakken, dat ze zich geen 'mens' meer voelen. Catherine Malabou analyseert dit wanneer ze 'de nieuwe gewonden', zoals zij ze noemt, introduceert. Bij de analyse van het 'nieuwe tijdperk van politiek geweld' ([2007] 2012, 156) of de gevolgen van alcoholisme en misbruik (in het geval van Marguerite Duras in *The Ontology of the Accident* [2009] 2012), wijst ze erop dat de plasticiteit van de hersenen achteruitgaat, dat ze soms deze zware trauma's en verwondingen niet kunnen verwerken. Dan treedt de dood in terwijl het leven nog doorgaat, en worden getraumatiseerden gezombificeerd. Het kan ze gewoon niets meer schelen; niets doet er voor hen meer toe. En dat slaat dan niet alleen op de terroristen van onze tijd, maar ook op kunstenaars als Duras en op alle tijdgenoten in wier leven een breuk is getrokken, zoals Malabou beweert.

Ik moet hier heel precies over zijn. Ik ben het eens met Seneca, met het feit dat we ons altijd al niet meer menselijk voelen. Ik volg niet Malabou's negatieve (hegeliaanse) lezing van de wond. In plaats daarvan voeg ik me bij het stoïcijnse en spinozistische perspectief, dat een totaal andere kant op gaat. De wond is bij hen niet secundair (ze overkomt ons niet) maar primair (ze was er altijd al). De wond brengt het leven niet in gevaar; maar *maakt het leven de moeite waard*.

Het is de wond die ons dwingt te streven naar het goede (*eudamonia*). Wonden genezen nooit; problemen worden niet opgelost. Of zoals Maurice Blanchot zegt: wat primair is, is niet de volheid van het zijn, maar de breuk en de scheur, erosie en vernietiging, onderbreking en knagende ontbering' ([1959] 2003, 38). Voor hem wordt dit *niets* het duidelijkst zichtbaar in het werk van Antonin Artaud: 'Het is een zo verschrikkelijke druk dat hij hem tot uitdrukking brengt, terwijl hij tegelijkertijd eist dat hij zich volledig aan het produceren ervan wijdt en de uitdrukking ervan in stand houdt' (idem).

Het leven valt dus niet samen met het niets, zegt Blanchot; het is de uitvinding die erop volgt, die wij 'een leven' noemen. Dit is ook wat Murakami voortdurend stelt. Met andere woorden, het leven is een strijd die wordt gedreven door een verlangen naar de dood. Het is geen hang naar de dood. Het is een antwoord op het niets waaraan het bezwijkt. Het leven is dus altijd een wil om herboren te worden, om een niet-vleselijke geboorte te verwezenlijken op de leegte van de wonden waarmee het zich geconfronteerd ziet. Maar ook is het menselijk leven 'één lang afscheid', zoals de dichter Yu Wuling van de T'angdynastie en Murakami's Johnny Walker ons al hebben voorgehouden. De vragen die ik daarom stel zijn: hoe leven we de wond? Hoe beleven we de vele wonden waardoor de door ons belichaamde oppervlakken openbreken? En hoe gaan we om met de actuele en virtuele onderstromen waarop we ons dagelijks leven wenen?

Murakami's tweede stelling heeft betrekking op de tijd. Net

zoals de wond niemand overkomt, gebeurt hij ook niet in de tijd. Met andere woorden, de wond is nooit in het presente. Ze vindt niet plaats, ze is niet ingebed in de verschillende realiteiten die samen het presente vormen, en toch is ze er altijd al. Eri, Tsukuru's vriendin op de middelbare school, bevestigt dit tegen het einde van de roman wanneer ze zegt dat de wond gebeurt 'in alle echo's die ons omringen, in het licht, in vormen, in elke ...' ([2013] 2015, 259). Hoe goed gezegd: het gebeurt niet in het presente, in de aanwezigheid van het lichaam, als onderdeel van de verbanden die tot stand komen in wat moet gelden als het hier en nu.

De wond ligt in het hart; zij is de oorzaak van alle gebeurtenissen.

Niet-aanwezig zijn betekent dat de wond niet kan of wil bestaan in de religieuze, humanistische en kapitalistische realiteiten van de dag. Zoals eerder gezegd, 'functioneert' de wond nergens mee. De wond is onaantastbaar en vindt altijd een manier om aan deze realiteiten te ontsnappen. In de zwakke en breekbare oppervlakken die supergevoelig blijven en zo weer open kunnen breken, persisteert de wond. Hij jeukt. Hij trekt. Hij is niet zomaar een litteken dat meer dan de rest van je huid gevoelig is voor slecht weer. De wond staat open voor alle invloeden eromheen. Omdat het breken nooit ophoudt, heeft de wond altijd al een geheel-ander leven van zichzelf en zal ze tot in het oneindige op zoek gaan naar andere manieren om open te breken en naar andere vormen van bestaan.

Het presente bestaat uit harmonieën en melodieën, uit verbanden en verbindingen. Maar de wond werkt immanent door zijn virtuele impact op het presente. Door tegen het presente aan te botsen, het te voelen (te strelen, te masseren), zetten de resonanties en trillingen die door zijn scherpste en korrel worden veroorzaakt maximale spanning op de dunste oppervlakken, en zo maakt de wond zich voelbaar, grijpt in en laat de tijd openbreken. De wond, in die zin, gebeurt met het presente. En als zodanig introduceert ze het presente in het hedendaagse – alle

mogelijke en onmogelijke handelingen waaruit onze dagen bestaan, die met de tijd meegaan maar zich daar niet toe beperken, en die ons vragen om ons open te stellen voor de kracht van al die onderstromen waar we blind voor zijn geweest.

Los van het presente, het presente zelfs niet kennend, moet de wond worden beschouwd als de kracht die het presente doet openbreken en het zo voor het hedendaagse openstelt. Maar betekent dit niet dat zowel het verleden als de toekomst in feite pas ontstaat op het moment dat de wond tussenbeide komt? Moeten we hieruit niet concluderen dat het verleden en de toekomst zich alleen op de wond afspelen? Het verleden en de toekomst zijn twee zeer verschillende elementen in de tijd die met het presente verbonden lijken te zijn, maar die er in geen geval in een lineaire volgorde mee kunnen vormen (wat duidelijk een humanistische waan is). Ze vinden samen plaats op de leegte van de wond, en kunnen alleen daar plaatsvinden. Alleen de leegte van de wond is van belang. De tijd biedt ons een chaomose van verledens en toekomst, maar alleen op de leegte van de wond ontmoeten verleden en toekomst elkaar en functioneren zij als één.

De wond lokt ons naar binnen. Hij ligt diep in ons en in alles en iedereen, en nodigt ons uit in de leegte. Het is het zwarte (het kleurloze) niets dat alles en niets bevat. De religieuze, humanistische en kapitalistische realiteiten vormen het presente, een oppervlakte waarop zich alles afspeelt, maar de wond binnenin geeft het zijn leven. Joë Bousquet overtuigt misschien wel het meest als hij laat zien hoe het overwinnen van de wond in feite de sleutel tot het leven is: 'Word de man van je tegenslagen; leer hun volmaaktheid en schittering te belichamen' (in Deleuze [1969] 1990, 149).

In zijn *Inleiding tot de psychoanalyse* geeft Sigmund Freud een scherpe analyse van de drie narcistische wonden die het wezen van de mensheid tekenen, terwijl ze tegelijk alle mogelijke richtingen en toekomstige dimensies laten openbreken. Drie wonden die leegtes openen in onze mentale, sociale en milieu-ecologieën (Freud [1917] 2012). Alle drie, in hun samenzijn, laten de

humanistische mythe openbreken, die hardnekkige fantasie over exceptionalisme die vóór alles de ‘speciale positie’ van de mens op aarde wilde veiligstellen. Antropocentrisme is natuurlijk niet uitgevonden door René Descartes; het was altijd de manier om het creëren van verschillen te rechtvaardigen, het omzetten ervan in hiërarchieën en ten slotte de organisatie en institutionalisering van die hiërarchieën, waarbij het ‘ik denk’ (het cogito) bovenaan werd geplaatst.

Deze humanistische mythe breekt drie keer. Ten eerste wijst Freud op het besef dat de aarde niet het middelpunt van het heelal is, een inzicht dat aan Copernicus wordt toegeschreven. Ten tweede verwijst hij naar de bevindingen van het biologische onderzoek in die tijd (met name Charles Darwin en Alfred Russel Wallace), waaruit bleek dat de mens nooit heel anders is geweest dan de andere soorten in het dierenrijk. Ten slotte, en met recht, vermeldt Freud zijn eigen onderzoek, waarbij hij opmerkt dat door het belang van het onbewuste voor het menselijk denken een groot vraagteken wordt geplaatst bij de vermeende rationaliteit van de mens.

Freud benadrukt dat geen van deze drie ideeën beschouwd moet worden als ‘ontdekkingen’ die aan wijze mannen uit de geschiedenis van het westerse denken kunnen worden toegeschreven. Freud was wat dat betreft niet geïnteresseerd in het formuleren van epistemologieën, wetenschapsfilosofieën of gedachtegeschiedenissen. Freud, de psychoanalyticus, richtte zich op casestudies; hij was geïnteresseerd in de productie van menselijke subjectiviteit, in *hoe individuen hun wonden beleven*, wat het betekent om je tegenslagen te beleven, je tijd waardig te zijn, de tegenslagen waarin je je bevindt te ‘voelen’, en hoe dit tegelijk los van tijd en ruimte gebeurt. Kortom: deze wonden zijn ons niet meer aangedaan sinds het ijdele geloof van het negentiende-eeuwse humanisme ons denken en onze verhouding tot de wereld vertroebelde. Dit zijn de wonden van de mensheid (altijd geweest en zullen altijd blijven).

Freud wees erop dat de ideeën van Copernicus, bijvoorbeeld, al te vinden waren in de Alexandrijnse doctrines. In navolging van de Duitse fysioloog Emil du Bois-Reymond, een in Berlijn gevestigde theoreticus die in het midden van de negentiende eeuw schreef en veel invloed had op Freud, de Amerikaanse filosoof William James en vele stemmen in de vroege psychoanalyse, laat Freud zien hoe nauw verwant deze drie wonden zijn. Hij merkt bijvoorbeeld op hoe Du Bois-Reymond in een lofrede op Darwin uit 1882 beweerde dat ‘Darwin mij de Copernicus van de organische wereld toeschijnt’ (du Bois-Reymond 1883, 249). Nog interessanter: omdat Descartes de wonden van zijn tijd niet lijkt te herkennen, wordt hij door Du Bois-Reymond bekritiseerd als niet waardig aan de tijd waarin hij leefde. Descartes wist van Giordano Bruno, die zijn tegenslagen wel degelijk beleefde. Bruno stond bekend om zijn ideeën over pantheïsme en zijn afwijzing van een centrum (van het universum, van het zelf) en beschreef met bewonderenswaardige eerlijkheid hoe hij omging met de theologische en wetenschappelijke crisis die hem tijdens zijn leven trof. Zijn ideeën en overtuigingen leidden vervolgens tot zijn bekende executie.

Descartes koos er daarentegen voor om filosofie en wiskunde à la Machiavelli te bedrijven. Hij was bijzonder geïnteresseerd in machtscentra (het cogito, de oorsprong van het coördinatenstelsel (0,0)) en wat dit betekende voor de religieuze, humanistische en kapitalistische realiteiten van zijn tijd. Ik noemde dit al aan het begin van dit boek: Antonio Negri heeft gelijk als hij Descartes’ *Vertoog over de methode* beschouwt als ‘de bildungsroman van de bourgeois’ (Negri 1970). En zelfs Voetius (zie Serrurier 1930, 102), de zeventiende-eeuwse theoloog, had gelijk: hoe arrogant om de mens boven alles te stellen!

Descartes leefde zijn wonden niet, omdat hij had geen belangstelling had voor de onderstromen die de door hem te beheersen werkelijkheden deden breken. Descartes was heel anders dan zijn voorganger Bruno en ook dan zijn tijdgenoot Spinoza, die de realiteiten van die tijd liever helemaal niet be-

leefde. Spinoza leefde het waakzame leven van de ketter (ook wetend wat Bruno was overkomen) en schreef praktisch in eenzaamheid (alleen enkele naaste vrienden hadden het manuscript voor zijn dood gelezen) de *Ethica*, het boek met voldoende kracht om elke dag en elke tijd te veranderen.

Toen Freud drie wonden opmerkte die het humanisme doen breken, gaf hij aan wat de taak van de filosofie zou moeten zijn: de filosofie (of de geesteswetenschappen in het algemeen zelfs) zou de wonden moeten voelen die diep in ons begraven liggen, die nooit helen en die blijvend voor breuken in de wereld zorgen. Filosofen zijn geen artsen; hun roeping is niet om wonden te genezen. Ze besteden hun leven aan het zoeken naar manieren om de wond te leven – ja om de wonden, de breuken en alle onderstromen die er in onze tijd toe doen, waardig te zijn. En natuurlijk, als we bereid zijn onze ogen (onze zintuigen) te openen, kunnen we altijd en met gemak nog andere wonden vinden die ons vergezellen. Als Roland Barthes zegt dat hij geïnteresseerd is in taal omdat ze hem verwondt of verleidt, vraagt hij dan niet of onze relatie tot taal nog een van die diepe vleselijke wonden is die van ons eisen dat we een creatief leven leiden? Ik ben er zeker van dat de filosofen en schrijvers van fictie die ik in dit boek aan het woord laat, het op dit punt volledig met elkaar eens zijn: Deleuze, Haraway, Bousquet, Murakami leven deze wond allemaal op een schitterende manier.

Geofilosofie en de kunsten zijn allebei goed in het zoeken van manieren om de wonden die vandaag van materieel belang zijn te leven. Dat betekent niet dat kunstenaars en geofilosofen die wonden moeten aanwijzen. Er last van hebben, er voortdurend aan herinnerd worden, pijn hebben door wonden (mank lopen, naar adem happen), betekent experimenteren met een creativiteit die altijd op deze wonden is gericht. Het doel is niet erover te schrijven, de wonden te beschouwen als entiteiten die tegenover je staan (als objecten), ze vorm te geven en als zodanig te analyseren. Integendeel, wat nodig is, is de leegte te leven die ze zijn.

