

# Hightech Lichamen

---

Representaties en Becomings van Lichamen in  
Film, Literatuur en Filosofie

Hanna Vlaming  
0428531  
Masterscriptie Literatuurwetenschap (1 jaar)  
Begeleider: Bram Ieven  
Tweede Lezer: Kiene Brillenburg-Wurth  
[Collegejaar 2009- 2010]

# Inhoudsopgave

<b>Inleiding</b> .....	<b>3</b>
De hedendaagse techno-cultuur .....	3
Fascinatie voor verandering .....	5
Representation versus Becoming .....	7
De werken .....	7
<b>Hoofdstuk 1: Deleuzes gevecht: een inleiding</b> .....	<b>9</b>
Representatie versus simulatie .....	9
Representatie versus sensatie .....	10
Rhizome, Becoming en the Body Without Organs .....	13
<b>Hoofdstuk 2: Hardnekkige representaties in Hard-boiled Wonderland and the End of the World</b> .....	<b>17</b>
Hard-boiled Hierarchies .....	18
<i>Het gesloten Systeem: autopoëtica</i> .....	19
De representatie van informatie zonder lichaam.....	25
Hersenen, herhalingen en metaforen.....	29
Conclusie.....	33
<b>Hoofdstuk 3: Terminale herhalingen versus Cyborg variaties</b> .....	<b>35</b>
Super vrouw naast über man .....	36
Human(isme) versus de machine .....	40
A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late 20 <sup>th</sup> Century ...	44
Cyborgs politieke mythe .....	44
Cyborg lichamen .....	46
Becoming-animal, Becoming-Machine, Becoming-Imperceptible .....	47
Rhizome Cyborgs tegen The Informatics of Domination .....	51
Conclusie.....	52
<b>Hoofdstuk 4: J.G. Ballards <i>Crash</i>: verlangen naar technologisch vormende lichamen</b> .....	<b>53</b>
De alomtegenwoordigheid van de auto.....	53
De Botsing: de transformerende kracht van het ongeluk .....	56
Het open, verlangende, verminkte lichaam.....	57
How do you make yourself a body without organs?.....	60
Conclusie.....	64
<b>Uitleiding</b> .....	<b>65</b>
<b>Bibliografie</b> .....	<b>69</b>

# Inleiding

## *De hedendaagse techno-cultuur*

Al sinds zijn eerste stapjes heeft de mens zijn krachten gebundeld met werktuigen. Dit gegeven wordt prachtig verbeeld in de film *2001: A Space Odyssey* van Stanley Kubrick waar, in een scène uit *The Dawn of Man*, een aapmens een bot oppakt en daarmee de schedel van een buffel inslaat. In de scènes die hierop volgen gebruikt de aapmens zijn werktuig (bot) niet alleen om nieuw voedsel te vergaren, maar ook om andere groepen aapmens te verjagen: het evolueren tot de *homo sapiens* is begonnen!

De mens heeft zijn lichamelijke tekortkomingen altijd weten te compenseren met behulp van werktuigen. Tegenwoordig spreken we niet meer van werktuigen maar van machines en technologieën die ons lichaam verbeteren. Zoals de technologie die gebruikt is om de contactlens te ontwikkelen die ons zicht corrigeert. Bovendien is het bot, dat diende als een extern verlengstuk, opgevolgd door de pacemaker die het lichaam nu ook van binnenuit optimaal doet functioneren. Het gebruik van nieuwe technologieën beïnvloedt het beeld dat wij hebben van het menselijk lichaam. Hoe beschrijf je immers een lichaam dat in plaats van door een natuurlijk hart, leeft door middel van een kunstmatige pacemaker?

Rosi Braidotti geeft in haar werk *Metamorphoses* weer dat de fantasieën en verwezenlijkingen die de nieuwe technologie met zich meebrengt, aan de ene kant, leiden tot een gevoel van angst maar ook, aan de andere kant, tot een fascinatie voor de technologie. De angst voor de technologie ligt vooral geaard in

the Majority, embodied in the dominant subject position of the male, white, heterosexual, urbanized, property-owning speaker of a standard language, at a historical time when His certainties are crumbling (Braidotti 2002: 213).

Deze zekerheden vindt de geprivilegieerde groep namelijk in de talloze binaire opposities als man/vrouw, cultuur/natuur, geest/lichaam en machine/mens waarmee hij de wereld heeft kunnen categoriseren. Deze categorieën zijn met de komst van nieuwe technologieën langzaam aan het vervagen. Bovendien, verklaart Peter-Paul Verbeek in *Trouw* 'Technologie behoort tot de menselijke natuur' (Verbeek 2009:72). Deze uitspraak geeft aan dat de grens tussen natuur en cultuur reeds doorbroken is. Verbeek trekt deze conclusie met behulp van de Franse techniekfilosoof Bernard Stiegler die betoogt dat de grens tussen *technè* (techniek) en *fysis* (natuur) op de schop moet. De mens heeft altijd gebruik gemaakt van de *technè* en daarmee een kunstmatige omgeving gecreëerd waarin zijn evolutie is voltrokken. De mens is dus altijd al, ook op organisch niveau, verweven met

de technologie. Dit besef is echter niet voor iedereen vanzelfsprekend. Volgens het humanistische gedachtegoed is de mens een afgesloten geheel, gescheiden van zowel het dier als de machine. De mens is autonoom, rationeel en vrij om zijn leven in te richten zoals hij dat wil. Een verwevenheid met de technologie zou echter betekenen dat aan deze vrijheid moet worden ingeboet, aangezien er dan een zekere afhankelijkheid van de technologie ontstaat. Deze gedachte brengt een gevoel van angst met zich mee. De verwevenheid wordt in onze technologisch geavanceerde samenleving echter steeds duidelijker zichtbaar. Mensen hebben steeds meer weg van machines, bijvoorbeeld in het gebruik van prothesen, en machines beginnen steeds meer op mensen te lijken, zoals de Japanse gezelschapsrobot Repliee Q2.<sup>1</sup>

Tegenover deze angst voor het vervagen van grenzen staat de fascinatie voor de technologie. De intellectuele en culturele stroming die het Transhumanisme<sup>2</sup> wordt genoemd gaat hierin zover dat zij het verbeteren van het menselijk lichaam niet alleen uit medische redenen overweegt maar ook uit evolutionair oogpunt:

Transhumanism is the philosophy which advocates the use of technology to overcome our biological limitations and transform the human condition. The accelerating pace of technological development opens up such revolutionary prospects as superhuman artificial intelligence and molecular nanotechnology (...) the elimination of aging; the abolition of disease; and perhaps the gradual replacement of human bodies with synthetic enhancements and computers<sup>3</sup> (de Mul 2005: 333).

Het citaat laat zien dat binnen het Transhumanisme het idee van autonomie, rationaliteit en zelfbeschikking over het leven, eerder versterkt wordt dan overwonnen. Het Transhumanisme wil de techniek inzetten om veroudering tegen te gaan en ziektes te weren, zodat een langer (eeuwig) leven mogelijk wordt. De stroming streeft dus naar meer zelfbeschikking. Dit streven gaat zo ver dat het zelfs tot doel heeft te beschikken over de dood. Bovendien wordt de geest/lichaam oppositie op een zodanig radicale manier doorgetrokken dat de geest het lichaam voorbijstreeft: in de nieuwe technologieën als de nanotechnologie ziet het Transhumanisme de mogelijkheid om de geest in een computer te downloaden, zodat deze kan worden overgezet naar een aangepast robotachtig lichaam.

---

<sup>1</sup> Repliee Q2 is een Japanse android gebaseerd op een vrouwelijke nieuwslezeres. De robot wordt momenteel ingezet om bezoekers op tentoonstellingen te begroeten: “‘When you come in, it takes a few seconds before you realize that it is a robot and not a real person”, says Freerk Wilbers, a student of Intelligent Mechanical Systems at 3mE, who has developed a method of automatically generating facial expressions to accompany speech’ (3mE M&C:2006). Bekijk voor het hele artikel over de Repliee Q2 de site van TU Delft, 7 februari 2010 < <http://www.tudelft.nl/live/pagina.jsp?id=01a68080-0787-4ddf-bda0-b5183872e089>>.

<sup>2</sup> Of Humanity Plus (H+). De naam maakt duidelijk dat het hier gaat om een nieuwere vorm van humanisme.

<sup>3</sup> De geciteerde definitie is van de *World Transhumanist Association*. Ook de definitie van Max Moore voor *The Extropian Principles 2.6*. is erg interessant: (...)’Like humanism, transhumanism values reason and humanity and sees no grounds for beliefs in unknowable, supernatural forces externally controlling our destiny (...) but goes further in urging us to push beyond the merely human stage of evolution’ (de Mul 2005:333).

Dit idee wordt geproclameerd door Hans Moravec. Het lezen van *Mind Children: The Future of Robot and Human Intelligence* was voor Katherine N. Hayles het doorslaggevende moment waarop ze besloot haar boek *How We Became Posthuman* te schrijven. Moravec's werk beschrijft namelijk hoe de mens in staat is zijn eigen opvolgers te creëren door het maken van nieuwe robot lichamen en het behouden van de 'oude geest'. Tussen de regels door toont het werk echter de angst van de mens voor zijn eigen sterfelijkheid. Het menselijk lichaam wordt als een last en begrenzing beschouwd. Hayles verzet zich in haar werk tegen deze angst en ontlichaming.<sup>4</sup>

Net als de fascinatie zorgt ook de angst voor de nieuwe technologie binnen de westerse cultuur voor een versterking en herhaling van de binaire opposities. In de *Terminator* series wordt de grens tussen mens en machine verhard. De toekomstige oorlog tussen mens en machine representeert in elke *Terminator* film opnieuw dat 'wij' anders zijn dan 'zij'. De mens is in staat tot gevoelens en rationaliteit terwijl de machine een meedogenloos moordend programma uitvoert. Bovendien wordt het lichaam van de *Terminator*, de mannelijke moordmachine, gepresenteerd als 'highly gendered' en in *Terminator 2: Judgement day* naast het verwarrende maar vrouwelijke lichaam van Sarah Connor geplaatst. Deze combinatie zorgt ervoor dat ook de man/vrouw oppositie op een complexe manier wordt herhaald.

### ***Fascinatie voor verandering***

Gelukkig bestaan er naast deze herhalingen en verhardingen van binaire opposities ook andere geluiden die technologische vernieuwing verwelkomen als een mogelijkheid tot culturele vernieuwing. Donna Haraway kondigde in 1985 aan in "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century" dat de man/vrouw oppositie eindelijk de kans krijgt te worden weggevaagd. Haraway ziet de mogelijkheid om door middel van nieuwe technologieën een nieuwe mythe van het menselijk lichaam te schrijven waarin niet meer de man centraal staat maar eerder de vrouw:

Communications technologies and biotechnologies are crucial tools recrafting our bodies. These tools embody and enforce new social relations for women worldwide (Haraway 2000 [1985]: 55).

Bovendien staat Haraway's cyborg voor de mogelijkheid om de oude dualismen te doorbreken, grenzen te doorbreken en om de lichamen in onze cultuur vernieuwende vormen te doen aannemen.

Ook Braidotti streeft naar het doorbreken van welbekende patronen. Zij concludeert in het hoofdstuk "Meta(1)morphoses: the Becoming-Machine" dat

---

<sup>4</sup> In het tweede hoofdstuk van deze scriptie komt Hayles' werk uitgebreid aan bod.

consumerism-minded techno-hype neither wipes out nor solves very traditional patterns of exclusion and domination (Braidotti 2002:258).

Braidotti onderschrijft dat Haraway's cyborg op een zeer belangrijke manier bijdraagt aan de discussie over hoe de technologische samenleving momenteel wordt gevormd. Het staat voor oppositioneel denken en het stelt prangende vragen bij onderwerpen als seksuele verschillen, gender, macht en sociale gerechtvaardigheid. Braidotti kiest er echter voor de mens, het subject in de westerse techno-cultuur op een andere manier te beschrijven, die zich meer op het humane richt dan op het posthumane (cyborg). Braidotti signaleert daarom dat dit nieuwe subject zich niet meer kan definiëren als een gesloten, compleet en zelfregulerend subject omdat het onder invloed van nieuwe technologieën 'multiple, complex and multilayerd'(Braidotti 2002: 258) is geworden. Braidotti gebruikt daarom Deleuze en Guattari's filosofie van *Becoming, Bodies without Organs* en *Nomadism*<sup>5</sup> om over het subject te spreken. Het nomadische subject dat Braidotti voor ogen heeft

combines qualitative shifts with a firm rejection of liberal individualism, and connects a distinct sense of singularity with respect for complexities and interconnections (Braidotti 2002:260).

In mijn analyse, die zich richt op de invloed die nieuwe technologieën hebben op de beeldvorming omtrent het menselijk lichaam, wil ook ik de filosofie van Deleuze en Guattari gebruiken. Ik gebruik hierin de overkoepelende term 'Representatie' als tegenhanger van 'Becoming'. Representatie staat in Deleuzes filosofie voor de herhaling van welbekende beelden en patronen. Het koppelteken in re-presentatie duidt op het steeds opnieuw weergeven van de wereld en haar vastgeroeste hiërarchieën en binaire opposities. Een representatie kan daarom geen verschil in zich dragen, in tegenstelling, het streeft ernaar een gelijkenis te vormen met een bestaand concept, met de Idee. Daarom impliceert een representatie tegelijkertijd een hiërarchische structuur: de representatie is te alle tijden ondergeschikt aan de Idee dat het probeert te evenaren.

Deleuze verzet zich tegen het denken in representaties omdat dit een beperkte en conservatieve manier van denken en handelen uitdraagt. Tegenover representatie stelt Deleuze dan ook een proces van 'Becoming' of 'Becoming different' dat een geheel nieuwe presentatie van de wereld inhoudt. 'Becoming' is een beweging die verandering in zich draagt. Het gaat uit van de openheid van lichamen en de relaties die lichamen met andere heterogene lichamen aan kunnen gaan. Deze constante golf van veranderingen en vernieuwingen biedt geen mogelijkheid tot het representeren van vastgeroeste beelden maar doorbreekt alle aangegeven grenzen.

De kunsten zijn voor Deleuze daarom een belangrijk 'object' van analyse. Literatuur, cinema

---

5 De termen becoming en bodies without organs worden in het eerste hoofdstuk van deze scriptie besproken.

en de beeldende kunsten dragen over het algemeen bij aan het creëren van een vernieuwing van de wereld én aan het scheppen van mogelijke werelden. Bovendien werken de kunsten eerder met gevoelens en zintuiglijke gewaarwordingen dan met vaststaande en (be)grijpbare beelden. Hierdoor kan er niet teruggerepen worden op herkenbare en rationeel onderscheidbare vormen en ideeën en zullen representaties geen kans krijgen. Het eerste hoofdstuk van deze scriptie zal als inleiding op Deleuze en Guattari's filosofie dienen en dieper ingaan op de termen representatie en 'Becoming'.<sup>6</sup>

### ***Representation versus Becoming***

In deze scriptie wil ik vormen van representaties en van becoming in de westerse cultuur analyseren die de beeldvorming omtrent het menselijk lichaam en de fusies die het aangaat met nieuwe technologieën beïnvloed. Hoe worden oude binaire opposities geRe-presenteerd en is er ook ruimte voor nieuwe mogelijke lichamen? Welke processen van becoming worden in werking gesteld?

Als bron van analyse gebruik ik twee literaire werken, één manifest en één film. Samen vormen deze werken een belangrijke bakermat voor culturele uitingen en mogelijke veranderingen. Als eerste komt Murakami Haruki's *Hard-boiled Wonderland and the End of the World* aan bod. Daarna volgt een analyse van James Camerons cyborg in *Terminator 2: Judgement day* en Donna Haraway's cyborg in "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century". Ten slotte zal ik terugkeren naar de literatuur en J.G. Ballards *Crash* behandelen.