Kunst maken en geofilosofie bedrijven gebeurt alleen vanuit een gevoeligheid voor de wonden die diep in ons menselijke en niet-menselijke zelf snijden. De drie wonden van Freud, de wond van de taal die Barthes onderscheidt, maar natuurlijk alle crises van het hedendaagse, alle breuken zoals die vandaag de dag groeven trekken door het oppervlak van de aarde, worden in de kunst en geofilosofie intens beleefd. Voor de ware kunstenaar en de ware geofilosoof is geen gemakkelijk leven weggelegd. Yayoi Kusama en Antonin Artaud zijn geen uitzondering, maar eerder de norm. Maar al te vaak kunnen zij de tegenslagen maar nauwelijks verdragen die hen doen breken, die hen zo bedreigen dat ze zich alleen nog maar kunnen verzetten door te schrijven, te acteren en op te treden. Het is geen keuze om zo'n leven te leiden. En er is zeker niets 'romantisch' aan. Het is een noodzaak.

Reageren op deze wonden in geschriften, kunstwerken en het leven kan het best worden gezien als een voortdurende onderhandeling tussen leven en niet-leven, dood en niet-dood. De niet-humanistische en ontijdige ideeën van de wond moeten met onbehagen en ongemak worden bezet. Het is voor kunstenaars en geofilosofen te gemakkelijk om antifascistisch te zijn in een post-media tijdperk waar de algoritmen van Facebook aanleiding geven tot vele schijnbaar nieuwe vormen van narcisme, die ons, zoals altijd, gevangenhouden in de economische, sociale en politieke dromen van de sterke leider en van de fascistische heerschappij die we vandaag de dag weer zien opkomen. Het is te gemakkelijk om ons alleen maar te verzetten, te weigeren, kritiek te leveren op elke crisis die ons overkomt. We moeten ons ervoor openstellen, inzien op welke manier deze crisis altijd al een deel van ons was en er de verantwoordelijkheid voor nemen.

Deleuze en Guattari zeiden al dat je de fascist in jezelf moet zien, de fascist die je zelf in stand houdt, voedt en koestert ([1980] 1987, 215). Deze fascist is zowel persoonlijk als collectief; hij is aan het werk in elk deel van ons dagelijks leven en be-

invloedt de staat, de relaties met de buren en de vervuiling van het Eriemeer. De genealogieën van de fascistische machinerieën veranderen, maar blijven zich manifesteren in onverwachte vormen van de werkelijkheid. Verantwoordelijk zijn heeft nu weinig te maken met opkomen voor de zwakken en de machtelozen en een standpunt innemen. Integendeel, om de wond te leven moet je aan elk presente ontsnappen; je moet de leegte, de breuk zelf gaan beleven. Breng de vigerende microfascismen in kaart!

In zijn inleiding op Deleuze en Guattari's *Anti-Oedipus* prees Michel Foucault de auteurs door te zeggen dat de nieuwe vorm van denken die zij afleverden niet een of andere *flashy* Hegel was. Het was een inleiding tot het niet-fascistische leven (zie Deleuze en Guattari [1972] 1984 en ook Dolphijn en Braidotti 2022). Na de geofilosofie, maar ook na de kunst, hebben Deleuze en Guattari de wond van 1968 beleefd, de leegte ervan verkend, de grote breuk die zich openbaarde in de Franse academische wereld, in de Parijse intelligentsia, in de bossen van Vincennes, in de rode wijn, in de antipsychiatrie, in het denken. In dezelfde geest beleeft Michel Serres de wond van 1945, de wond die Little Boy veroorzaakte toen hij boven Hiroshima gedropt werd, op de wetenschap, op de Natuur. Deleuze, Guattari en Serres leefden hun wonden; zij belichaamden de volmaaktheid en de schittering ervan. Zij vonden hun vrijheid die solide en compleet was (ik schreef hier uitgebreid over in Dolphijn 2018).

In de slotfase van Murakami's roman vindt Tsukuru ook een manier om zijn vrijheid te leven, vindt hij een manier om zijn vrijheid te leven in zijn niet-vleselijke geboorte.

De rust daalde neer in zijn hart, en hij sloot zijn ogen en sloep in. Het laatste glimpje licht van zijn bewustzijn werd allengs kleiner, zoals lichten van de laatste intercitytrein, die geleidelijk aan vaart maakt en zich verder van het station verwijderd tot hij verdwijnt in de duisternis van de nacht. Toen was

er alleen nog het ruisen van wind tussen witte berkenstammen. (2013/4,361)

Is dit niet het pure leven, de immanentie van de immanentie? In zijn laatste tekst spreekt Deleuze over 'een leven' als een volledige kracht, een volledige gelukzaligheid, en concludeert: 'Het is een absoluut onmiddellijk bewustzijn waarvan de activiteit zelf niet meer verwijst naar een wezen dat onophoudelijk in het leven staat' (2001, 27). Het is de wond die geïncarneerd is, maar zelf een zuivere virtualiteit is. Bevrijd van de passies bleef hij aanwezig in zin en betekenis, als adem, in het thema dat door het hele boek loopt, de zuivere kracht die beweeglijk is en precies. Vrij van het presente. Onzichtbaar. Precies op de wond waar het leven zich op afspeelt.

Noordboek

DEEL 4

Landmeter, toon mij een nieuwe aarde

We hebben de landmeter nodig om diens werk te doen, te weten: uitgaande van de crises van het contemporaine, een voorstelling maken van de aarde en de levensvormen die erbij horen. Geen cartesianisme of modernisme meer. Geen kritiek meer als instrument van analyse. Meer dan in de vorige delen van het boek komen in het laatste deel van mijn meditatie een aantal hedendaagse denkers en makers aan bod. De landmeter neemt ons mee naar het nieuwe land van materialistisch onderzoek: van de kwantummechanica en haar nadruk op het materieel belang van verbanden, van hoe architecten en choreografen denken over 'de hoek', tot hoe feministisch gedachtegoed en heidense rituelen aardse omgevingen aan ons laten zien die het hedendaagse bewonen.

Tot slot kom ik terug op het belang van de verbeelding waarmee ik dit boek begon. Met de hulp van Murakami en alle creatieve schrijvers (binnen en buiten de academische wereld) die de landmeter vergezelden in hun zoektocht, laat de landmeter zien dat het werkelijke/onwerkelijke, of de waarheid als het moet, *alleen* plaatsvindt in het denken en wordt voortgebracht in het kunstwerk. En daar is niets menselijks aan. Het speelt zich af op de breuk, de aardse breuk.

De landmeter begint vanuit een fysica voorbij de kritiek

In een door Iris van der Tuin en mijzelf afgenomen interview met Karen Barad was het bezigen van het woord 'kritiek' in een lange vraag die nauwelijks met dit begrip verband hield, aanleiding voor Barad om zich krachtig uit te spreken tegen de status die het kritische denken, als overblijfsel van cartesianisme, in de hedendaagse geesteswetenschappen geniet:

Ik ben niet geïnteresseerd in kritiek. Naar mijn mening wordt kritiek overgewaardeerd, wordt er te veel aandacht voor gevraagd en wordt het te veel gebruikt, ten nadele van het feminisme. Zoals Bruno Latour signaleert in het artikel 'Why has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern' (2004), is kritiek een instrument dat we misschien uit gewoonte blijven gebruiken, maar is het niet langer een instrument dat we nodig hebben voor het soort situaties die nu spelen. Al heel lang gaat kritiek door voor het instrument bij uitstek en vooral onze studenten zien zichzelf als meesters van de kritiek; ze kunnen een kritiek uitspuwen als met een druk op de knop. Kritiek leveren is te gemakkelijk, vooral nu de verplichting om zorgvuldig te lezen niet meer een basisonderdeel van kritiek lijkt te zijn. Ik leg mijn studenten uit dat lezen en schrijven ethische praktijken zijn, en dat kritiek zijn doel voorbijschiet. Nu weet ik dat het begrip kritiek in Europa een andere lading heeft dan in de Verenigde Staten; niettemin denk ik dat dit een belangrijk punt is. Kritiek is maar al te vaak geen deconstructieve praktijk, dat wil zeggen, een praktijk van lezen naar de constitutieve uitsluitingen van die ideeën waar we niet zonder

kunnen, maar een destructieve praktijk die bedoeld is om iemand of iets af te wijzen, terzijde te schuiven, op zijn plaats te zetten: een andere geleerde, een andere feministe, of een discipline, een benadering, enzovoort. (Barad in Dolphijn en Van der Tuin, 49)

Barad werkt dit onderscheid tussen deconstructieve en destructieve kritiek verder uit in haar betoog, waarbij ze opmerkt dat de laatste strategie (iemand of iets afwijzen, terzijde schuiven en/of op zijn plaats zetten) haar bijzonder stoort. De eerste, de deconstructieve kritiek, deze 'praktijk van het lezen naar de constitutieve uitsluitingen van die ideeën waar we niet zonder kunnen', lijkt veel dichterbij haar wetenschappelijke praktijk te staan.

Het verschil tussen een deconstructieve en een destructieve kritiek betreft in de eerste plaats de ethiek. Het is al te gemakkelijk om je als wetenschapper 'buiten' een traditie te plaatsen, je te onthouden van betrokkenheid bij de zaken waar het om gaat. In de feministische theorie is die betrokkenheid bij het hedendaagse vooral van belang na Donna Haraway. Haraway's (1988) nadruk op gesitueerde kennis richt zich niet op de manier van weten van een vrouw (prominent in het feministische denken sinds 1968), maar wil een veelheid van manieren van weten van vrouwen in kaart brengen. Dit gebeurt door onbeperkt en ongedefinieerd naar alternatieve perspectieven te zoeken, in plaats van te beginnen met subjectiviteit of vrouwelijkheid, of met welke a-prioricategorie ook. In plaats van vanuit een 'buitenpositie' kritiek te leveren op de toestand van de wereld ('the God Trick', zoals zij het noemt) om het vrouwelijke (de Ander) te identificeren, stelt Haraway dus voor dat we affirmatief, onvoorwaardelijk en verantwoordelijk schrijven, cartografieën schetsen die niet van een humanisme uitgaan maar van dringende vragen als: 'Wat moet er gedaan worden? Hoe is het om te leven en te sterven in een tijd van uitroeiingen, uitstervingen en genociden?' (in Dolphijn 2012, 112).

Deze manieren van weten in kaart te brengen terwijl ze zich in

roerige tijden verwerkelijken en actualiseren, samen met een inschatting van hun schijnbare toekomst, beschouwt Haraway nu als het nieuwe doel voor feministische theorievorming, of – zoals we ze ook zouden kunnen noemen – voor nieuwe materialistische en posthumanistische theorievorming. Hierin wordt de notie van een feministische ‘agency’ gedefinieerd die niet besloten ligt in of gevangen wordt door een type subjectiviteit dat als vrouwelijk ‘als zodanig’ moet worden gedefinieerd. Gesitueerde kennis roept de landmeter veeleer op om de aarde op een feminiene manier te onderzoeken, zowel bij wijze van experiment als vanuit de ervaring, in de ruimste zin van het woord, om het *activisme-in-wording* waardoor we worden omringd aan het licht te brengen. Het object van onderzoek is dus in alle opzichten zowel actief als in verandering: ‘Gesitueerde kennis vereist dat het object van kennis wordt voorgesteld als een actor en agent, niet als een scherm, of een grond, of een hulpmiddel’ (Haraway 1988, 592).

Haraway schrijft het feministische leven als een deconstructie van een activistische maar bevestigende politiek: een activisme van landmeters dat door feminisme wordt bezet. Haraway’s voortzetting c.q. herschrijving van Derrida’s kritiek op het ‘carno-fallogocentrisme’, zoals hij de menselijke dominantie over het (dierlijke) leven op aarde noemde (zie bijvoorbeeld Derrida 1992 en [2006] 2008), leidt naar de ethische en politieke vragen van het presente: ‘Als sociale, emotionele en cognitieve complexiteit het criterium is, had Derrida gelijk. Er is geen rationele of natuurlijke scheidslijn om de leven-en-doodverhoudingen tussen menselijke en niet-menselijke dieren te bepalen; zulke lijnen zijn alibi’s als men ze voorstelt als een “technisch” besluit van de kwestie’ (Haraway 2008b, 297). Haar feminisme, dat sterk wordt geïnspireerd door stromingen in de hedendaagse biologie en biowetenschappen, beperkt zich niet tot het bekritisieren van deze alibi’s, maar toont de transversale lijnen die door leven en dood, mens en dier, natuur en cultuur, man en vrouw lopen.

Haraway (2007b, 2) laat zien dat door de deconstructieve kritiek – zoals zij het noemt – van modernistische (cartesiaanse of kantiaanse) dualismen de gebroken aarde aan het licht treedt, de wonden die ons en onze omgeving tekenen:

Er is geen grens waar de evolutie eindigt en de geschiedenis begint, waar de genen ophouden en de omgeving het overneemt, waar cultuur regeert en natuur zich onderwerpt, of omgekeerd. In plaats daarvan zijn er van begin tot eind schildpadden op schildpadden van natuurculturen. Elk wezen dat ertoe doet is vervat in een wirwar van vormingsgeschiedenissen – zonder uitzondering – terwijl elk genoom dat het zout waard is om neer te slaan een conventie is van alle besmettelijke gebeurtenissen die bij elkaar hebben geleid tot de voorlopige, permanent zich vormende dingen die westerlingen individuen noemen, maar Melanesiërs, met misschien meer begrip, dividuen.

Het is op dit non-dualistische spoor dat Barad haar deconstructieve kritiek voortzet, in het verlengde van de manier waarop Haraway en Derrida het carno-fallogocentrisme deconstrueren. Barad neemt het idee 'dat subjectiviteit niet het exclusieve voorrecht is van de antropos' (Braidotti 2013, 82), noch van een 'organische cultuur' serieus en stelt haar kritische theorie open voor het grote buiten, voor de natuur in haar geheel: voor de fysica.