In het analyseren van deze werken stel ik de (hoofd)vraag: *op welke manier dragen deze werken bij aan de gedachtes en ideeën omtrent het menselijk lichaam in de westerse technocultuur?* En de zeer belangrijke deelvraag: *is er sprake van een herhaling van denkbeelden (representaties) of worden er geheel nieuwe beelden gecreëerd (processen van becoming)?*

Ik heb de volgorde waarin de verschillende werken geanalyseerd worden om een specifieke reden gekozen. In deze scriptie wil ik namelijk argumenteren vóór processen van becoming zodat de mens zijn lichaam niet als last ervaart maar als mogelijkheid tot het doorbreken van grenzen, hiërarchieën en opposities. Ik zal daarom beginnen met het analyseren van werken die niets anders doen dan representeren om vervolgens over te gaan op werken die deel uitmaken van processen van becoming. Ik hoop op deze manier een lijn van veranderingen en vernieuwingen te kunnen schetsen.

### ***De werken***

In Murakami's complexe roman worden verschillende hiërarchische systemen gerepresenteerd. Deze systemen domineren niet alleen de mens en zijn lichaam maar gaan ook uit van de

---

<sup>6</sup> Hierna zal de term 'Becoming' geschreven worden als becoming.

superioriteit van informatie boven het lichaam. Bovendien leidt het doorbreken van de mens/machine oppositie in deze roman eerder tot een bron van angst dan van euforie.

In de *Terminator* series worden we ook geconfronteerd met de verheerlijking van informatie boven het menselijk lichaam. Tegelijkertijd wordt het (cyborg) lichaam dat de mensheid komt redden gerepresenteerd als een supermasculiene vechtmachine waardoor de man/vrouw oppositie nog eens stevig wordt aangehaald. De verwarrende verschijning van de bijna mannelijke Sarah Connor speelt hierin een belangrijke rol. Donna Haraway's cyborg zal in dit hoofdstuk tegenover de *Terminator* worden geplaatst. Haraway's manifest voor cyborgs dient als omslagpunt in deze scriptie naar processen van becoming. Het manifest pleit voor de creatie van een nieuwe mythe waarin de man/vrouw oppositie, de mens/machine oppositie en vele andere opposities worden doorbroken en weggevaagd.

In dit licht toont J.G. Ballards *Crash* de overschrijding van de mens/machine oppositie. De fascinatie (fetisj) die de protagonisten voor de auto hebben gaat zover dat ze hun lichamen openen voor de machine. In de snelheid van de auto en de mogelijkheden tot botsingen vinden de protagonisten hun ultieme becoming.

In deze scriptie wil ik proberen aan te tonen hoe ogenschijnlijke vernieuwingen vaak oude denkbeelden in zich dragen en wat echte vernieuwingen nodig hebben om zich te kunnen blijven vernieuwen. Ikzelf zie in dit proces een mooie rol voor de literatuur.



# Hoofdstuk 1: Deleuzes gevecht: een inleiding

## *Representatie versus simulatie*

In *The Logic of Sense* onderscheidt Deleuze twee soorten formules om naar de wereld te kijken: 'only that which resembles differs' and 'only differences can resemble each other' (Deleuze 1990 [1969]: 261). De eerste formule maakt onderdeel uit van de Platonische lezing van de wereld waar de Idee heerst en kopieën en representaties van de Idee de tweede trede in de hiërarchische structuur innemen. Het is een wereld van gelijkenissen. De tweede formule bevat Deleuzes lezing van de wereld. Zijn wereld is de wereld van de simulacra die zich niet hoeven te schikken naar de Idee maar waar juist het *verschillen* van de Idee waardevol is. Het simulacrum, beschrijft Deleuze, is een beeld *zonder* gelijkenis een kopie *zonder* model. Het leven in een wereld van verschillen geeft hele andere mogelijkheden dan leven in een wereld van gelijkenissen. Ik zal daarom eerst Deleuzes uitleg van een Platonische wereld van gelijkenissen behandelen om daarna Deleuzes wereld van verschillen te analyseren.

Plato's theorie van de Ideeënwereld is in eerste instantie een theorie die gebaseerd is op verschillen; het verschil tussen de Echte en de valse, de Pure en de niet pure, de Idee en de kopie. Het verschil of het onderscheid dat gemaakt wordt is echter negatief, het is een dialectiek van wedijver. De strijd die wordt gestreden concentreert zich namelijk op het bezitten van de grootste gelijkenis met de Idee. Deleuze laat zien dat de Platonische dialectiek niet in de breedte werkt, als een platform van heterogene verschillen, maar in de diepte. Hierdoor ontstaat een hiërarchische structuur: alles en iedereen wordt gemeten aan de stichtende mythe, het Grote Verhaal, de Idee. Het is daarom niet verwonderlijk dat het simulacrum in de Platonische theorie helemaal onderaan de hiërarchische structuur staat, of liever, totaal verbannen moet worden. Het simulacrum is namelijk niet alleen een slechte kopie:

Plato discovers, in the flash of an instant, (...) that it (*the simulacrum*) places in question the very notations of copy and model (Deleuze 1990 [1969]:256)(my italics).

Het simulacrum simuleert echt te zijn maar doet dit zonder zich te schikken naar de Idee. Het breekt in deze daad met de harde grens tussen kopie en model. Het zet zich af tegen de Idee en draagt daarom een aangeboren ongelijkheid of verschil in zich. Brian Massumi onderschrijft dit gegeven en verklaart 'The simulacrum (...) bears only external and deceptive resemblance to a putative model. The process of its production, its inner dynamism, is entirely different from that of its

supposed model (...)’ (Massumi 1987: 91). Hierdoor vormt het simulacrum een bron van vrijheid en creativiteit. In de kunsten zorgt het ervoor dat alle stemmen gehoord worden; de verschillende heterogene verhalen, point of views, vormen, waar de verhalen samen komen, een gelijkenis. Het simulacrum bestaat dus uit een gelijkenis in gedachten maar alleen omdat deze is ontstaan uit verschillen. Deleuze pleit daarom voor het simulacrum omdat het alle hiërarchieën doorbreekt:

It renders the order of participation, the fixity of distribution, the determination of the hierarchy impossible. It establishes the world of nomadic distributions and crowned anarchies. Far from being a new foundation, it engulfs all foundations, it assures a universal breakdown (effondrement), but as a joyful and positive event, as an un-founding (effondement) (...) (Deleuze 1990 [1969]:263).

De 'foundation' die doorbroken moet worden is de Platonische theorie van de Ideeënwereld met zijn kopieën en representaties. Dit is de grondsteen van de westerse filosofie. Sinds Plato heeft de filosofie in het teken gestaan van gelijkenissen aan de Idee. Dorothea Olkowski geeft in haar werk *Gilles Deleuze and the Ruin of Representation* aan waarom deze afhankelijkheid van gelijkenissen problematisch is.

The problem with "similar" standards is that they presuppose that whatever attempts to be "like" the original or to "represent" the original is always degraded with respect to it, for the copy is never a perfect "equal" of the original (Olkowski 1999:6).

Voor de westerse filosofie heeft dit tot gevolg dat deze steeds opnieuw geprobeerd heeft het origineel te vangen, de Idee te evenaren. Het heeft zichzelf daarom gelimiteerd en gevoed met herhalingen in de zoektocht naar 'an essential reality, or even a meaning of history'(Deleuze 1990 [1969]:260). Het heeft hiërarchieën gecreëerd en betekenissen vastgelegd. Hierdoor is de westerse filosofie statisch gebleven. De weg die Deleuze inslaat breekt met het creëren van een 'foundation' en het herhalen en representeren van de Idee. Hij richt zich op het verschil, de positieve kracht van het simulacrum en de sensaties die het uitoefent op de lichamen in deze wereld.