Door het Harawayiaanse neologisme *naturecultures* als een goed alternatief voor dit dualisme over te nemen, duwt Barad het materialistische denken nog verder weg van de antropos en stelt een feminisme voor waarin biologie of de biowetenschappen niet in het bijzonder heroverwogen hoeven te worden, maar de natuurwetenschappen als geheel. Of in Haraway's woorden:

Wat moet worden staat op het spel. Hoe te worden-met staat op het spel. En het doet ertoe; het doet ertoe wie wat doet. Cy-

nisme is *geen* aanvaardbare houding in het licht van de crisis waarin we ons bevinden; ‘bij de problemen blijven’ is dat wel. En het gaat om het esthetische, cognitieve, literaire, technische, zintuiglijke – allemaal met diepten van denken, aanvoelen, voelen, dragen, handelen. (Haraway in Dolphijn 2012, 110)

Haraway is vóór alles geïnteresseerd in zijn en worden, wat Barad volledig onderschrijft. Hoewel ik het met Haraway eens ben, zou mijn argument zijn dat Barad met haar non-dualistische deconstructivisme de Heideggeriaanse belangstelling voor het ‘zijn-in-de-wereld’, waar Derrida en in mindere mate Haraway door worden gedreven, omzet in een ‘zijn-van-de-wereld’. Met andere woorden, door niet (impliciet) uit te gaan van een idee van subjectiviteit (en het daarmee samenhangende idee van objectiviteit) en door het leven niet (impliciet) in de wereld te situeren (omringd door de wereld, door Anderen), maakt Barad van de kritische theorie een aardse, of misschien zelfs natuurlijke onderneming. Bij Barad wacht de deconstructieve kritische theorie dus niet op het begin van de mens: zij is altijd al van de aarde geweest.

Met Haraway waren we op zoek naar andere vormen van feministische subjectiviteit *in situ* (van Lat. *sinere*, ‘neerzetten’). Het kan een *relatieve* vorm van feminisme worden genoemd, omdat het zoekt naar ‘een andere blik’. Om voorbij een idee van subjectiviteit en de complexe, antropocentrische geschiedenis ervan te komen, stelt Barad daarom een ‘agentieel realisme’ voor, zoals zij het noemt. Agentieel realisme is de omkering van Haraway’s gesitueerde kennis. Het legt de nadruk op ontologie in plaats van epistemologie (het benadrukt ‘het reële’ in plaats van ‘kennis’) en biedt daarmee een *absoluut* materialistisch feminisme, dat niet zozeer op zoek is naar verschillende visies (alternatieve perspectieven, kritiek op Andere vormen van kennis) maar zich richt op gelijksoortigheid (elke werkelijkheid is en kan alleen maar agentieel zijn). Minder activistisch dan Ha-

raway's oproep om kennis te situeren (die ook gericht is tegen theoretici die dat weigerden te doen), neemt Barads agentieële realisme zich technisch en analytisch voor om de werkelijkheid *alleen* via haar 'contracties' te bestuderen.

Barad zegt expliciet dat het in die zin is dat haar werk een ander feminisme behelst dan dat van Haraway. Toen we haar vroegen hoe ze haar 'manifest' in de hedendaagse cultuurtheorie zag belanden, antwoordde ze:

Manifest is iets waar mijn vriendin en collega Donna Haraway op in kan gaan; ik kan die term niet claimen. [Lacht]. Natuurlijk bedoelt ze het ironisch. Agentieel realisme is geen manifest, het gaat er niet van uit dat alles is of zal of kan worden gemanifesteerd. Integendeel, het is een oproep, een pleidooi, een provocatie, een schreeuw, een hartstochtelijk verlangen naar een waardering, een aandacht voor het weefsel van ethicaliteit dat door de wereld loopt. Ethiek en rechtvaardigheid vormen de kern van waar ik me mee bezighoud, of beter gezegd, ze lopen door 'mijn' wezen, door alle zijn. Voor mij is ethiek geen vraag naast andere vragen van het materialistische denken, maar bepaalt het eerder de aard zelf van wat het betekent om van materieel belang te zijn. (Barad in Dolphijn en Van der Tuin 2012, 70)

In het licht van zo'n bewering is het dringend noodzakelijk ons af te vragen hoe deze andere feministische politiek, die niet op verschil is gebaseerd, dan een geheel-ander worden met zich meebrengt. Want hoewel men kan betwisten of het boek als zodanig wordt gepresenteerd, brengt Barads *Meeting the Universe Halfway* uiteindelijk een naturalisme in kaart dat over engagement, gesitueerdheid en verantwoordelijkheid gaat, waarbij vooral een beroep wordt gedaan op de wetenschappen om zich ethisch opnieuw te verbinden met 'het levende presente', zoals Derrida ons vraagt te doen. Ik sluit me aan bij Joseph Rouse, die Barads 'feministisch naturalisme' heeft opge-

merkt en naar wiens werk Barad vaak verwijst. In een voetnoot over zijn werk legt Barad het verband uit tussen normativiteit en naturalisme:

[M]ijn uiteenzetting over wetenschappelijke praktijken is niet naturalistisch in de zin dat ik de wetenschap onbetwist gezag zou geven om voor de wereld te spreken, integendeel. Rouse betoogt dat een naar behoren aangepast idee over naturalisme een serieuze reactie kan geven op goede wetenschappelijke theorieën en tegelijkertijd de wetenschap verantwoordelijk kan houden voor haar praktijken, als het ware voor haar eigen bestwil, om haar verklaarde naturalistische verplichtingen te waarborgen. (Barad 2007a, 407n19)

Barad hanteert een geofilosofie met een feministische ontologie, maar haar kwantummechanische kijk op verantwoordelijkheid veronderstelt niet het menselijk subject of het natuurlijke vrouwelijke lichaam als uitgangspunt voor een feministische analyse (zie ook Rouse 2004, 155). Haar 'agentieel realisme' houdt zich bezig met gesitueerdheid als een procesmatig worden, waarin de dingen niet bestaan maar ontstaan door de materiële verbanden waarin ze worden gesponnen.

In tegenstelling tot het metafysisch naturalisme waarin begrippen als 'objectiviteit' al snel tot aanvaarding van de natuurwetten leiden (denk ook aan genetische codering of 'gen-fetisjisten', zoals Haraway ze noemt (Haraway 1998, 189)), sluit Barads naturalisme aan bij Haraway's 'natuurculturen', die elke natuur buiten de cultuur weigert te aanvaarden.

Donna Haraway en Karen Barad staan in die zin op één lijn met hun Europese tijdgenoten Michel Serres en Isabelle Stengers, die de fysica eveneens vanuit een materialistisch, niet-menselijk perspectief herschrijven. Serres is misschien wel het meest kritisch over wat 'wetten' beweren te zeggen in de post-cartesiaanse fysica. Hij stelt ([1990] 1995, 75):

De wet geeft nooit bevelen en schrijft of spreekt zelden in de gebiedende wijs; het wijst ook niet aan, dat wil zeggen, schrijven of spreken in de aantonende wijs. Het is performatief. Dat betekent dat de waarheid, de overeenstemming van het gesprokene of het voorgeschrevene met de feiten, onmiddellijk voortvloeit uit het voorschrijven of het spreken.

Door de fysica te beoefenen als een verstrengeling (zie ook Barads concepten 'Getting Real' (1998) en 'materieel-discursief'), deconstrueert Barads agentieel realisme deze epistemische praktijken (noodzakelijkerwijs dualistisch) en de manier waarop ze ons denken organiseren, van de kwantumfysica (bijvoorbeeld Schrödingers kat, zie Barad 2007a, 284) tot feministische theorie (bijvoorbeeld Butlers theorie van performativiteit, idem, 208). Barad merkt op dat naturalisme in het algemeen de neiging heeft om de tegenstelling tussen natuur en cultuur intact te houden (idem, 463n104).

Ze brengt materiële intra-acties tussen het organische en anorganische in kaart en de ideeën die daaruit voortkomen. Ze noemt dit geen kritisch naturalisme, maar gebruikt vaak de term 'posthumanisme'. Toch wijzen deze termen voor haar op iets gelijkaardigs: 'Posthumanisme kan volgens mij begrepen worden als een grondig kritisch naturalisme, een benadering waarbij de mens als onderdeel van de natuur wordt opgevat en praktijken van weten worden gezien als natuurlijke processen van engagement met de wereld en als deel ervan' (idem, 331-2).

Door haar ideeën in posthumanistische termen te ontwikkelen en niet via een kritisch naturalisme, volgt ze zeker het feministische potentieel van het eerstgenoemde concept, dat Braidotti (2013, 2019) uitvoeriger analyseert. Zo schaart Barad zich achter een steeds grotere groep academici die het van het grootste belang achten om aan te tonen dat het dualistische denken de grootste fout van het hedendaagse denken is. Barads antwoord is een kwantummechanica die *noodzakelijkerwijs* ook een posthumaan feminisme is. Uitgaande van de intra-actie, de

scheppende krachten waaruit elke vorm van epistemologische individualiteit wordt samengesteld, signaleert zij de geboorte van een deeltje, van een golf, een apparaat en een (vrouwelijk) lichaam in welke vorm dan ook, die alleen plaatsvindt als contracties in een oppervlak.

In navolging van Braidotti heeft de geofilosofie een nieuwe theorie van subjectiviteit nodig, voorbij het kantiaanse Subject (met hoofdletter S), die aansluit bij de feministische politiek en de toekomst van de feministische theorie. Ook in het werk van Braidotti kan een nieuwe theorie van het subject niet los worden gezien van een kritisch naturalisme. Ze dringt terecht aan op een posthumanisme dat niet zozeer Foucaults vroegste geschriften volgt (*De woorden en de dingen*, zijn *Inleiding tot Kants Antropologie*, waarin hij Kants Subject en het daaruit voortvloeiende antropocentrisme bekritiseert), maar voortbouwt op de onvoltooide biopolitieke analyses die we vinden in de *Geschiedenis van de seksualiteit* en in zijn lezingen aan het College de France, die pas onlangs zijn gepubliceerd. Foucaults nadruk op de ‘zorg voor het zelf’ (zoals ontwikkeld in dit latere werk) herlezend, vat Braidotti (2013, 116) de voor- en nadelen van een Foucauldiaans posthumanisme in onze tijd samen:

Het voordeel van een dergelijke positie is dat ze oproept tot meer helderheid over het posthumane bio-organische bestaan, wat betekent dat het naturalistische paradigma definitief wordt verlaten. Het nadeel van deze positie is dat ze de notie van verantwoordelijkheid perverteert in de richting van individualisme.

Het bio-ethisch burgerschap waar Braidotti voor pleit, en dat ook het posthumanisme van Barad kenmerkt, streeft een type subjectiviteit na met een duurzame, ecologische of relationele basis. Het is geen type subjectiviteit dat eist dat de menselijke geest het ‘controlepunt’ moet zijn waarmee alles moet worden geverifieerd, zoals het post-kantiaanse denken – of ‘correlatio-

nisme' zoals Meillassoux het noemt – wilde. Barads kwantumfysisch-ethische subjectiviteit reageert hierop door dit naturalistische paradigma te *herschrijven* en (vrouwelijke) subjectiviteiten voor te leggen die in elk geval 'van de wereld' zijn. Barads posthumanisme zoekt dus naar subjectiviteiten die we al eerder tegen zijn gekomen, bijvoorbeeld in het werk van Gregory Bateson, met name in zijn meesterwerk *Ecology of Mind* uit 1972, waarin hij de urgentie van het denken via intra-actie mooi samenvat (491-2):

Wanneer je je epistemologie nader verfijnt en handelt op basis van de premisse 'Wat mij interesseert ben ik, of mijn organisatie, of mijn soort,' hak je de overweging van andere lussen van de lusstructuur af. Je besluit dat je af wilt van de bijproducten van het menselijk leven en dat ze beter in het Eriemeer kunnen worden gedumpt. Je vergeet dat het ecamentele systeem dat Lake Erie heet deel uitmaakt van een breder ecamenteel systeem – en dat als Lake Erie krankzinnig wordt gemaakt, zijn krankzinnigheid in het grotere systeem van je denken en ervaren terecht komt.

De ethiek die hier door Bateson wordt beoefend, geeft blijk van de re(con)figuraties die zich in onze ervaringen realiseren, en laat in eenvoudige bewoordingen zien hoe het posthumanisme een soort kritisch naturalisme zou moeten zijn. Maar door de nadruk te leggen op het kritisch naturalisme heeft Bateson nauwkeurig voorzien wat in onze tijd een hoognodig theoretisch (en dus ethisch) debat is geworden.

In het tijdperk dat soms als het 'antropoceen' wordt aangeduid, een term waarmee de Nederlandse Nobelprijswinnaar Paul Crutzen (2002) de periode aanduidt waarin de mensheid als geologische kracht fundamentele veranderingen in de biosfeer teweegbrengt, is de politieke noodzaak van een kritisch naturalisme misschien wel het meest urgent in de hedendaagse cultuurtheorie. Interessant genoeg heeft Crutzen, zelf geo-

loog en chemicus, laten zien dat de menselijke dominantie niet beperkt blijft tot de manier waarop de technologie zich van natuurlijke processen heeft vervreemd, maar ook dat de mensheid zichzelf (Subject) op vele manieren (onder meer sociaal en economisch) steeds vaker tegenover de wereld (Object) die zij zich wilde toe-eigenen is gaan plaatsen.

Impliciet bevestigt Crutzen's bewering dat dualisme de kern vormt van het antropoceen. Dualisme staat centraal in wat Foucault zou beschouwen als de voorwaarde voor onze waarheid: het markeert onze tijd en heeft dat gedurende de hele moderniteit gedaan (zie Foucault 1966, hfdst. 2). Aan het begin van de twintigste eeuw laat wiskundige en filosoof Whitehead ([1925] 1967) via de geschriften van collega-wiskundige en filosoof Descartes zien hoe dit dualisme al lang voor de Industriële Revolutie aan het werk was. Zoals eerder gezegd ziet Whitehead de verwoestende effecten van moderne fabrieken op het (Engelse) landschap en waarschuwt hij al dat wat Crutzen later het antropoceen zou noemen, eerder voortvloeit uit een geestesgesteldheid dan uit individuele ideeën:

De algemene opvattingen die door de wetenschap in het moderne denken zijn geïntroduceerd, kunnen niet los worden gezien van de filosofische situatie zoals die door Descartes is verwoord. Ik bedoel de aanname van lichamen en geesten als onafhankelijke substanties, elk op zichzelf bestaand, los van elke noodzakelijke referentie aan elkaar. (Whitehead [1925] 1967, 194)

Of om het betoog van deze analyse samen te vatten, waarin de openingsalinea's van dit boek worden weerspiegeld: het dualisme heeft in alle opzichten de moderne wereld geschapen zoals wij die kennen.

De kritische naturalistische ethiek waaraan Barad werkt, komt dan ook op het juiste moment. Door zowel in de wetenschap als in de geesteswetenschappen (in de kwantumfysica

en in het feminisme) het ecologische op te voeren, laat ze zien hoe dergelijke dualismen in onze tijd voorwaarde zijn voor waarheid. Maar door ze te ontmantelen, de nadruk te leggen op het intra-actieve, en intussen haar kritisch naturalisme in stelling te brengen, laat ze zien hoe epistemische netwerken verschillende sneden aanbrengen (agentiële sneden zoals zij ze noemt), en zo het subject, het object, het medium *creëren* (2007, 352). Haar kwantummechanica is een kritisch naturalisme is een posthumane geofilosofie. Het is een aarde van intra-acties, van agentiële sneden en van zusterschap. Of zoals ze zelf besluit:

In mijn posthumanistische uitwerking van Bohrs uiteenzetting wordt de mens niet gezien als een aanvullend systeem waar de theorie omheen cirkelt, maar als een natuurlijk fenomeen dat binnen de termen van deze relationele ontologie verantwoord moet worden. Deze opvatting doet recht aan Bohrs diep-naturalistische inzicht dat de kwantumfysica ons vraagt te beseffen dat we deel uitmaken van de natuur die we proberen te begrijpen. (2007, 352)

Het eerste axioma van de landmeter: een lichaam is datgene wat zich plooit

In *The Birth of Physics* wijst Serres op wat hij een 'geschiedenis van de hoek' noemt. Het is zijn manier om het over een fysica te hebben die zich (nog) niet heeft overgegeven aan het getal, aan kwantificering, aan bepaalde vormen en lichamen die de materiële kant van het leven uitmaken. Het is een verbeelding ver van de 'magiërs van de logica', zoals Erasmus in *De lof der zotheid* de verdedigers van de huidige status quo noemt – de priesters, de humanisten, de kapitalisten – misschien herinnerend aan Dante's Hel waarin de duivel de beroemde woorden spreekt: *tu non pensavi ch'io loico fossi* (je wist niet dat ik een logicus was)? Magiërs die gewapend zijn met Het Getal, die om te kunnen domineren altijd beginnen (en eindigen) met Ideale Vormen (driehoeken, rechthoeken) en die strengheid met exactheid verwarren, zoals Serres het uitdrukt. Het goede nieuws: er is een andere fysica mogelijk. Sterker, deze geheel-andere, niet-cartesiaanse natuurkunde heeft niet pas het licht gezien met de opkomst van de twintigste-eeuwse kwantumfysica en kwantummechanica, maar is er altijd al geweest. Lang voor Niels Bohr was er de natuurkunde van Lucretius, van Archimedes, van de hefboomen van de schroef, en van nog veel meer geofilosofen die overal in de wereld hun leven lang in de anonimiteit sletten, lang voor wetenschapsfilosofen als Joseph Needham de kortzichtigheid van de (westerse) academische wereld aantoonde. Het is een fysica die voor talloze mensen in de wereld belangrijk was, vóór (tijdens en na!) de Europese overheersing, een fysica die ontzagwekkende tempels onthulde en grote necropolen verborg. Het is de fysica die de bouw rond 600 van de Anjibrug in de Chinese provincie Hebei verklaart, een brug van

meer dan 37 meter. Een afstand die ingenieurs in Europa, meesters van de exactheid, pas 120 jaar geleden voor het eerst hebben gehaald.

Spinoza zei het: we weten nog niet wat het lichaam kan doen. In een adembenemend deel van de *Ethica*, vanaf stelling dertien van deel twee, verstrekt Spinoza de landmeter diens gereedschapskist. Onder spinozisten wordt dit wel zijn 'kleine natuurkunde' genoemd. Dit is geen filosofie van het lichaam. Het is een filosofie van wat het lichaam kan doen. In de woorden van Serres: een filosofie van de hoek. Een filosofie die zich bezighoudt met snelheid en traagheid en beweging en rust, met verenigen en scheiden, met grootheid en met de lichtheid van het zijn. Met spinozistisch gereedschap in de hand is de landmeter een choreograaf die de materie waar nodig construeert, beweegt en buigt.

In gesprek met Brian Massumi doelde choreograaf William Forsythe juist daarop door te zeggen dat 'een lichaam datgene is wat zich plooit' (Massumi 2011a, 140). Geïntrigeerd door terugkerende kwesties als 'Hoe kunnen we de danser onderscheiden van de dans?' (zie Colebrook 2005), vond Massumi op basis van Forsythe's uitspraak een manier om hedendaagse dans van moderne dans te onderscheiden. Wars van elke nadruk op representatie en op het gebruik van het lichaam als middel om een innerlijk gevoel uit te drukken, zoals dat in de moderne dans vaak gebeurt – Massumi noemt specifiek Martha Grahams symbolische gebruik van gebaren (zie bijvoorbeeld Graham 1937) – wil de hedendaagse dans, zo zegt hij, 'zich concentreren op pure beweging' (Gil 2002, 121, geciteerd in Massumi 2011a).

Het is een cruciaal verschil: terwijl in de moderne dans het lichaam danst (de bewegingen van het lichaam maken de dans), komt de danser in de hedendaagse dans in de dans te staan (bewegingen creëren een dansend lichaam). Een klassiek voorbeeld van dit laatste is Pina Bausch's *Café Müller*, waar de stoelen in het café niet om de danser heen staan en dus geen mise-en-scène vormen waarvoor de danser danst: de stoelpoten zijn niet

minder bij de dans betrokken dan de benen van de danser. De dans vindt plaats in het materiële belang, in de intra-actie van de creatie en uitvoering van alles wat ertoe doet.

Uit Forsythe's definitie blijkt inderdaad dat in de hedendaagse dans de dualismen worden overwonnen die aan de moderniteit en de moderne dans gestalte hebben gegeven. Enerzijds stelt deze geen belang meer in de tegenstelling tussen de danser en de wereld (die het geacht werd te representeren of na te dansen). In de hedendaagse dans wordt het lichaam niet als 'al bestaand' beschouwd, voorzien van mogelijkheden die gerealiseerd kunnen worden wanneer de situatie (de dans) daarom vraagt. Integendeel, het lichaam vindt plaats in de dans, wat betekent dat het (het lichaam, de plooi) zichzelf *alleen* in de handeling van het plooiën (de dans) realiseert. Dit betekent ook dat het plooiën, waarin een lichamelijk geheel wordt geactualiseerd, niet voortvloeit uit een aristotelisch idee over het geheugen of uit een instantie waarin het lichaam van tevoren zou worden georganiseerd. Integendeel, de lichaam-geest voltrekt zich in het plooiën, dat wil zeggen dat het alleen door het plooiën is dat zijn eenheid verschijnt. Een lichaam neemt vorm aan, net als zijn idee.

In de filosofie en psychologie van Gilbert Simondon staat het moment van individuatie centraal (1992b: 311, mijn vertaling). Hierin stelt hij:

In plaats van de individuatie te zien vanuit het geïndividualiseerde wezen, moeten wij het geïndividualiseerde wezen zien vanuit het gezichtspunt van de individuatie, en de individuatie vanuit het gezichtspunt van het pre-individuele wezen, die elk in vele verschillende orden van grootte werkzaam zijn.

Tegenover de modernistische filosofie (en fysica, biologie en psychologie) staat Simondons afwijzing van een antropocentrische genese die achterwaarts werkt (uitgaande van een ge-

schiedenis). In plaats daarvan stelt hij een ontogenese van het eigentijdse voor die vooruitloopt op de realisatie van de toekomst. Simondon houdt een gelijkaardig (hedendaags) pleidooi voor zuivere beweging, voor immanentie en voor een denken op basis van plooien.

Het idee om het denken buiten modernistische proposities te plaatsen wordt door Forsythe's gebruik van 'de plooi' mooi geconceptualiseerd. Want het is in de eerste plaats de plooi die zegt dat het lichaam, zelfs op het moment dat het aan ons verschijnt (het gerealiseerde moment van gelijkenis), niet moet worden beschouwd als een binnenkant die tegenover een (of zijn) buitenkant kan worden gesteld. Met Serres' fysica van de hoek in gedachten laat Deleuze zien hoe het lichaam gezien moet worden als dat wat zich plooit: 'De buitenkant is geen vaste grens, maar bewegende materie, in gang gebracht door peristaltische bewegingen, plooien en vouwen die samen een binnenkant vormen: ze zijn niet iets anders dan de buitenkant, maar juist de binnenkant van een buitenkant' ([1986] 1988: 98). In zijn choreografie *One Flat Thing, Reproduced* laat Forsythe (2006) zien hoe in een dans een vast, geometrisch tafelraster in een bewegend topologisch oppervlak kan worden opgelost volgens een reeks synchrone plooien en vouwen (geclusterde lichamen, contrapuntische lichamen, complexen, krommende netten, differentiaties, enzovoort).

De enige manier om te laten zien hoe radicaal de hedendaagse dans zich op pure beweging richt, is waarschijnlijk door het verschil tussen binnen en buiten volledig te verwerpen. Dans laat zich niet vangen door lichamelijke codes, haar expressivisme laat zich niet door tekens inperken en haar bewegingen laten zich niet reduceren tot Vitruviaanse schema's. Hedendaagse dans gaat niet over 'betekenis' en het 'verzet' zich ook nergens tegen, zoals Albright nog altijd beweert (1997, xiv). De legendarische performer Merce Cunningham maakte het in het begin van de jaren zestig al duidelijk:

Er komt aan mijn choreografie geen denken te pas. Ik werk elke ochtend een paar uur alleen in de studio. Ik probeer gewoon dingen uit. Dan valt mijn oog op iets in de spiegel, of het lichaam valt op iets dat er interessant uitziet, en dan werk ik daaraan ... Ik werk niet via beelden of ideeën – ik werk via het lichaam. (in Tomkins 1965, 246)

Cunningham was zeer uitgesproken in zijn afwijzing van de moderne traditie, vooral van de nadruk op schema's, explicieter nog dan Forsythe. 'Dat soort A-B-A zaken op basis van emotionele of psychologische betekenissen leek me gewoon belachelijk' (in Tomkins 1965, 244).

Cunningham legt prachtig uit hoe hedendaagse dans niet begint met het lichaam, maar met het gevoel om in de beweging die zal volgen, alle materie, elke vorm kan worden geactualiseerd en gerealiseerd. Weg met het modernisme betekent dan ook weg met het lichaam als vertrekpunt voor de dans. Zoals José Gil het formuleerde: 'Energie circuleert direct in de ruimte in plaats van dat het van het lichaam naar de dingen uitgaat' ([Gil [1985] 1998, 145). Hedendaagse dans is het onvoorziene voelen, onverwachte trillingen laten ontstaan. Het vertrekpunt moet daarom zijn wat Gil later 'de intense buitenkant' (2006, 24) noemde.

In de intense buitenkant moet alle materie op de een of andere manier worden ontsloten door een voortdurende veelheid van krachten die we 'de dans' kunnen noemen. Massumi noemt dit de speculatieve aard van het hedendaagse dansen. Elke beweging, elke houding, komt met een beweging die nog moet komen, maar die belofte zal nooit worden ingelost. Dans kan niet langer een beweging van het ene gebaar naar het volgende zijn, want tussendoor, altijd al, gebeurt er iets, wordt een beweging opgebroken: door onvoorziene intensiteiten wordt alles van materieel belang in nieuwe lichamen (uit)gevouwen, (ont)plooid. En dat is bepalend voor wat dans is. Met dit in het achterhoofd kan niet anders worden geconcludeerd dan dat er geen reden is om de hedendaagse dans in relatie tot de moderne

traditie te analyseren. De intense buitenkant gaat over het mogelijk uiteenvallen van alle beweging, over het transformeren van alle geometrische vlakken in topologische vlakken, het uittesten van hun onbekende elasticiteit. Er is geen reden om dit in verband te brengen met moderne dans, of met een andere traditie in het bijzonder, omdat uiteindelijk elke mogelijke traditie kan worden opgebroken, wat ook moet. Het intense buiten weigert elke vooraf bepaalde relationaliteit, en daarom is het noodzakelijkerwijs in alle mogelijke tradities aan het werk. De intense buitenkant is de onderstroom in alle tradities die op het punt staat haar open te doen breken en anders te laten zien.

Om te voelen hoe het plooiën begint en de materie in de hedendaagse dans wordt geopend en gevormd, stel ik een scène uit de hedendaagse danspraktijk voor waarin deze intense buitenkant aan het werk is: een scène uit de voorstelling *Ghost Track* van Leine Roebana. Het gaat om een intra-actie tussen de dansers Tim Persent en Bobby Ari Setiawan, en de contemporaine gamelanmuziek van Iwan Gunawan en zijn orkest Kyai Fatahillah. De composities en improvisaties van Gunawan doen in veel opzichten denken aan de orkestwerken van Karl-Heinz Stockhausen (het gamelanorkest is even divers als een hedendaags symfonieorkest met zijn hout- en koperblazers, zijn slagwerk, strijkers en tegenwoordig ook elektronica), maar uit de nadruk op het slagwerk (metallofoons, xylofoons en trommels) blijkt al hoe de geschiedenis van de gamelan (veel meer dan die van het symfonieorkest) verweven is met een geschiedenis van de dans (naast die van de krijgskunst en het theater). De ritmes van Gunawan zijn dus geen ritmes 'om op te dansen'; ze zetten het lichaam niet in beweging; het zijn de ritmes die altijd al door de materie gaan, de bewegingen van de handen en van de ogen. De syncopische en polyritmische gezangen zijn de dimensionaliteiten en richtingen waar volgens de rituelen in de ruimte worden uitgezet. De versnellingen en vertragingen van het ritme veranderen steeds kwalitatief de geëigende intervallen waarin de lichamen zich voordoen.