### ***Representatie versus sensatie***

Wat voor een beeld van de wereld blijft er over wanneer er geen sprake meer is van representaties van de Ideeënwereld? Is er een mogelijkheid een zo grote vrijheid te bewerkstelligen? Blijven we niet altijd in zekere mate afhankelijk van representaties? Wat staat er precies tegenover een representatief wereldbeeld? In *Francis Bacon: the Logic of Sensation* beantwoordt Deleuze een deel van deze vragen met betrekking tot de schilderkunst van Francis Bacon. Ik wil beginnen met het

analyseren van de tegenhanger van representatie in de beeldende kunsten om in de volgende paragraaf over te gaan op de tegenhanger in filosofie: Deleuzes filosofie van becoming. Met deze volgorde probeer ik uit te lichten hoe kunstwerken, zoals de werken die centraal staan in deze scriptie, kunnen bijdragen aan de verandering van een representatief wereldbeeld naar een wereld van becoming.

When narrative or symbolic, figuration obtains only the bogus violence of the represented or the signified; it expresses nothing of the violence of sensation- in other words, of the act of painting (Deleuze 2003 [1981]: xiv).

In dit citaat uit het voorwoord van *Francis Bacon* komen de tegengestelde waarden van representatie en sensatie naar voren. Representatie, stelt Deleuze, staat in de schilderkunst voor het afbeelden van een verhaal, een narratief waaraan een zekere betekenis kan worden gegeven. Iedereen, zo zegt Bacon, kan een verhaal vertellen via beelden maar dit zegt niets over de kunst van het schilderen zelf.<sup>7</sup> Bacon doet volgens Deleuze dan ook iets anders, in plaats van een beeltenis te maken (*figuration*) maakt hij een beeld op zich (*Figure*). Dit beeld op zich is geïsoleerd en staat daarom volkomen los van betekenissen; het representeert niet. Maar wat doet het dan wel? Wanneer een schilderij geen verhaal vertelt of iets representeert wordt haar kracht ervaren op het niveau van de sensaties: de sensatie op het lichaam van de toeschouwer en de sensatie van het schilder proces zelf. Deleuze en Guattari noemen deze kracht door en tussen lichamen *l'affect*. 'The affect is not just a feeling or emotion but a force influencing the body's mode of existence or its power' (Semetsky 2003:213).

Niet alle niet-representatieve kunst, zoals abstracte kunst, speelt echter in op het niveau van de sensaties:

The Figure is the sensible form related to a sensation; it acts immediately upon the nervous system, which is of the flesh, whereas abstract form is addressed to the head, and acts through the intermediary of the brain (...) (Deleuze 2003 [1981]: 34).

Abstracte kunst of figuratieve kunst verbeeldt iets dat we al kennen of kunnen begrijpen. Het beeld op zich (*Figure*) blijft ongrijpbaar, onbepaald en werkt daarom meteen door op het vlees; het lichaam dat de sensatie waarneemt en is *affected*. Waar abstracte kunst en figuratieve kunst op één

---

<sup>7</sup> 'Of course, so many of the greatest painters have been done with a number of figures on a canvas, and of course every painter longs to do that...*But the story that is already being told between one figure and another begins to cancel out possibilities of what can be done with the paint on its own.* And this is a very great difficulty. But at any moment somebody will come along and be able to put a number of figures on a canvas'(Deleuze 2003 [1981]: 3-4)(my italics).

niveau blijven, dat van de hersenen, daar gaat het beeld op zich (*the Figure*) door verschillende niveaus heen. Deze beweging door het lichaam, deze kracht is een voorwaarde voor de sensatie.

Gedurende het schilderproces vinden er verschillende krachtmetingen plaats tussen de representatie en de sensatie.<sup>8</sup> De eerste en moeilijkste krachtmeting is tussen het beeld dat de schilder in zijn hoofd heeft en alle clichés en representaties die daaraan zijn gekoppeld. Dit gevecht tegen de clichés vindt plaats voordat er ook maar één punt op het doek staat. De schilder (of schrijver) begint nooit op een witte oppervlakte: hij begint met alle beelden, gedachten en ideeën die zich in hem en om hem heen bevinden:

Not only has there been a multiplication of images of every kind, around us and in our heads, but even the reactions against clichés are creating clichés (Deleuze 2003 [1981]: 89).

Het creëren van een echt witte oppervlakte is dus verschrikkelijk moeilijk. Dit kan volgens Deleuze pas bereikt worden, wanneer de schilder (of de schrijver) eerst alle clichés omarmt om zich er daarna in één keer van te bevrijden. De kracht van deze bevrijding van clichés en representaties wordt bereikt in het schilderproces: de schilder verlaat zich op kansen. Hij weet deze kansen zo te manipuleren dat het geschilderde bevrijd wordt van representaties. De kracht van de kans is namelijk dat er geen betekenissen en connotaties aan vastzitten. De representatie die de schilder vóór het schilderproces in zijn hoofd had wordt in de daad van het schilderen door middel van gemanipuleerde kansen zó veranderd dat deze niet meer overeenkomt met de representatie waarvan zij afstamt. Op deze manier wordt de lijn van representaties doorbroken.

Een tweede krachtmeting vindt plaats in het schilderen van krachten die op het lichaam werken: zwaartekracht, aantrekkingskracht, druk, traagheid et-cetera. Ook hier moet de schilder (net als de schrijver of musicus) zich weren tegen het representeren van de gebeurtenis die de kracht veroorzaakt, en in plaats daarvan, de kracht zelf zichtbaar maken. Als voorbeeld geeft Deleuze Bacons schilderij *Pope Innocent X* (1953) dat ook wel bekend staat als *Screaming Pope*. De angst en het afgrijzen wordt op dit schilderij niet gerepresenteerd door de verbeelding van een gruwelijke gebeurtenis maar door de schreeuw die een onzichtbare angst in zich draagt: 'the scream captures or detects an invisible force' (Deleuze 2003 [1981]: 60). De schreeuw oefent zo, als beeld op zich (*Figure*), een geweldige kracht uit die de toeschouwer via een sensatie door het lichaam bereikt.

Deleuze argumenteert in *Francis Bacon* tegen representaties. Representaties bereiken het lichaam via de hersenen en blijven statisch en op één niveau steken. Hierdoor gebeurt er niets en wordt er niets in beweging gezet. Het beeld op zich (*the Figure*) dat na een worsteling met en tegen

---

<sup>8</sup> Dit geldt in zekere mate ook voor het schrijven van een tekst of het componeren van een muziekstuk.

de clichés tot stand komt weet het lichaam te raken. Het oefent kracht uit op het lichaam, voedt de sensaties en zet een beweging in gang. Over deze beweging, die verandering in zich draagt, gaat de volgende paragraaf.

### ***Rhizome, Becoming en the Body Without Organs***

We know that many beings pass between a man and a woman; they come from different worlds, are borne on the wind, form rhizomes around roots; they cannot be understood in terms of production only in terms of becoming (Deleuze and Guattari 1987: 242).

Dit citaat uit *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* draagt verschillende voorwaarden en mogelijkheden van becoming in zich. Omdat becoming een werkwoord is, een proces, is het moeilijk in een duidelijke definitie vast te leggen. Dat is ook niet de (mijn) bedoeling. Ik zal dit citaat gebruiken om verschillende elementen in een proces van becoming te analyseren.

Uit het eerste deel van het citaat 'many beings pass between a man and a woman' blijkt dat er in een wereld van becoming geen binaire opposities bestaan. Man en vrouw staan niet tegenover elkaar maar naast elkaar, net als alles wat er zich tussen hen bevindt. Man en vrouw zijn twee heterogene elementen die beide onderdeel (kunnen) uitmaken van een proces van becoming: becoming-woman, becoming-animal, becoming-machine et-cetera.

Het tweede deel van het citaat 'form rhizomes around roots' staat in het verlengde van een wereld zonder binaire opposities: het verticale boomdiagram, dat een hiërarchische structuur creëert wordt vervangen door de horizontale rhizome. Elk element of individu in een boomdiagram staat namelijk in een negatieve relatie tot zijn meerdere. Hij/zij zit gevangen in een eendimensionale structuur:

The channels of transmission are preestablished: the arborescent system preexists the individual who is integrated into it at an allotted place (Deleuze and Guattari 1987: 16).

Het individu is binnen een boomdiagram vastgelegd aan een betekenis en verliest hierdoor al zijn vrijheid. Deleuze en Guattari pleiten daarom voor een vervanging van het hiërarchische betekenisstelsel door rhizome netwerken: waar de boom vanuit een opper stam naar steeds kleiner wordende vertakkingen werkt daar kunnen de wortels van een rhizoom op elk punt verbonden worden met nieuwe heterogene elementen. Hierdoor bevinden deze zich allen op een gelijke vlakte 'a plane of consistency'.<sup>9</sup> Elk punt vormt in zijn ongelijkheid een nieuwe bijdrage aan de rhizoom. De filosofie van de rhizoom is:

---

<sup>9</sup> Deze term wordt later in deze paragraaf uitgelegd.

(...) an acentered, non hierarchical, non signifying system without a General and without an organizing memory or central automaton, defined solely by a circulation of states (Deleuze and Guattari 1987:21).

De rhizoom heeft geen geheugen waarop het kan teruggevallen en geen vastgelegde betekenis. De heterogene elementen, man vrouw et-cetera, vormen positieve en creatieve relaties. De rhizoom staat tegenover 'terms of production' dat voortplanting beperkt tot de twee geslachten van dezelfde soort waardoor er maar kleine veranderingen in het evolutieproces ontstaan. Deleuze en Guattari zien mogelijkheden om grote veranderingen te bewerkstelligen en nieuwe relaties te doen ontstaan. Ze noemen dit 'involution': 'Becoming is involutory, involution is creative' (Deleuze and Guattari 1987 [1980]:238). Becoming en involution vormen samen een nauwe band: ze staan samen voor het proces waarin twee heterogene elementen iets nieuws vormen (de becoming). Bovendien bestaan de heterogene elementen zelf ook weer uit heterogene elementen, Deleuze en Guattari spreken daarom van multipliciteiten.<sup>10</sup> 'In fact, the self is only a threshold, a door, a becoming between two multiplicities' (Deleuze and Guattari 1987: 249). Wanneer ik dus spreek van een vrouw in een proces van becoming, bedoel ik de multipliciteit die de vrouw vormt in een proces met een andere multipliciteit, bijvoorbeeld het dier. Het gaat hierin om het proces zelf dat zich tussen de twee elementen afspeelt. Binnen dit proces is er geen sprake van regressie of van een streven naar een bepaald einddoel (teleologie). Er is namelijk geen model, geen vastgelegd doel, geen afkomst en geen eindstadium.

Becoming-animal of becoming-machine heeft dus niets te maken met het imiteren van het dier of de machine of met een zo nauwkeurig mogelijke gelijkenis aangaan. Becoming staat voor hetgeen tussen de twee heterogene elementen gebeurt, tussen de multipliciteiten mens en dier, tussen mens en machine en de creatieve relatie die ze aangaan. Deze relatie komt niet vanzelf tot stand:

Becoming is to emit particles that take on certain relations of movement and rest because they enter a particular zone of proximity (Deleuze and Guattari 1987: 273).

Het is de bedoeling dat je je lichaam opent voor hetgeen waarmee je een becoming aangaat zodat deeltjes van jouw in contact komen met de deeltjes van de ander. Zo ontstaat er een zone van onbepaaldheid; de grens tussen de man/vrouw en het dier is niet meer te onderscheiden. Deze zone is 'the plane of consistency' of het consistentievlak. Op dit vlak komen deeltjes bijeen – afkomstig van multipliciteiten – en gaan ze multiconnecte relaties aan zonder, argumenteert Bram Ieven, 'een

---

<sup>10</sup> In hoofdstuk 2 komt Guattari's filosofie van het machinale aan bod. Deze theorie –over het polyfone subject dat tot stand komt door drie verschillende syntheses- heeft in Guattari's samenwerking met Deleuze geleid tot hun theorie van de multipliciteit. Lees hierover meer in: Ieven, Bram. 2008 "Machine, poëzie, en kapitaal: Een involutie op het werk van Félix Guattari". *Frame* 21.2: 98.

hiërarchie tussen de heterogene te creëren' (Ieven 2008:98). Het consistentievlak is daarom de garantie voor het bestaan van een rhizoom. Bovendien kan de functie van het consistentievlak teruggekoppeld worden naar de kracht van het simulacrum:

The One expresses in a single meaning all of the multiple. (...) What we are talking about is not the unity of substance but the infinity of the modifications that are part of one another on this unique plane of life (Deleuze and Guattari 1987: 254).

Op het consistentievlak ontstaat een communicatie tussen de multipliciteiten – onbegrensde, heterogene elementen – waardoor er één verhaal kan ontstaan dat alleen terug te leiden is tot meerstemmigheid; tot het verschil. Het consistentievlak is de plek waar grenzen vervagen, nieuwe verbanden worden aangegaan, waar verschillende verhalen onhiërarchisch naast elkaar bestaan en gehoor krijgen.

De openheid en onbepaaldheid bestaande op het consistentievlak, kan alleen bereikt worden wanneer je van je lichaam een body without organs maakt. Het orgaanloze lichaam staat lijnrecht tegenover het organisme. Het organisme is de organisatie van organen. In het organisme heeft elk orgaan een gelimiteerde en bindende functie. Het is een van de drie factoren die samen met betekenisgeving (signification) en het onderworpen worden (subjectification) de mens bindt, vastlegt en gevangen neemt: '(...) the organism is not life, it is what imprisons life' (Deleuze 2003 [1981]: 45).

Het ei is daarom het perfecte orgaanloze lichaam; op het ei is geen betekenis vastgelegd, het is de staat van het lichaam voordat het tot een welgevormd subject wordt gemaakt. Het ei, en zo ook het orgaanloze lichaam is de plek (het plateau) waarop verschillende krachten en intensiteiten werken. Het orgaanloze lichaam drijft voort op de positieve kracht van het verlangen (desire). Verlangen wordt door Deleuze en Guattari niet in verband gebracht met 'gebrek', dat volgens de psychoanalyse aan het verlangen vooraf hoort te gaan. Verlangen staat op zichzelf, het vormt een 'field of immanence'; een continue aanwezigheid, een positief en productief proces dat naar niets anders verwijst dan naar het verlangen zelf.

De gezonde, ofwel 'full bodies without organs'<sup>11</sup> bewegen zich op het consistentievlak: hier vormen ze wat ze zijn: 'connections of desire, conjunctions of flows, continuum of intensities' (Deleuze and Guattari 1987: 161)

Om van jezelf een orgaanloos lichaam te maken moet je je organen bevrijden uit de structuur van het organisme. Laat je organen nieuwe functies aannemen; ruik met je oren en voel met je ogen.

---

11 Er bestaan ook 'zieke' orgaanloze lichamen zoals dat van de drugsverslaafde of het aan kanker lijdende orgaanloze lichaam.

Het orgaanloze lichaam gaat op deze manier steeds nieuwe connecties aan en blijft zich hierin vernieuwen. De orgaanloze lichamen zorgen dat de organen zichzelf schikken en zich bewegen naar, en als, intensiteiten en golven van krachten. In *Francis Bacon* geeft Deleuze hier een interessant voorbeeld van; hij laat zien hoe Bacon het oog bevrijdt van zijn organische structuur. Het schilderij

invest the eye through color and line. But *it does not treat the eye as a fixed organ*. It liberates lines and colors from their representative function, but at the same time it also liberates they eye from its adherence to the organism (Deleuze 2003 [1981]: 52).