De eigentijdse impulsen en de peristaltische bewegingen die de materie uitdansen, refereren aan patronen uit zowel de moderne traditie als uit die van Midden-Java. Eerst lopen de dansers nog (langzaam) om elkaar heen. Beiden staan met het gezicht naar het publiek, buik aan rug, waarbij de ene danser zich stevig op de grond neerzet en langzaam zijn evenwicht van links naar rechts verschuift, terwijl de andere naar de hemel stijgt, op zoek naar manieren om in de gevormde leegtes te vallen en er tegelijkertijd uit getrokken te worden. De eerste danst een *kreasi baru*, een 'nieuwe creatie' die neerkomt op een herschepping van c.q. een improvisatie op (*nandhak*) verschillende vertellingen (*greget*) uit de oude Midden-Javaanse en Soendaneze traditie. De laatste is gebonden aan het herschrijven van het balleterfgoed, het relatief recente steunpunt van veel westerse dansstijlen. Maar naarmate het experiment vordert, raken beide tradities in elkaar verstrengeld. Het blijkt onmogelijk om beide tradities te 'handhaven'. Lijnen vloeien samen, bewegingen vallen onvermijdelijk uit elkaar, er ontstaan breuken en ten slotte moet het een wel overlopen in het ander en omgekeerd. En hier doet de intense buitenkant zijn intrede.

Tijdens een aantal openbare gesprekken die ik met Harijono Roebana, een van de choreografen voerde (de andere was Andrea Leine), wees hij er herhaaldelijk op dat hij (en zijn westerse dansers) nauwelijks bekend waren met de verschillende rijke Indonesische danstradities. Omgekeerd kenden de Indonesische dansers de moderne danspraktijk niet. Er werden geen thema's gekopieerd en geen verhalen naverteld. De impulsen en de peristaltische bewegingen die gedurende de dans steeds krachtiger en hardnekkiger werden, braken langzaam maar zeker door de tradities en alles wat die met zich meebrengen heen. Er was geen patroon in de interactie, geen begrip, geen anticipatie mogelijk. Onvermijdelijk moest er uit de botsingen tussen de verschillende individuele bewegingen iets nieuws ontstaan. Een nieuw systeem waarin de dansers, de muzikanten en hun instrumenten waren opgenomen, actualiseerde zich. En het

werd niet door de dansers of de musici in beweging gehouden, maar door dit grotere geheel, door het hele systeem, door de dans zelf. De nieuwe informatie die dit leerproces voortbracht, kwam 'alleen van binnenuit het systeem', zoals Bateson het formuleert (2002, 130): 'Er heeft een verandering van grenzen plaatsgevonden.'

Door de abstracte relaties die in de intense buitenkant worden gevoeld, kan een dans op alle mogelijke manieren veranderingen ondergaan. De twee dansers vermenigvuldigen elkaars bewegingen, plooiën en ontplooiën ze, en zo ontstaan de onvoorziene nieuwe lichamen van de nieuwe, hedendaagse dans. Het oude verdwijnt niet, maar wordt gefragmenteerd en opgenomen in het nieuwe: de bewegingen van het (over)strekken van de vingers (*ngithing*), waarmee figuren als 'de volle maan' of 'de maansikkel' worden nagebootst, worden nu afgebroken en door de bovenarm van de andere danser overgenomen, of door het sonore geluid van de gong.

Terwijl de twee dansers, met het gezicht nog steeds naar het publiek, zich ontvouwen, worden ook de twee tradities geopend. Armen verstrengelen; bewegingen vloeien van de heup van de een naar de borst van de ander, van de ene links naar de andere rechts, op zoek naar resonerende diagonalen, druk uitoefenend, duwend en trekkend. Dit gebeurt via wat Spuybroek de 'stapsgewijze procedure van iteratieve aanpassingen op basis van de minimalisering van het verschil' (2011, 22) had kunnen noemen; met andere woorden, de kleinste variatie zet aan tot het maken van geheel nieuwe figuren: J-bogen, S-bogen, waardoor nieuwe lichamen ontstaan die zich nooit eerder voordeden. De dans volgt nooit de mogelijkheden van het lichaam van de danser; het 'respecteert' niet wat het lichaam kan doen. Integendeel: tegenstellingen tussen wat belangrijk en onbelangrijk is, tussen het nabije en het verre worden allemaal doorbroken en gladgestreken. Elke dans scheidt een nieuw schema, een nieuwe reeks functies van texturen die *bezit nemen* van de betrokken materie, en die opnieuw uittekenen.

Ghost Track laat zien dat de intense buitenkant, die het kenmerk is van hedendaagse performance, overal aan het werk is. Zoals gezien zijn topologische aard te verwachten was, is de intense buitenkant in staat om alle materie, elk aspect van dat-wat-er-gaat-gebeuren op te breken. In de zojuist besproken dans is dit precies hoe de intense buitenkant werkt. Een danser of een traditie, of welk lichaam dan ook, wordt 'een doelwit', niet omdat het de Ander kent, zich ervoor openstelt of erom vraagt; integendeel, de radicale openheid gaat om het verleiden van de totaliteit aan krachten van buiten. De chemie van de radicale openheid is puur lichamelijk experimenteren, want alleen dan kan die radicale verandering van grenzen plaatsvinden, en alleen dan kunnen waar dan ook plooiën of lichamen ontstaan. Dan worden de dansers, de moderne traditie, de tradities uit Midden-Java en alles van materieel belang opengeboken om een rol te spelen. De intense buitenkant breekt elke dans open. Zijn onvoorziene nieuwe plooiën, zijn onbekende nieuwe figuren kunnen overal en altijd geactualiseerd worden. Want de intense buitenkant, hoewel fundamenteel voor de hedendaagse dans, wordt geenszins beperkt tot gebeurtenissen die in onze tijd plaatsvinden. De intense buitenkant is een krachtige transversale kracht die zich met gemak een weg baant door tijden en ruimten en door alle lichamen die bereid zijn doelwit te worden, die bereid zijn te breken.

Ghost Track volhardt niet voor niets in het openbreken van de moderne en Midden-Javaanse tradities. Want zoals de intense buitenkant telkens weer wordt uitgevonden, zo doet die niet in de laatste plaats de Midden-Javaanse opvoeringstradities openbreken. Al eerder wees ik erop dat er in deze tradities nooit sprake kon zijn van een *l'art-pour-l'art*-beweging, omdat niet zozeer de melodie en de harmonie, maar het tempo en (vooral) de dichtheid (*Irama*) van de voorstelling zich in de muziek, in de dans en in de verhaallijn afspeelt. Maar in Midden-Java hebben dit tempo en deze dichtheid ook te maken met religie, krijgskunst en sociopolitiek. De versnelling en vertraging van de

voorstelling vinden vooral hun steunpunt in de bijzondere geplooidheid van het orkest.

In tegenstelling tot de verdubbelde barokorkesten (twee helften die meestal identiek aan elkaar waren), kennen de twee helften van het Midden-Javaanse gamelanorkest elkaar helemaal niet. Het zijn twee radicaal verschillende orkesten die zich in elkaar plooiën, die tot één lichaam worden omdat ze samen bewegen. Elk ensemble, dat bekendstaat als het *slendro*- (een vijftonige stemming) en *pelog*-systeem (een zeventonige stemming), bestaat uit twee uniek gestemde instrumentengroepen die elkaar alleen door de dichtheid van de compositie opbreken. Ze stellen zich niet open voor het systeem van de Ander; ze breken open onder deze intense buitenkant.

Zowel Michel Serres ([1983] 2013) als Gilles Deleuze ([1988] 1993) ziet een analogie in hoe de bakker zijn deeg uitrekt en plooit en in hoe tijd tot geheugen, tot denken wordt geplooid. Dit is precies hoe ideeën, of 'betekenis' als we dat woord willen aanhouden, in de dans gebeuren. Zoals door het plooiën het ene uiteinde van het deeg met het andere wordt verbonden en samengevoegd, zo moet beweging niet worden gereduceerd tot een lineaire ontwikkeling, maar gaat het om allerlei versterkingen en verzachtingen die het lichaam vormen. Materie plooiën, plooiën wat van materieel belang is, daar denkt de hedendaagse dans altijd anders over. Als Gil dan in zijn denken over dans concludeert dat 'de betekenis van bewegingen juist de beweging van betekenissen is' (2002, 125), toont hij ons waar het creatieve denken toe in staat is.

De landmeter brengt in kaart wat woest is, onregelmatig, en vol leven

In zijn boek *The Sympathy of Things* blaast Lars Spuybroek het woord 'sympathie' nieuw leven in. Hij ziet het als een manier om vorm en leven esthetisch te bestuderen door te analyseren 'wat de dingen voelen als ze elkaar vorm geven' (2011, 9). Spuybroek, zelf een veelgeprezen architect (met zijn bureau Nox), ontwierp en bouwde in de jaren 1990 en 2000 veelgeprezen ontwerpen als het Waterpaviljoen op Werkeiland Neeltje Jans, het Maison Folie in Lille en het Oblique wtc voor New York (niet gerealiseerd) alsook interactieve kunstwerken als de D-toren in Doetinchem en het Son-O-House in Son en Breugel. Zijn artikelen en boeken zijn nauw verbonden met zijn ontwerpen, want in al zijn werk onderzoekt hij de intra-actie tussen de gebouwde omgeving en de verschillende manieren om die te leven.

Interessant genoeg was 'sympathie' aan het eind van de negentiende eeuw (nog) niet 'vermenselijkt'. Sympathie kan zich voordoen tussen een mens en een vaas, tussen een wesp en een orchidee, tussen oceanen en de maan. Al deze processen van overeenstemming worden gekenmerkt door sympathie, waardoor ons een aarde wordt getoond die warmer, vriendelijker, broederlijker en zusterlijker is. Het is een goed bruikbaar concept voor landmeters die de door het kapitalisme overwoekerde aarde van de eenentwintigste eeuw in kaart proberen te brengen. Spuybroek laat zien hoe in de architectuur de onversierde lege witte kubus lange tijd een vals ideaal is geweest, een dodelijk idee zelfs, om met Arakawa en Gins te spreken: een transcendentalisme dat heel weinig te maken had met het leven, net zomin als met de aarde. Hij vond zijn zielsverwanten in de

architectuur en het design van de romantiek, omdat die altijd betrokken was op de sympathie van de (komende) dingen.

De romantiek, met haar voorliefde voor het wilde en voor de wildernis, vinden we terug in Fichte's idee dat esthetiek het noodzakelijke uitgangspunt is voor het begrijpen van een 'geest', of bij Herder wanneer hij stelt: '[A]lleen innerlijke sympathie, d.w.z. gevoel en omzetting van ons hele menselijke zelf in een door aanraking gevonden vorm, kan de leermeester en indicator van schoonheid zijn' (in: Spuybroek 2011, 147). De weg terugvinden naar schoonheid staat gelijkaan de weg terugvinden naar het leven, uit idealisme en misschien zelfs uit modernisme (de witte kubus) als geheel, zoals dat de architectuur en de maatschappij in de twintigste eeuw in het algemeen heeft gedomineerd. Het onderzoeken van de fundamenteën van schoonheid en het leven betekent dat we ons (weer) moeten openstellen voor de oproepen van de materie, voor de schepende krachten van het onvoorziene en de steeds veranderende beeldtaal die dat mogelijkwerijs voortbrengt.

In ons onderzoek naar de sympathie volgen wij Spuybroek die John Ruskin volgt in diens waardering van de gotiek ten opzichte van haar 'idealistische tegenpool', het Romaans classicisme (dat veel meer in de smaak valt bij het modernisme). Vooral het gotische ornament verdient onze volle aandacht.

Wij modernisten weten maar al te goed dat het modernisme het ornament expliciet en met kracht uit onze gebouwde omgeving weerde. Spuybroek herinnert ons eraan dat Adolf Loos in zijn queeste naar de zuivering van het object, de witte kubus, *Ornament und Verbrechen* (*Ornament en misdaad*) schreef en het ornament tot de vijand van de vorm verklaarde. Of om het in modernistische termen te zeggen: het ornament is *datgene wat de Cartesiaanse Lijn verstoort*. Spuybroek (via William Morris) herleest het ornament dat zo elementair is voor de gotiek, en stelt dat (2011, 77)

ornamentiek nauw verbonden is met materie, met de manier waarop ze zich structureert als ze krachten ondergaat, of die nu natuurlijk of technologisch zijn; of eenvoudiger gezegd, ornament en textuur delen de sporen van het gemaakt-zijn, van de voortdurende herconfiguraties van de materie.

Ornamenten worden dus niet ‘toegevoegd’ aan een bouwwerk, maar zijn sporen van zijn geschiedenis, waarin de intra-actie tussen de arbeiders en de aarde kan worden gelezen. Ornamenten tonen de wrijvingen, de plooiën van de materie; ze tonen de kracht van de zwaartekracht en anticiperen op de elementen.

Het ornament is dus in de eerste plaats de pijl, de vector tussen de geschiedenis en de toekomst van wat van materieel belang is. Vooral in de gotiek heeft de tegenstelling tussen ornament en structuur, die zo belangrijk is voor de modernistische ethiek, geen zin: ‘in de gotiek *gedraagt het ornament zich als structuur en gedraagt de structuur zich als ornament*’ (idem, 44, cursive-ring in origineel). Bij gotische ornamentiek gaat het om verstrengeling, door het ornament brengen tessellatie (van twee naar één dimensie) en ribbeling (van één naar twee dimensies) ruimtelijkheid teweeg.

Ten tweede is het de pijl die richting geeft aan de vorm van het ontwerp. In de gotiek gaat het om transformaties, doordat het materiële ontwerp door ornamenten wordt doorkruist: ‘Niet alleen is er veranderlijkheid in de opeenvolging van zuilen, gewelven en traceringen, maar *zuilen, gewelven en traceringen veranderen ook in elkaar*’ (idem, 25). Wiskundig uitgedrukt, met waardering voor de variabiliteit, moet de conclusie luiden: ‘*Variabiliteit binnen een element leidt tot variabiliteit tussen elementen. Hierdoor is de gotiek radicaler dan welke andere bouwstijl tot heden ook*’ (idem, 26).

Spuybroek noemt dit de digitale aard van de gotiek. Het digitale is hier geen term uit de elektronische informatica, maar verwijst naar het soort variatie dat niet alleen kenmerkend is voor binaire code, maar ook voor de gotiek. Waar het om gaat, is

dat het eenvoudige gedrag van afzonderlijke elementen (de kleinste geometrische modulaties waarin zich een ‘gradueel verschil’ voltrekt) tot een onherleidbaar complex collectief gedrag leidt, een nieuwe en unieke schoonheid die blijkt geeft van een ‘verschil in soort’ (een echo van het werk van Henri Bergson). Het digitale wijst op het verband met het maniëristische gebruik van de term; via de vinger of de hand (de respectievelijke Latijnse wortels van beide termen), stelt Spuybroek dat architectuur niet over abstracte vormen en oppervlakken gaat, niet over ‘elementen’ (zoals vloeren en muren en ramen), zoals Rem Koolhaas in zijn laatste boek (2018) lijkt te denken. Integendeel: architectuur gaat over de aarde, over het herontdekken van de aarde, over experimenteren met de aarde, ermee spelen. Het gaat over het voelen van de aarde, haar krachten, haar zwakheden.

Architectuur, zo beweert ook Dubuffet, is de eerste *art brut*. In navolging van Ruskin noemt Spuybroek dit de *woestheid* (*savageness*) van de gotiek:

Met ‘woest’ worden de werklieden aangeduid, de ruwe noordelijke arbeiders, met hun ijskoude handen, hun hoofd in de mist en hun voeten in de modder, die onvermijdelijk ‘fouten’ maken in hun sculptuur vanwege hun ‘ruwe’ aard, maar ook vanwege het open ontwerpsysteem van de gotiek, dat beslissingen soms aan hen overlaat, of plotseling aarzelt en ons uiteindelijk een ‘mislukt, onhandig’ ornament voorschotelt. (2011, 13/4)

Ruskin zelf wist dit maar al te goed:

En in alles wat leeft komen bepaalde onregelmatigheden en tekortkomingen voor die niet alleen tekenen van dat leven zijn, maar ook bronnen van schoonheid. Geen menselijk ge-
laat heeft aan elke kant precies dezelfde lijnen, geen blad is volmaakt in zijn liefdes, geen tak in zijn symmetrie. In alles

worden onregelmatigheden toegelaten omdat die verandering met zich meebrengen. Onvolmaaktheid uitbannen betekent een vernietiging van uitdrukingskracht, een betuiging van inspanningen, een verlamming van vitaliteit. Alle dingen zijn letterlijk beter, lieflijker en geliefder door onvolmaaktheden. (Ruskin 1854, 14)

Alles komt tot stand in ‘patronen van interactie’, zoals Gregory Bateson ze noemt. Je van deze patronen te ontdoen, hun bestaan ontkennen zoals Loos voorstelt, staat gelijk aan fascisme, aan de dood. In Gins en Arakawa’s manifest *Making Dying Illegal. Architecture Against Death: Original to the 21st Century* wordt een vergelijkbaar vitalisme beschreven; zij stellen dat de ‘keuze om te leven binnen een tactisch geposeerde omgeving of tutelaire verblijfplaats zal gelden als een uiterste poging om door te gaan met leven’ (2006, 25). Dit vraagt om oneindige variatie; ook Spuybroek pleit voor het radicaal onvoorziene, wanneer hij ten slotte zegt: ‘Ik verlang naar de dag dat we objecten kunnen zien ontstaan zoals plassen modder, bloemen op een muur of wolken in de lucht, als pure producten in een context van pure productiviteit’ (2011, 333). Spuybroek, de spinozist, die zich niet laat verleiden door ideale objecten, maar die de aardse groeven verkent en deterritorialiseert. Met de handen, met het penseel, met de computer realiseren we de kleinste variaties en stellen ons de verschillende soorten leven voor die hieruit kunnen ontstaan.

Spuybroek, de landmeter.

De landmeter laat zien hoe kunst objecties maakt

Laten we materialisme niet verwarren met een zoektocht naar het object! In *Killing Commendatore*, een boek in twee delen van meer dan duizend bladzijden, zet Haruki Murakami ons aan het denken over het kunstwerk en het object dat het verondersteld wordt te zijn, of waarover het verondersteld wordt te gaan. De portretten die de hoofdpersoon schildert, de snelle schetsen die hij maakt van mensen die hij hier en daar ontmoet, zijn maar al te echt voor het witte oppervlak, het doek. Gedurende een aantal jaren maakt Murakami's naamloze hoofdpersoon portretten voor de kost. Het is werk in opdracht, geen vrij werk, dus hij wil het geen kunst noemen.

Dat verandert wanneer een rijke buurman, Menshiki – een flamboyante man – hem voor een grote som geld vraagt zijn portret te schilderen. Hij beweert veel respect te hebben voor de (verborgen) artistieke talenten van de hoofdpersoon en wil dat hij die ten volle uitdiept. Vanaf dat moment gebeuren er veel dingen tegelijk, dingen die op de een of andere manier met elkaar te maken lijken te hebben, maar zoals altijd bij Murakami kan er geen duidelijke oorzaak of gevolg worden aangewezen. Ze zijn allemaal van materieel belang en blijven van materieel belang (op een andere manier).

Door de vrijheid die Menshiki hem geeft, door de royale som geld, door alles wat ertussenin gebeurt, lijkt het portret dat de hoofdpersoon van Menshiki maakt in niets op de portretten die hij eerder schilderde. De hoofdpersoon is in de waren vraagt zich af of zijn eerste (semi-gratis) kunstwerk door zijn mecenas zal worden geaccepteerd. Maar als hij het voor de eerste keer ziet, zegt Menshiki dat hij het prachtig vindt: 'werkelijk verbluf-

fend. Hoe zal ik het zeggen: dit is precies het schilderij dat ik in gedachten had' ([2017] 2017, 303, mijn vertaling).

Het is duidelijk dat Menshiki niet bedoelt dat het schilderij een juiste fysieke afspiegeling is van zijn gezicht, alsof hij in een spiegel kijkt. In de tekst staat dat er eigenlijk nauwelijks enige gelijkenis is tussen het schilderij en het geschilderde, behalve misschien de manier waarop het 'wit' in het schilderij verwijst naar Menshiki's witte haar. Het wit, de afwezigheid, de kleurloosheid, het niets is aanwezig in het schilderij, en op de een of andere manier komt Menshiki's gezicht in het schilderij erdoor naar voren. Dit wil zeggen dat, door de ogen van de hoofdpersoon, 'het zelfs lijkt alsof Menshiki zelf in het schilderij zit' ([2017] 2017, 394, mijn vertaling). In het schilderij, in het abstracte spel van lijnen en kleuren, verblijft Menshiki. Niet *erbuiten*.

Wat Murakami laat zien doet denken aan wat Michel Serres omgekeerd platonisme noemt als hij vraagt: 'Kan de werkelijkheid uit representatie worden geboren?' ([1987] 2015, 126). Dat zou weleens het geval kunnen zijn in Murakami's roman, want het schilderij, of beter, het geschilderde – wat het ook is – *zorgt ervoor dat er veel dingen gebeuren*.

Er is vaak gezegd dat de kunstenaar niet het onderwerp kiest, maar dat het onderwerp de kunstenaar kiest. Maar dat is een nogal karige en ouderwetse manier om over de werking van kunst na te denken. En erger: het is een nogal humanistische bewering. Deleuze en Guattari zeiden al dat 'de kunst niet wacht op het begin van de mens' ([1980] 1987, 320). Los van de mens, van ons dominante idee van tijd (onze geschiedenis, ons presente en onze toekomst), is de kunst er altijd al en zal ze er altijd zijn. Waar ze heen gaat, wordt op geen enkele manier door ons gecontroleerd. Kan daaruit niet worden geconcludeerd dat de werkelijkheid een product is van de voorstelling, in plaats van andersom? Of beter nog: kan daaruit niet worden besloten dat de werkelijkheid een product is van een soort (menselijke of niet-menselijke) verbeelding?

Dat zou betekenen dat het portret, dat wat aan het landschap wordt onttrokken, een licht werpt op iemand of iets (een Idee, een Metafoor, zoals Murakami het zou noemen) en wel zo, dat wat onthuld wordt *er nog niet* is. En er misschien wel nooit zal komen. *Het houdt een belofte in*. Tegelijkertijd was dat iets *er al die tijd al*. Het was al eerder van materieel belang; het werd alleen niet opgemerkt. Menshiki's gezicht was er, maar het kwam pas door het kunstwerk tot leven; daarin werd het pas uitgedrukt en materieel gerealiseerd. Om die reden noemt de hoofdpersoon in Murakami's roman schilderen een 'voorgevoel van beweging ... een voorgevoel dat zich door mij liet afbeelden' ([2017] 2018, 214).

Maar hoe vindt de uitbeelding plaats? Hoe is 'de auteur', om dit klassieke thema van de esthetica aan te halen, betrokken bij het realiseren van dit voorgevoel? Cruciaal lijkt opnieuw een soort afwezigheid te zijn. In het hele boek van Murakami vertelt de hoofdpersoon dat hij iets is kwijtgeraakt waarnaar hij sindsdien op zoek is (zie bijvoorbeeld Murakami [2017] 2018, 175). Deze wond waar hij naar verwijst, betreft in zekere zin de vroege dood van zijn zus, een gebeurtenis die hem – in zijn leegte – begeleidt bij elke stap die hij zet. Misschien is het dezelfde wond die steeds weer terugkomt in de vorm van een konijnenhol (een duidelijke verwijzing naar Alice) en in de vele andere holttes die zo'n belangrijke rol spelen in zijn werk. Dit is een terugkerend thema in het oeuvre van Murakami (zie ook [2010] 2012): *altijd is er de geheel-andere wereld die aan 'de andere kant' te vinden is*. In het hier en nu maakt deze wond, zoals ik haar noem, zich kenbaar in het onvermogen van de hoofdpersoon om betekenisvolle relaties met vrouwen op te bouwen, en misschien heeft het zelfs zijn liefde voor portretten teweeggebracht (want kunst is in zekere zin ook de kunst van het herinneren – van het gezicht in dit geval).

Deze wond, zoals we al eerder hebben besproken, is niet 'van' de kunstenaar. Het kan zijn dat ook wij onze zus op jonge leeftijd verloren hebben of misschien kennen we mensen die ons

dierbaar zijn en die iets dergelijks hebben meegemaakt. Maar waarschijnlijker is dat ook wij voelen hoe deze breuk bij ons zichtbaar wordt in ons onvermogen om betekenisvolle relaties op te bouwen, hoe dit ons aan het gezicht doet denken, hoe een gebeurtenis als deze traumatiseert en, als een onderstroom, door de zwakste oppervlakken heen breekt. Je hoeft geen kunstenaar te zijn om te begrijpen hoe gezichten dit het best uitdrukken, hoe ze zich als gebroken uit hun geschiedenis openbaren en breekbaar de toekomst tegemoet treden. Je hoeft zelfs geen mens te zijn om deze ervaring te delen.

Maar het is de kunstenaar die met deze wond *moet* blijven zitten; het is de kunstenaar die al de virtuele en onvoorziene mogelijkheden ervan moet verkennen.

Eerder in Murakami's boek vertelt de ex-vrouw van de hoofdpersoon hem dat ze een schets bij zich draagt die hij op hun eerste afspraakje voor haar maakte. Ze zegt: 'Af en toe haal ik de tekening tevoorschijn om er nog eens naar te kijken. Hij is prachtig. Het geeft me het gevoel dat ik naar mijn ware zelf kijk' (Murakami [2017] 2017, 56). En dit is eigenlijk ook wat Menshiki concludeert. Hij is gefascineerd door het portret (dat weigert te lijken), omdat het meer over hem vertelt dan hij zich had kunnen voorstellen. Want aan de grenzen van het kunstwerk – en dat heeft niets met het doek te maken – ligt *meer geschiedenis en meer toekomst* dan hij kan dragen.

Een kunstwerk als een voorwerp of een ding beschouwen is een vergissing – een historische vergissing. Maar het feit dat het kunstwerk geen voorwerp of ding is, betekent niet dat een kunstwerk er niet in kan worden veranderd. Het is een slechte lotsbestemming wanneer een kunstwerk gedwongen wordt de rest van zijn dagen zo te slijten, tentoongesteld als een lijk in een mausoleum. Dan wordt een kunstwerk onder een stulp geplaatst, tentoongesteld in Parijs of Bangkok, stikkend in zijn eigen zure lucht (om Sylvia Plath te parafraseren). Het gebeurt helaas maar al te vaak, met fantastische kunst. We zien het voor onze ogen stikken. Het is een grote tragedie.

De pest van de objectivering is in alle opzichten het gevolg van de Kunstgeschiedenis, per definitie een tragische onderneming. Maar ook alle archieven, alle musea, worden door dezelfde historische fout verblind, als zou kunst over objecten gaan. En elke keer gebeurt dit uiteraard om politieke redenen. Objectiveren is de samenleving verstevigen, de samenleving inperken, 'een volk' territorialiseren via zijn archief of 'zijn objecten'. Objecten worden altijd uitgevonden, worden altijd geproduceerd door verbeelde gemeenschappen, maar ze spelen een cruciale rol in de totstandkoming van het religieuze, humanistische en kapitalistische evenwicht dat het presente vormt.

Het is geen toeval dat het moderne museum (in alle opzichten een product van westers denken) is opgebouwd uit ruimten die veel gemeen hebben met pleinen waar kerken aan liggen, met de grote boulevards die gemaakt zijn om tegenover de vijand te staan. Deze voor de verovering ontworpen machtsmiddelen hebben de stad vooral sinds de negentiende-eeuwse stad geobjectiveerd en nu meer dan ooit. De hedendaagse architectuur, die zo afhankelijk is van de negentiende- en twintigste-eeuwse openbare mening, wordt maar al te vaak gestript van elke vorm van creativiteit, van haar woestheid, haar aardseheid, niet vanwege haar iconische vorm maar vooral vanwege het gedrag dat zij van Anderen verwacht.

Volgens Michel Serres zijn er drie soorten (quasi-)objecten die heel goed zijn geweest in het stoppen van de tijd, in het handhaven van de status quo, in het voorkomen van veranderingen. Hij noemt religieuze objecten, objecten van oorlog en objecten van kapitalisme: van totems tot wapens tot geld. Interessant genoeg handelen deze objecten, of quasi-objecten zoals hij ze soms noemt, niet, maar vereisen ze juist permanente actie. De totem mag niet bewegen maar moet stilstaan zodat hij aanbeden kan worden. Wapens mogen niet worden gebruikt, maar moeten worden opgeslagen om oorlog te voorkomen. Geld moet niet worden uitgegeven, maar moet worden bezeten.