Het schilderij zorgt ervoor dat het oog niet alleen ziet, maar ook voelt, ademt, ruikt en andersom: ook de oren, de neus en de longen zien. Bovendien zorgt deze bevrijding van het oog óók voor de bevrijding van het schilderij en zijn representatieve functie.<sup>12</sup> Het bevrijde oog kan namelijk op een nieuwe manier 'zien' en ziet daarom 'the body without organs (the Figure) as a pure presence' (Deleuze 2003 [1981]:52). Het orgaanloze lichaam beleeft dus niet alleen nieuwe sensaties op het lichaam, het staat tegelijkertijd open om nieuwe orgaanloze lichamen te herkennen en te ervaren. Het is daarom ook niet voor niets dat Deleuze en Guattari in *A Thousand Plateaus* verklaren dat:

Singing or composing, painting, writing have no other aim: to unleash these becomings (Deleuze and Guattari 1987: 272).

Becoming is het opnieuw zien van de wereld, met oren, longen en ogen; het zien van een werkelijkheid waar orgaanloze lichamen, heterogene elementen, man en dier, vrouw en machine banden aangaan in een krachtige creatieve involutie.

---

<sup>12</sup> It liberates lines and colors form their representative function.



## Hoofdstuk 2: Hardnekkige representaties in *Hard-boiled Wonderland and the End of the World*

Ter voorbereiding op het schrijven van dit hoofdstuk heb ik verschillende korte recensies over *Hard-boiled Wonderland (HBW/EOW)* gelezen van lezers die bekend zijn met het werk van Murakami Haruki. Het viel mij op dat maar weinig lezers het boek binnen het sciencefiction genre plaatsen: 'it's vaguely sci-fi-ish, but not enough to turn off readers who aren't interested in sci-fi.'<sup>13</sup> Ik vind dit een interessante uitspraak omdat het laat zien hoe een groot deel van de lezers alle radicale experimenten die het lichaam van de protagonist ondergaat, van invriezing tot het inbrengen van een hersenimplantaat, voor lief neemt of overheen leest.<sup>14</sup> Dit zegt iets over de manier waarop de protagonist en zijn lichamelijke worden gerepresenteerd in *Hard-boiled Wonderland*.

Hoe representaties plaatsvinden in *HBW/EOW* zal ik in dit hoofdstuk onderzoeken, niet door middel van een kort en inadequaat empirisch experiment, maar door een analyse van Murakami's werk in verband gebracht met Katherine N. Hayles' *How We Became Posthuman*. Hayles' werk vertelt de geschiedenis van cybernetica aan de hand van drie verhalen: hoe informatie zijn lichaam heeft verloren, hoe de cyborg is ontwikkeld als technologisch artefact en cultuur icoon en hoe de mens is vervangen door een andere constructie, genaamd de posthuman. Binnen deze nauw verweven verhalen zoekt Hayles naar de fouten, de mazen in de opgestelde wetten die onderschrijven dat het menselijk lichaam een zeer belangrijke voorwaarde is voor (menselijk) leven, in tegenstelling tot het ver doorgetrokken belang van informatie die het lichaam overstijgt:

If my nightmare is a culture inhabited by posthumans who regard their bodies as fashion accessories rather than the ground of being, my dream is a version of the posthuman that embraces the possibilities of information technologies without being seduced by fantasies of unlimited

---

13 Schrijft Brooke op de website goodreads: 18 November 2009

<[http://www.goodreads.com/book/show/10374.Hardboiled\\_Wonderland\\_and\\_the\\_End\\_of\\_the\\_World](http://www.goodreads.com/book/show/10374.Hardboiled_Wonderland_and_the_End_of_the_World)> Bovendien schrijft Thomas M. Wagner voor de SF Review site: 'Murakami's whimsical adventure is a not-quite-noir, not-quite-cyberpunk, not-quite-mythological mashup whose hero is, quite literally, searching for his own mind'. 21 Januari 2010 <[http://www.sfreviews.net/hard\\_boiled\\_wonderland.html](http://www.sfreviews.net/hard_boiled_wonderland.html)>

Het boek wordt dus zelfs voor een science fiction lezend publiek als geen 'echte' science fiction aangedragen.

14 Paul West wijst in zijn recensie voor de New York Times "Stealing Dreams from Unichorns" op het feit dat er vele thema's in *HBW/EOW* worden aangedragen maar dat deze niet goed worden uitgewerkt: 'The novel has another promising theme that goes nowhere. The narrator's shadow, taken away from him and kept under guard, decides not to wait around for the end of the world. Mr. Murakami rightly subordinates this theme to the one about the unicorn dreams, but the subordination doesn't work because the latter theme has no depth or development' (West 1991). Op deze manier wordt ook het sciencefiction thema door de andere thema's ondergesneeuwd.

power and disembodied immortality (...) <sup>15</sup>(Hayles 1999:5).

De waarde van Hayles' boek in een analyse van *HBW/EOW* is dat juist haar nachtmerrie over het lichaam als ondergeschikt aan informatie en de strijd om macht die hieraan is gekoppeld, worden gerepresenteerd.

In het vorige hoofdstuk heb ik het verschil tussen representatie en becoming besproken: Hoe representaties een hiërarchische structuur creëren en zich voeden met herhalingen en hoe, in tegenstelling, becoming het hiërarchische boomdiagram vervangt door de rhizoom en creatieve vernieuwende processen in werking stelt. Hierop voortbordurend zal ik in dit hoofdstuk niet alleen analyseren welke denkbeelden over het menselijk lichaam worden gerepresenteerd maar ook *hoe* deze representaties door de tekst worden gecreëerd. Omdat *HBW/EOW* complexe theorieën over het menselijk lichaam en techniek bevat, al dan niet fictioneel, zal ik om mijn analyse te beginnen eerst kort ingaan op deze verhaalelementen.

### ***Hard-boiled Hierarchies***

De protagonist en tevens ik-verteller van *HBW/EOW* is de naamloze Calcutec. Een Calcutec is een werknemer van The System; een organisatie met een semi-overheid status die als doel heeft informatie te beschermen. De informatie bestaat bijvoorbeeld uit data afkomstig uit een onderzoek naar de geluid voortbrengende organen van zoogdieren of codes om kernwapens te ontwikkelen. The System beschermt deze informatie, met de meest geavanceerde technieken, tegen The Factory, de Datamaffia, die de informatie voor eigen doeleinde wil gebruiken, namelijk "total empowerment". The System en The Factory zijn de twee partijen in de informatieoorlog die zich grotendeels ondergronds afspeelt; de normale Japanse burger heeft er geen weet van.

De Calcutec heeft als taak de informatie die hij van een opdrachtgever ontvangt te coderen en te decoderen zodat die voor een buitenstaander onbruikbaar wordt. Een normale codering en decoderingsopdracht heet *laundering* en gebeurt via de hersenen van de Calcutec: de informatie wordt in de linker hersenhelft opgenomen om er daarna, totaal getransformeerd, via de rechter hersenhelft uit te komen:

In other words, the way in which right brain and left brain are split (which needless to say is a convenient fiction; left and right are never actually divided) holds the key (Murakami 2003 [1985]: 32).

---

15 Het citaat gaat als volgt verder: that recognizes and celebrates finitude as a condition of human being, an that understands human life is embedded in a material world of great complexity, one on which we depend for our continued survival.