Aldus vormen de machtsfuncties van deze drie soorten objecten de sleutel tot de religieuze, humanistische en kapitalistische realiteiten van het presente die ik in dit boek heb geanalyseerd. Het presente is altijd rond deze drie objecten (en hun afgeleiden) georganiseerd, en zij geven de contouren aan van de geschiedenis en de toekomst van alle machten van nu. Een geschiedenis en een toekomst die per definitie modern (en dualistisch en antropocentrisch) zijn, natuurlijk, die alleen door de 'nieuwe tijd' van de moderniteit hadden kunnen worden uitgevonden. Vóór de moderniteit bestonden geschiedenis noch toekomst.

Vervloekt zij de perverse relatie van kunst met het presente! Zonder kunst zou religie nooit zo belangrijk zijn geworden voor het sociale leven. De priester verafschuwde de kunstenaar, zoals de kunstenaar de priester verafschuwde – hun welen verachtte. Weliswaar zou de priester aan de macht blijven, maar hij wist dat het kunstwerk zou prevaleren in het doorbreken van religieuze dogma's, ongeacht pogingen van de priester om dat te voorkomen. Kijk naar de extatische en fantastische beelden van vroeger, waarop God alles mogelijk maakt – van de wilde en woeste klei van de gotische architectuur tot lyrische wolkenluchten met engelen en orgieën.

Hetzelfde geldt voor de krijgsheer/staatsman. Hij weet dat hij het nooit zou hebben gered zonder de territorialiserende ritmes die alleen de beste componisten kunnen bedenken, zonder standbeelden op pleinen, zonder paleizen, zonder geschiedschrijvers; ze zouden hulpeloos zijn. Meer nog dan wapens die niet mochten worden gebruikt, gaven het hout en het ijzer van de trommel en het koper van de blazers inhoud aan de mars c.q. de oorlogsvoering (in tijden van oorlog en in tijden van vrede). Maar er waren ook altijd de pen en de geniale interventies van Picasso's *Guernica* en Hendrix' *Smashing of the Amps* ('Het opblazen van de versterkers', Hendrix' versie van *The Star-Spangled Banner*), twee kunstwerken die altijd hun verzet tegen elke vorm van oorlogsvoering zullen blijven uitdrukken.

Voor de kapitalistische ondernemer is het niet anders. Als er enig uitzicht mag zijn dat de kapitalistische stolp die de hele wereld verstikt, spoedig zal breken, dan hebben we kunst nodig, kunst van de hoogste soort. In de hedendaagse kunst (denk aan bio-art, aan hedendaagse installatie- of performancekunst) is er natuurlijk altijd al kritiek op het kapitalisme en zijn ruïneuze ecologische effecten, maar oudere kunstwerken zijn niet minder in staat om het presente te confronteren met het brullen van de aarde. Van de romantici tot de maniëristen zijn er ontelbare kunstwerken uit het verleden die de fabels van het presente, van elk mogelijk presente, moeiteloos deterritorialiseren.

Het drieledige onderscheid van objecten van Serres is natuurlijk gecompliceerd in vele verschillende verschijningsvormen van religie, oorlog en kapitaal. Misschien zijn ze inmiddels zo abstract dat we dit onderscheid met behulp van de Pierciaanse taalkunde moeten herformuleren, met als conclusie dat er iconische, symbolische en indexicale vormen van macht zijn. En zij brengen meer groeven in het presente aan dan ooit tevoren. De kunst weigert met dit presente te werken, omdat ze niet functioneert met de objecten die het presente mogelijk maken. Kunst is juist in het *tegenovergestelde* geïnteresseerd. In plaats van door de materie tot stilstand te worden gebracht, is haar doel in werkelijkheid de materie in permanente beweging te brengen. Kunst is de onderstroom, het ongekende, de uitbarsting van creativiteit die zich ondanks het presente materialiseert.

Kunst doet er altijd toe. Maar kunst maakt geen objecten ...
kunst maakt objecties.

Aarde – je bent overal

Pijn is waarheid, aan al het andere kan worden getwijfeld!

Aan het begin van Coetzee's *Wachten op de barbaren* (1982) is kolonel Joll een folteraar die zeer goed weet dat de waarheid van de wond ten grondslag ligt aan de verbeelding, dat wil zeggen aan allerlei werkelijkheden. Mo Yan, in romans als *Sandwood Death* ([2001] 2013), schrijft hier zonder enige terughoudendheid over. Het bereiken van de duizendste wond is voor zowel de folteraar als de gefolterde het doel. Voor beiden is het bereiken van dat punt (zonder dat de gefolterde sterft, of de folteraar de verwonding niet kan afmaken) het ultieme kunstwerk. En laat ik hier heel precies in zijn: de kunst van de snijdende hand (*guizishou*) kan niet worden herleid tot een relatie tussen folteraar en gefolterde. Er is niets menselijks meer aan deze praktijk. Integendeel, het is een zorgvuldige techniek om rivieren van bloed en de huid van de draak te laten zien. Het is het mooiste toneelstuk dat ooit is opgevoerd. Het is een epitaaf, ongetwijfeld ook een tragedie, met veel verschillende acteurs op het toneel (en een dubbelrol voor Tijd en Timing).

Nog interessanter: toen Vrijdag de grote geit Andoar doodde en hem in een geit-vlieger veranderde, bevrijdde hij toen niet de vlieger van de geit? Voor Vrijdag was het van het grootste belang dat Andoar zou vliegen. De geit moest vliegen! Op dezelfde manier zou men kunnen zeggen dat de rivier werd geblokkeerd en moest stromen. Het integumentum van de draak wilde schubben en geen gewone huid. Er moest een nieuw oppervlak komen; zijn onderstromen moesten het bestaande land overspoelen, zodat er een nieuwe aarde kon ontstaan. En het leven zal verder gaan, op andere voet. 'Elk levend wezen is

een overlevende' (Serres [1982] 1995; 135). Of, Descartes herschrijvend: 'Ik heb pijn, daarom verander ik' (idem).

Pijn is waarheid; het openen, het breken is waarheid omdat het niet zozeer de 'oorsprong' legt voor het denken, maar een nieuw land tevoorschijn roept waarop nieuwe allianties, nieuwe resonanties, nieuwe boventonen, tezamen met hun ideeën, kunnen ontstaan. Pijn is waar het om gaat. Voordat priesters, staatslieden en kapitalisten opnieuw (quasi-)objecten installeren, wordt het nieuwe land verkend, geterritorialiseerd en geterritorialiseerd in zijn relatie tot de aarde.

De relatie tussen territorium en aarde is van cruciaal belang voor een begrip van hoe ideeën uit de materie ontstaan, hoe ideeën maar zelden de mens aangaan, en hoe het juist de beweging van ideeën is waardoor denken interessant en levendig wordt. Denken is noodzakelijkerwijs denken in de marge. Aan de grenzen van het christendom, aan de grenzen van de staat en van het kapitalisme, aan de grenzen van het cartesianisme misschien, zwerven de landmeters over land en over zee: daar, waar heidendom en inheemse kennis over uitgestrekte weiden zwerven en groeven niet meer dan krassen op de oppervlakte zijn, die bij elke windvlaag een andere richting uitwijzen.

Revoluties vinden niet in het hart van het imperium plaats (waar alles wordt bevolen stil te staan), maar in de marge ervan (waar alles in beweging is). De lange geschiedenis van 'mummery' (*Mummer's play* in het Engels, *Mummenschanz* in het Duits) is wat dat betreft veelzeggend. Mummery, van Grieks *mummo* (waarmee een kindermuil of een angstaanjagend masker wordt aangeduid), was een folkloristische praktijk die rond de zestiende eeuw opging in Italiaanse maskerades en daarna in andere hoofse vermaken die bekendstaan als *masque*, maar het heeft buiten de hoge christelijke cultuur een veel langere geschiedenis (die tot de huidige dag duurt). Oorspronkelijk waren de mummies (in het Nederlands ook 'de mompelaars') gemaskerde groepen die 's winters door het grondgebied trokken, zonder zich van groeven of het georganiseerde iets aan te trek-

ken. De mummies uit bijvoorbeeld het noorden van Schotland (de Orkney- en Shetlandeilanden), uit Faeröer en IJsland voegden zich met nieuwe maan bij mythische zeewezens en trokken door het gebied met maskers van de zee, gemaakt van zeewier en vissenhuid. Zo joegen ze kinderen angst aan en eisten ze voedsel van de huishoudens waar ze langskwamen. Tussen mens en dier, tussen dag en nacht, tussen natuur en cultuur zochten ze naar een nieuw land, een nieuwe lente om aan te komen.

In het oeuvre van Murakami duiken overal figuren op die goed beseffen dat ze maar heel vage gevolgen zijn van dingen die hier en nu, in het verleden of in de toekomst hebben plaatsgevonden. Ze weten dat ze hier zijn omdat zij ‘gebeuren’ en dat ze hier alleen blijven zolang dit gebeurt. Johnny Walker, in *Kafka op het strand*, lacht om zijn eigen bestaan, omdat het zo afhankelijk is van de katten, de nacht en de ingangsteen die gedraaid zal worden. In *De moord op Commendatore* blijft de hoofdpersoon zichzelf ‘maar een idee’ noemen. De materie waardoor dit idee werd gerealiseerd was een figuur op een schilderij, maar alleen in de ogen van de hoofdpersoon. Commendatore is een idee dat alleen voor hem bestaat. Of zoals Murakami het formuleert: een idee ontstaat pas als een ander het herkent en het dienovereenkomstig zijn vorm aanneemt (Murakami [2017] 2018, deel 2).

Op vergelijkbare manier lijkt Johnny Walker alleen voor Nakata te zijn gerealiseerd. Zijn liefde voor katten, zijn liefde voor de nacht en zijn zoektocht naar de ingangsteen leiden tot de kwaadaardige Johnny Walker.

Zowel Johnny Walker als Commendatore doet me denken aan de poort in Franz Kafka’s beroemde parabel *Voor de wet*. Daar is de poort zowel de oorzaak als het gevolg van het verhaal. Er ontvouwt zich een leven van de poort tot de (zelfde) poort, een leven dat zijn eigen noodzaak opvoert, zijn eigen acteurs, zijn eigen fatale geschiedenis. De twee figuren die Murakami voorstelt, kunnen daarom het best als ‘momenten’ worden gezien.

We vrezen hun komst; we zijn opgelucht als ze weer vertrekken. Ze nemen bezit van het verhaal, plaatsen het hoofdpersoneage er opnieuw in en brengen hun bestaan in gevaar. Ze zijn pure macht, maken subjecten en objecten, bedreigen het leven, verwelkomen de dood.

In *Kafka op het strand* herinnert de landmeter Nakata, de onderhuidse protagonist van dit boek, zich voortdurend waarom hij over de aarde blijft reizen: om de ingangsteen om te draaien. De steen die verdeelt, die deze kant en de andere kant schept, en ons allemaal gevangenhoudt in zijn organisatie. In Napels raakte ik eens het werk van de beeldhouwer Corradini aan. De versluiting in steen, de stenen sluier van het heilige, was met veel zorg en precisie uitgevoerd. In hun versluiting ontsluitden de plooiën het heilige en openbaarden aan mij en aan mij alleen een waarheid. Het was de eeuwigheid die de kunstenaar met veel gratie uit de steen bevrijdde. In plaats van steen was het nu omgeven met woorden, met ideeën, die het van een oorsprong naar een bestemming voeren. Een verleden tijd en een komend tijd.

De steen van Nakata. Was die wild? Primitief? Ongepolijst? Hij was pre-iconisch, en leek een soortgelijk doel te dienen als de stenen van Corradini. Het beveiligen van een territorium. En een tijd.

Het draaien van de steen, zowel in de roman als in het beeldhouwwerk, is een deterritorialisering. Hij verandert niet alleen de materie, maar ook het licht wanneer dat erop valt. Het clair-obscur. Het trekt hem uit zijn perspectief. Naar wat? Een iconoclasme: het vernielt het territorium, het vernietigt de tijd. Geen verleden meer, geen toekomst. Ons tevergeefs achterlatend, worden we achtergelaten in een grote crisis. Welke taal spreken we? Hoe kunnen we deze geheel-andere aarde beleven die zich nu aan ons openbaart? Horologie. De studie van de tijd.

Aan de rand van het presente, waar de vloed zich terugtrekt, het water en het land zich vermengen, vruchtbaar worden en een nieuwe tijd zich aandient, maken heidense, animistische

en vitalistische tradities zich op die altijd al aan het werk waren, als de onderstromen van religie, humanisme en kapitalisme. Zij huilen, piepen en maken het lawaai van de aarde. Ze staan in de zon en druppelen zuiverende olie. Ze wensen dat wij allemaal landmeters worden. We moeten reizen tot voorbij de bronnen van de Nijl, opnieuw op zoek gaan naar het land van de Hyperboreeërs. Belaagd door virussen, nationalisme, kapitalisme en alle andere momentane crises, wens ik voor de aarde dat er spoedig een nieuwe brief van Pape Jan komt.

En dat iedereen mag begrijpen dat wanneer je de aarde leeft, je haar denkt.

Verantwoording

Voor deze meditatie heb ik een aantal ideeën gebruikt die in een andere vorm elders zijn gepubliceerd. Soms zijn ze vrijwel onherkenbaar, soms is wat ik beweert 180 graden omgeslagen. Toch kunnen delen of fragmenten die hier worden afgedrukt, herleid worden tot een eerdere bron. Ter voorkoming van belangenverstrengeling wil ik de desbetreffende uitgevers graag danken voor hun medewerking.

Deel 2 bevat fragmenten uit:

Dolphijn, R. 2012. Undercurrents and the Desert (ed): Negares-tani, Tournier and Deleuze map the poly-tics of a 'New Earth'. In: *Postcolonial Literatures and Deleuze: Colonial Pasts, Differential Futures*. B.M. Kaiser & L. Burns (ed.). London: Palgrave MacMillan. 199–216.

Deel 3 bevat fragmenten uit:

Dolphijn, R. 2011. 'The World of the Grotesque is the Darkness Within Us': The Noir Geoaesthetics of Murakami's Nakata, *Fast Capitalism* 8:1.

Deel 4 bevat fragmenten uit:

Dolphijn, R. 2014. The Intense Exterior. In: *Performance Studies: Key Words, Concepts, and Theories*. Bryan Reynolds (ed.). London: Palgrave MacMillan.