Een tweede en meer geavanceerde methode is *shuffling*: de Calcutec heeft voor deze techniek een hersenoperatie ondergaan die als doel had naast zijn normale en veranderlijke onderbewustzijn een onveranderlijk onderbewustzijn te plaatsen; een tweede circuit. Dit onveranderlijke onderbewustzijn kan bereikt worden doordat er in zijn hersenen een 'junction box' is geplaatst: “There we implant electrodes along with a tiny battery so that, at a given signal, the junction box switches over, click-click”(259). De Calcutec is zonder dat hij het zelf wist gedeeltelijk machine geworden.<sup>16</sup> Dit tweede circuit wordt bij het *shuffelen* ingeschakeld en heeft als voordeel dat de Calcutec geen enkel idee heeft wat er daar met de informatie gebeurt: “Outer space aside, this is truly humanity's last terra incognita”(256), beweert de professor die deze methode heeft bedacht.<sup>17</sup> Dit geldt echter niet helemaal voor de naamloze Calcutec. Zijn onderbewustzijn is de tweede verhaallijn in *HBW/EOW: The End of the World*.<sup>18</sup> In aparte hoofdstukken, gekenmerkt door de uit één woord bestaande titel, wordt het verhaal van de Calcutecs onderbewustzijn verteld. Dit onderbewustzijn is geen chaotisch geheel maar dankzij de professor een welomlijnd verhaal. De professor heeft namelijk niet alleen het onderbewustzijn gelokaliseerd maar er ook een video van gemaakt. Deze video heeft hij gemonteerd en als een derde circuit in de hersenen van de Calcutec geplaatst. Dit derde circuit blijkt echter niet goed te functioneren; de schakelaar tussen de Calcutecs bewuste en onbewuste leven is kapot waardoor hij gedwongen wordt in zijn onderbewuste 'voort te leven.'

### **Het gesloten Systeem: autopoëtica**

Het *shuffelen* zorgt ervoor dat de Calcutec zich in een vrij veilige positie bevindt wanneer Semiotics, werknemers van The Factory, hem in hun jacht naar informatie zouden benaderen. Hijzelf is immers niet de sleutel tot de informatie. De veiligheid van de Calcutec is echter niet van groot belang voor The System; het gaat The System in eerste instantie om de veiligheid van de informatie. Het lichaam van de Calcutec is dan ook in bezit van The System. De Calcutec vertelt dat hij verplicht is om zich na een *shuffel* of *laundryng* opdracht te stretchen zoals hem door The System wordt voorgeschreven:

The Calcutec manual includes how-to illustrations for limbering up a total of twenty-six muscle groups. Mental wear-and-tear takes care of itself as you relieve these stress points after a tab-

---

16 Later in dit hoofdstuk ga ik verder in op de relatie mens/machine.

17 De professor gaat er echter wél vanuit dat het onderbewustzijn gelokaliseerd kan worden in de hersenen wat (tot nu toe) pure fictie is.

18 In zijn onderbewustzijn leeft de Calcutec in een Stad die omgeven is door een alles omsluitende en onverwoestbare Muur. Zijn Schaduw, een metafoor voor zijn Geest, is van hem afgenomen net als bij alle andere mensen die in de Stad leven. Hij bevindt zich in een tweestrijd; wil hij zijn Schaduw redden en uit de Stad vluchten of blijven en een lang en geestloos leven leiden? Het onderbewuste leven van de Calcutec komt aan het einde van dit hoofdstuk aan bod. Het gaat mij in eerste instantie om zijn al dan niet 'bewuste' lichamelijkeheid.

session, and the working life of your Calcutec is extended that much longer (51).

De Calcutec hecht zelf niet veel waarde aan het idee dat The System zijn lichaam van binnenuit en van buitenaf controleert. Hij ziet in dat hij functioneert als 'merely a vessel to be used' (115) maar wijdt hier geen existentiële gedachten aan. Alleen de lezer ziet dat de Calcutec zijn hele existentie: lichaam en levensdoel, heeft overgedragen aan The System. De hiërarchie die hierdoor ontstaat, waarvan de Calcutec zich niet bewust is, zie ik als volgt: The System heeft macht over het lichaam van de Calcutec. De Calcutec gebruikt zijn lichaam om informatie te (de)coderen. The System verkiest informatie boven het lichaam: het lichaam is maar een medium en de informatie is de weg naar macht.<sup>19</sup>

In *How We Became Posthuman* laat Hayles zien hoe binnen de cybernetica een soortgelijke hiërarchische machtstructuur is ontstaan, waarin het lichaam wordt gedegradeerd tot functie. De tweede golf van de cybernetica concentreerde zich op de zelforganiserende machine. Francis Varela en Humberto Maturana argumenteren in hun werk *Autopoiesis and Cognition* dat levende systemen opereren binnen de grenzen van hun organisatie. Dit betekent dat het begrip 'realiteit' niet bestaat als iets dat zich buiten het organisme bevindt, -maar afhankelijk van zijn innerlijke organisatie- door het organisme *zelf* wordt gecreëerd. Een kikker beleeft een andere vorm van realiteit dan een mens omdat een kikker grote objecten niet kan waarnemen en alleen kleine objecten als vliegjes ziet. Elk organisme aanschouwt dus hetgeen wat voor het behoud van zijn innerlijke organisatie interessant is. Bovendien, argumenteren Maturana en Varela, heeft de buitenwereld nauwelijks invloed op de innerlijke organisatie van het organisme. Ze kwamen tot deze conclusie toen ze de activiteiten van het menselijk zenuwstelsel beschouwden

as determined by the nervous system itself, and not by the external world; thus the external world would only have a triggering role in the release of the internally-determined activity of the nervous system (Maturana and Varela 1980: XV ).

Dit betekent dat het 'doel' dat het levende systeem heeft van binnenuit wordt gereguleerd en gecontroleerd; het systeem produceert zijn eigen karakteristieke organisatie en probeert deze te behouden. Maturana en Varela noemen een dergelijk systeem *autopoietic*: 'self-making'. Een belangrijke voorwaarde in de autopoëtische theorie is dat het organisme zelf de onderdelen produceert die hij nodig heeft om zijn organisatie in stand te houden: elk onderdeel binnen een autopoëtisch systeem is daarom even belangrijk voor het voortbestaan van het systeem. Dit is één

---

<sup>19</sup> Met informatie bedoel ik hier niet de informatie die van het lichaam afgelezen wordt, maar de informatie uit wetenschappelijk onderzoek die de Calcutec de(co)deert.

van de aspecten van de autopoëtische theorie die Félix Guattari's<sup>20</sup> interesse heeft gewekt. Bram Ieven legt in zijn artikel "Machine, poëzie, en kapitaal" uit hoe de autopoëtische theorie aansluit bij Guattari's theorieën over het machinale. Guattari gebruikt de machine om verschillende aspecten van het leven te begrijpen; bijvoorbeeld hoe het subject in elkaar steekt, hoe het 'zijn' is verdeeld en wat communicatie inhoudt. Het is noodzaak te weten hoe in Guattari's theorie de machine functioneert, benadrukt Ieven, om zijn visies op verschillende onderdelen van het leven te kunnen begrijpen. De machine werkt in Guattari's filosofie volgens drie verschillende processen van synthese. De eerste vorm van synthese is de aansluitende synthese; dit is de koppeling van twee heterogene elementen: elk object wordt altijd voorafgegaan door twee componenten om zich tot object te kunnen vormen. De tweede synthese is de disjunctieve synthese. Deze wordt in gang gezet wanneer de eerste synthese vastroest, wanneer er geen beweging meer is en geen plek voor nieuwe heterogene aansluitingen. De disjunctieve synthese werkt de aansluiting tegen, probeert haar open te breken zodat er geen hiërarchische structuur ontstaat. De derde, conjunctieve, synthese brengt de twee eerder genoemde synthese samen zodat er een 'ik' bestaat dat aan de ene kant zich openstelt voor heterogene koppelingen en aan de andere kant weerstand biedt tegen het vastroesten en de stilstand van deze koppelingen. Guattari's subject is daarom polyfoon; het bestaat altijd uit heterogene koppelingen. Deze heterogene koppelingen en de manier waarop hun heterogeniteit steeds opnieuw bevestigd wordt, ziet Guattari terug in Maturana's en Varela's autopoëtische theorie:

The living organization is a circular organization which secures the *production or maintenance* of the components that specify it in such a manner that the production of their functioning is the very same organization that produces them (Maturana and Varela 1980: 48 mijn *Italics*).