Dolphijn, R. 2016. Critical Naturalism: A Quantum Mechanical Ethics, *Rhizomes: Cultural Studies in Emerging Knowledge. Special Issue Quantum Possibilities, the Work of Karen Barad*. Edited by Karin Sellberg & Peta Hinton. Issue 30.

Noordboek

Bibliografie

- Conway-Morris, Simon. 2003. *Life's Solution: Inevitable Humans in a Lonely Universe*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Crutzen, Paul. 2002. Geology of mankind. *Nature* 415. 23.
- Deleuze, Gilles. [1969] 1990. *Logic of Sense*. London: Athlone Press.
- Deleuze, Gilles. [1981] 2003. *Francis Bacon: the Logic of Sensation*. London and New York: Continuum.
- Deleuze, Gilles. [1986] 1988. *Foucault*. London: Athlone Press.
- Deleuze, Gilles. [1988] 1993. *The Fold*. Minneapolis: Minnesota University Press.
- Deleuze, Gilles. [1990] 1995. *Negotiations*. New York: Columbia University Press.
- Deleuze, Gilles. 2001. *Pure Immanence, Essays on a Life*. New York: Zone Books.
- Deleuze, Gilles. [2002] 2004. *Desert Island and Other Texts 1953-1974*. Los Angeles, New York: Semiotext(e).
- Deleuze Gilles and Félix Guattari. [1972] 1984. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze Gilles and Félix Guattari. [1980] 1987. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze Gilles and Félix Guattari. [1991] 1994. *What Is Philosophy?* New York: Columbia University Press.
- Derrida, Jacques. [1962] 1978. *Edmund Husserl's Origin of Geometry: an Introduction*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press.
- Derrida, Jacques. [1967] 1978. *Writing and Difference*. Chicago: Chicago University Press.
- Derrida, Jacques. [1978] 1987. *The Truth in Painting*. Chicago: University of Chicago Press.
- Derrida, Jacques. 1992. Force of Law, the Metaphysical Foundation of Authority. In: Drucilla Cornell, Michel Rosenfeld and David Carlson (eds), *Deconstruction and the Possibility of Justice*. London: Routledge, 3-67.
- Derrida, Jacques. [2006] 2008. *The Animal That Therefore I Am*. New York: Fordham University Press.
- Derrida, Jacques and Anne Dufourmantelles. [1997] 2000. *Of Hospitality*. Stanford: Stanford University Press.
- Derrida, Jacques and Francois Ewald. 2001. 'A Certain Madness Must

- Watch over Thinking' Refusing to Build a Philosophical System, Derrida Privileges Experience and Writes out of 'Compulsion'. A Dialogue around Traces and Deconstructions. In: *Derrida and Education*. Gert J. J. Biesta and Denise Egéa-Kuehne (ed). London: Routledge.
- Deugd, Cornelis de. 1966. *The Significance of Spinoza's First Kind of Knowledge*. Assen: van Gorcum.
- Dolphijn, Rick. 2012. Staying with the Trouble: Interview with Donna Haraway. In: *Yes, Naturally*. Rotterdam: NAi 010 Publishers, 108–15.
- Dolphijn, Rick (ed.). 2018. *Michel Serres and the Crises of the Contemporary*. London: Bloomsbury.
- Dolphijn, Rick and Iris van der Tuin. 2012. *New Materialism: Interviews and Cartographies*. Ann Arbor: Open Humanities Press/MPublishing.
- Dolphijn, Rick and Rosi Braidotti (eds.). 2021 (forthcoming) *Deleuze and Guattari and Fascism*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Du Bois-Reymond Emil. 1883. Darwin and Copernicus. In: *The Popular Science Monthly*, June, 249.
- Engels, Friedrich. [1891] 1976. *De oorsprong van het gezin, van het particuliere eigendom en van de staat*. Boom: Amsterdam.
- Forsythe, William. 2006. *One Flat Thing, Reproduced*.
- Foucault, Michel. 1966. *The Order of Things: An Archeology of the Human Sciences*. New York: Vintage Books.
- Fraser, Murray. 2005. The Cultural Context of Critical Architecture. *The Journal of Architecture* 10.3. 317–22.
- Freud, Sigmund. [1917] 2012. *A General Introduction to Psychoanalysis*. London: Wordsworth editions.
- Gabriel, J. Philip. 2006. *Spirit Matters: The Transcendent in Modern Japanese Literature*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Gao, Xingjian. [1990] 2001. *Soul Mountain*. New York: Harper Collins.
- Gaukroger, Stephen. 1989. *Cartesian Logic: An Essay in Descartes' Conception of Inference*. Oxford: Oxford University Press.
- Gil, José. [1985] 1998. *Metamorphoses of the Body*. Minneapolis: U of Minnesota Press.
- Gil, José. 2002. The Dancers Body. In: Brian Massumi (ed), *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham and London: Duke UP, 117–27.
- Gil, José. 2006. Paradoxical Body. *TDR: The Drama Review* 50.4: 21–35.
- Gins, Madeleine and Arakawa. 2006. *The Architectural Body*. Tuscaloosa and London: The University of Alabama Press.
- Gins, Madeleine and Arakawa. 2006. *Making Dying Illegal*. New York: Roof Books.
- Graham, Martha. 1937. Artist Statement. In: Jean Morrison Brown e.a. (ed), *The Vision of Modern Dance: in the Words of Its Creators*. Princeton: Princeton Book Company, 49–53.
- Haraway, Donna 1988. *Situated Knowledges: The Science Question in*

- Feminism and the Privilege of Partial Perspective. In: *Feminist Studies* 14. 3. Autumn issue.
- Haraway, Donna. 1998 'Picturing Science Producing Art.' In: C. A. Jones and P. Galison (ed), *Deanimations: Maps and Portraits of Life Itself*. New York and London: Routledge.
- Haraway, Donna. 2007. 'Introduction: A Kinship of Feminist Figures'. In *The Haraway Reader*. New York and London: Routledge, 1–7.
- Haraway, Donna. 2008. *When Species Meet*. Minneapolis: The University of Minnesota Press.
- Harman, Graham. 2011. *Quentin Meillassoux: Philosophy in the Making*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Heidegger, Martin. 1977. *The Question concerning Technology and other essays*. New York: Harper and Row.
- Jung, C. G. 1960. Synchronicity: an Acausal Connecting Principle. In: *The structure and Dynamics of the Psyche, Collected Works Vol 8*. London, New York: Routledge & Paul Kegan Ltd.
- Karatani, Kōjin. [2012] 2017. *Isonomia and the Origins of Philosophy*. Durham and London: Duke U.P.
- Kundera, Milan. [1983] 2009. *The Unbearable Lightness of Being*. New York: Harper Perennial Modern Classics.
- Kohn, Eduardo. 2013. *How Forests Think, Towards an Anthropology beyond the Human*. Oakland: University of California Press.
- Koolhaas, Rem. 2018. *Elements of Architecture*. Berlin: Taschen Leineroebana. 2011. *Ghost Track, choreography*.
- Lucretius. [1924] 1975. *De rerum natura (on the nature of things)*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Luther, John. 2013. *Sila: The Breath Of The World, composition*. Malabou, Catherine. [2007] 2012. *The New Wounded*. New York: Fordham University Press.
- Malabou, Catherine. [2009] 2012. *Ontology of the Accident: an Essay on Destructive Plasticity*. Cambridge: Polity Press.
- Massumi, Brian. 2002. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham and London: Duke University Press.
- Massumi, Brian. 2009. *Technical Mentality Revised: Brian Massumi on Gilbert Simondon: Parrhesia*, 7, 36–45.
- Massumi, Brian. 2011. *Semblance and Event: Activist Philosophy and the Occurent Arts*. Cambridge: MIT Press.
- Massumi, Brian. 2014. *What Animals Teach Us about Politics*. Durham and London: Duke University Press.
- Meillassoux, Quentin. [2006] 2008. *After Finitude: An Essay on the Necessity of Contingency*. New York: Continuum.
- Michaux, Henri. [1972] 2002. *Miserable Miracle*. New York: NYRB
- Michama, Yukio [1956] 2000. *The Sound of Waves*. New York: HarperCollins.

- Mo, Yan. [2001] 2013. *Sandelwood Death*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Moreau, Pierre-Francois. 1994. *L'expérience et l'éternité*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Murakami, Haruki. [2002] 2005. *Kafka on the Shore*. New York: Knopf Publishing Group.
- Murakami, Haruki. [2010] 2012. *1Q84* (three volumes). London: Vintage.
- Murakami, Haruki. [2013] 2015. *Colorless Tsukuru Tazaki and his Years of Pilgrimage*. New York: Vintage Books/Penguin publishers.
- Murakami, Haruki. [2013/4] 2018. *Men without Women*. London: Vintage UK.
- Murakami, Haruki. [2017] 2017. *De moord op commendatore Deel 1: een idee verschijnt*. Amsterdam: Atlas Uitgeverij.
- Murakami, Haruki. [2017] 2018. *De moord op commendatore Deel 2: metaforen verschuiven*. Amsterdam: Atlas Uitgeverij.
- Negarestani, Reza. 2008. *Cyclonopedia: Complicity with Anonymous Materials*. Melbourne: Re.press.
- Negarestani, Reza. 2011a 'Contingency and Complicity'. In Robin Mackay (ed), *The Medium of Contingency*. London: Urbanomic in association with Ridinghouse.
- Negarestani, Reza. 2011b. *Drafting the Inhuman: Conjectures on Capitalism and Organic Necrocracy*. In Levi Bryant et al. (eds), *The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism*. Melbourne: Re.press.
- Negri, Antonio. 1970. *Descartes politico o della ragionevole ideologia*. Milano: Feltrinelli.
- Nietzsche, Friedrich. [1908] 2009. *Ecce Homo*. Mineola NY: Dover Publications.
- Nishitani, Keiji. 1982. *Religion and Nothingness*. Berkeley CA: University of California Press.
- Parr, Adrian. 2013. *The Wrath of Capital: Neoliberalism and Climate Change Politics*. New York: Columbia University Press.
- Perec, Georges. 1999. *Species of Space and Other Pieces*. London: Penguin Books.
- Petit, Susan. 1991. *Michel Tournier's Metaphysical Fictions*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Pindar, Ian and Paul Sutton. 2000. *Translators Introduction*. In: Félix Guattari. *The Three Ecologies*. New York: Continuum.
- Rouse, Joseph. 2002. *How Scientific Practices Matter: Reclaiming Philosophical Naturalism*. Chicago: University of Chicago Press.
- Rouse, Joseph. 2002. *Barad's Feminist Naturalism*. *Hypatia* 19.1: 142–61.
- Ruskin, John. 1854. *On the Nature of Gothic Architecture: and Herein of the True Functions of the Workman in Art*. London: Smith, Elder & Co.
- Ruskin, John. 1869. *The Two Paths: Being Lectures on Art and Its Application to Decoration and Manufacture*. New York: John Wiley and Son Publishers.
- Ruskin, John and John D. Rosenberg. 1963. *The Genius of John Ruskin: Selections*

- from His Writings. London and New York: Routledge.
- Said, Edward. 1979. *Orientalism*. New York: Vintage Books.
- Sartre, Jean Paul. [1947] 1948. *The Chips Are Down*. London: Lear.
- Serres, Michel. [1977] 2000. *The Birth of Physics*. Manchester: Clinamen Press.
- Serres, Michel. [1982] 1995. *Genesis*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Serres, Michel. [1983] 2013. *Rome; the First Book of Foundations*. London: Bloomsbury.
- Serres, Michel. [1987] 2015. *Statues; the Second Book of Foundations*. London: Bloomsbury.
- Serres, Michel. [1990] 1995. *The Natural Contract*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Serres, Michel. [1995] 2017. *Geometry, the Third Book of Foundations*. London: Bloomsbury.
- Serres, Michel. [2009] 2014. *Times of Crisis: What the Financial Crisis Revealed and How to Reinvent our Lives and Future*. London: Bloomsbury.
- Serres, Michel. [2010] 2012. *Biogea*. Minneapolis: Univocal.
- Serres, Michel. [2012] 2015. *Thumbelina*. New York and London: Rowman and Littlefield International.
- Serres, Michel. 2015. *Le gaucher boiteux. Puissance de la pensée*. Paris: Le pommier.
- Serrurier, Cornelia. 1930. *Descartes Leer en leven*. 's Gravenhage: Martinus Nijhoff.
- Shaviri, Steven. 2009. *Without Criteria; Kant, Whitehead, Deleuze and Aesthetics*. Cambridge, Mass. and London: The MIT Press.
- Simondon, Gilbert. 1980. 'The Evolution of Technical Reality: Element. Individual and Ensemble.' *On the Mode of Existence of Technical Objects*. London (Ca): University of Western Ontario.
- Simondon, Gilbert. 1992a. The Genesis of the Individual. In Jonathan Crary and Sanford Kwinter (eds), *Incorporations*. New York: Zone Books, 297–319.
- Simondon, Gilbert. 1992b. *L'individuation physique et collective*. Paris: Aubier.
- Simondon, Gilbert. [2004] 2011. *Two Lessons on Animal and Man*. Minneapolis: Univocal.
- Sorkin, D. 2008. *The Religious Enlightenment*. Princeton: Princeton University Press.
- Spinoza, Benedict. [1677] 2001. *Ethics*. Ware: Hertfordshire: Wordsworth.
- Spinoza, Benedict. 1995. *The Letters*. Indianapolis/ Cambridge: Hackett Publishing Company.
- Spuybroek, Lars (ed.). 2004. *NOX, Machining Architecture*. London: Thames and Hudson.
- Spuybroek, Lars (ed.). 2009. *The Architecture of Variation*. London: Thames and Hudson.

- Spuybroek, Lars. 2011. *The Sympathy of Things: Ruskin and the Ecology of Design*. Rotterdam: Nai Publishers.
- Tanizaki, Junichirō. [1933] 2001. *In praise of shadows*. London: Vintage Classics.
- Tomkins, Calvin. 1965. *The Bride and the Bachelors: The Heretical Courtship in Modern Art*. New York: Viking Press.
- Tournier, Michel [1967] 1997. *Friday*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Whitehead, Alfred North [1925] 1967. *Science and the Modern World*. New York: Free Press.
- Whitehead, Alfred North. [1929] 1978. *Process and Reality*. New York: Free Press.
- Worringer, Wilhelm. 1964. *Form in Gothic*. Ed. Herbert Read. New York: Schocken Press.