Bovendien onderschrijven Maturana en Varela de mogelijkheid voor heterogene koppelingen tussen machines en organismen wanneer ze argumenteren dat 'all living systems are autopoietic, and all physical systems, if autopoietic can be said to be living' (82). Guattari is het met deze opvatting eens en verklaart in "Vers une auto poétique de la communication" dat een machine niet als een hoopje zand, een inert object, gezien moet worden maar dat het een zekere vorm van leven in zich draagt. Wanneer je de machine als 'levend' beschouwt doorbreek je de oppositie van het 'zijn als geheel' en het 'zijn als deel': 'A partir de là, on est conduit à se dégager d'une opposition massive entre l'être et l'étant puisqu'on part d'interfaces mécaniques qui positionnent des étants discursifs, en même temps qu'elles produisent une référence ontologique pluraliste'(Guattari 1992 :2). Guattari denkt niet in een allesomvattend centrum van het zijn dat het zijn hiërarchisch verdeelt, maar in het

---

<sup>20</sup> Félix Guattari en Deleuze zijn intellectuele bondgenoten en schreven samen onder andere *Anti-Oedipe* (1974) en *Mille Plateaux* (1981).

zijn als deel *van elkaar*. Organisme en machine kunnen daarom creatieve involuties bewerkstelligen waardoor polyfone subjecten ontstaan, omdat, nu ze beiden als levend worden beschouwd, het geen gehelen meer zijn maar delen van elkaar. Het polyfone subject dat zo ontstaat behoort tot een nieuwe ontologie die de wereld begrijpt als pluralistisch in plaats van dualistisch.

Maturana en Varela gaan echter niet zover met hun autopoëtische theorie dat ze grenzen tussen organisme en machine willen doorbreken en zo een nieuwe ontologie willen helpen ontstaan. Hun theorie richt zich alleen op de epistemologie, de vraag hoe wij de wereld aanschouwen? Maturana's antwoord hierop is dat het subject de wereld aanschouwt vanuit zijn eigen specifieke organisatie. Dit maakt van het subject een autonoom gesloten geheel dat een duidelijke grenslijn tussen binnen en buitenwereld instant moet houden. Katherine N. Hayles benadrukt dit in haar werk en geeft bovendien als interessant voorbeeld het computer simulatie programma dat Varela ontwikkelde om autopoëtische dynamiek te illustreren:

The point of the tessellation simulations is to find out how boundaries close on themselves, how they are maintained when interacting with other tessellation automata, and how and when boundaries breakdown, which in autopoietic theory is equivalent to death (Hayles 1999: 146-147).

In Maturana's en Varela's theorie is er dus geen plaats voor nieuwe levensvormen die ontstaan door fusies tussen mens en machines, het subject moet zijn grenzen in stand houden en heeft alleen contact met de buitenwereld wanneer het moet ademen, eten of drinken; alleen om zijn eigen organisatie levend te houden. Dit gesloten idee van het subject staat lijnrecht tegenover Guattari's theorieën over het machinale, de heterogene koppelingen:

(C'est pour cela que) je reste profondément attaché à toutes les mutations scientifiques, technologiques, esthétique, machiniques dans un sens large, somme capacités de réouvrir des horizons ontologiques mutants (Guattari 1992 :6).

In een analyse van *HBW/EOW* en Maturana's en Varela's autopoëtische theorie wil ik in het volgende deel van deze paragraaf laten zien hoe de Calcutec als autopoëtisch systeem juist de onderdelen van de autopoëtische theorie representeert die Guattari afwijst. Deze onderdelen zijn de geslotenheid van het organisme, de autonomie van het subject en de hiërarchische structuur die toch een plaats in de autopoëtische theorie krijgt.

Ik zal beginnen met het laatste onderdeel. Hayles legt uit hoe de autopoëtische theorie poogt de individualiteit en de autonomie van het subject hoog te houden. Om dit te bewerkstelligen moet de grens die het ene subject van het andere subject scheidt stevig intact gehouden worden. Hier ontstaat echter een probleem: 'What happens when one autopoietic unity is encapsulated within the

boundaries of a larger autopoietic unity, for example when a cell functions in part of a larger machine?’(Hayles 1999:141). Maturana noemt deze kleinere systemen binnen een autopoëtische eenheid *allopoetic*: Het zijn systemen die niet hun eigen doel nastreven maar het doel van het organisme dat hen omgrent. De allopoëtische onderdelen hebben niet als doel hun eigen voortbestaan te onderhouden maar zetten zich in voor het grotere geheel. Het begrip autonomie heeft nu een andere vorm gekregen en is alleen toepasbaar op het autopoëtische systeem. Het allopoëtische systeem kent geen autonomie en is zelfs ondergeschikt aan het grotere, machtigere autopoëtische systeem.

De toevoeging van het begrip allopoëtica heeft van Maturana en Varela’s theorie een interessante toepassing gemaakt voor het analyseren van sociale systemen. Het sociale systeem dat wordt gerepresenteerd in *HBW/EOW* laat zien dat de Calcutec als een allopoëtisch component functioneert in de grotere autopoëtische organisatie van The System. Zijn lichaam is gereduceerd tot een minuscule cel die informatie (de)codeert waardoor het voortbestaan van The System wordt gegenereerd. De Calcutec maakt op deze manier deel uit van een hiërarchische structuur die hem onderaan de ladder plaatst. Deze positie is erg geïsoleerd; er vindt nauwelijks communicatieve interactie plaats tussen The System en de Calcutec:

Of course, to a lower-echelon field independent like myself, not knowing about INklings<sup>21</sup> was only par for the course, whereas the Brass at the top were probably aware of them ages ago (Murakami 2003 [1985]:26).

De autonomie die de Calcutec in zijn werk lijkt te vinden moet echter eerder begrepen worden als een vorm van afgeslotenheid. Hij wordt niet op de hoogte gehouden van ontwikkelingen in The System waardoor hij ook niet de kans krijgt tegen The System te rebelleren. The System houdt hem op deze manier klein, onder controle, zodat hij zijn functie zal blijven uitvoeren.

De afgeslotenheid van de Calcutec is niet alleen zichtbaar op het sociale niveau van een allopoëtisch component in een grotere autopoëtische eenheid, maar is ook aanwezig door zijn eigen autopoëtische systeem; zijn lichamelijke organisatie als ‘living system’. Zoals ik eerder in dit hoofdstuk heb verteld is het brein van de Calcutec aangepast zodat hij kan *shuffelen*. Er is een klein apparaatje in zijn hersenen geplaatst dat van zijn ‘normale’ veranderlijke onderbewustzijn naar een onveranderlijk bewustzijn overschakelt of naar het derde circuit; het onveranderlijke én door de Professor geredigeerde onderbewustzijn. De Calcutec is door deze aanpassing gedeeltelijk machine geworden. Deze fusie is echter niet zoals Guattari het voor ogen heeft. In plaats van dat de fusie met de machine een creatieve mutatie voortbrengt en ontologische horizonnen opent, blijkt de Calcutec

---

<sup>21</sup> INklings zijn handlangers van de Semiotics en dus een bedreiging voor de Calcutec.

zich in een isolement te bevinden. Hij zit als het ware gevangen in zijn eigen onveranderlijke onderbewustzijn. Het derde circuit is namelijk geheel afgesloten van iedere interactie met de buitenwereld. Zo merkt een recensent terecht op: ‘Philip K. Dick fans and those who enjoy stories that get off on exploring inner rather than outer space ought to have a whale of a time with this’ (Wagner 2006). Een ruimtelijke ontdekkingsreis is dan nog erg ver van het thema van *HBW/EOW* verwijderd aangezien een wereld buiten de protagonist zelf al onbereikbaar blijkt. De keuze van het woord circuit, om de nieuwe structuur van de Calcutecs brein aan te geven, onderschrijft deze ideeën en benadrukt dat er sprake is van interne circulatie in plaats van externe interactie.

Het lichaam van de Calcutec zal daarom nooit een Deleuziaans orgaanloos lichaam kunnen worden. De Calcutecs lichaam is niet alleen als allopoëtisch component binnen het autopoëtische Systeem gedegradeerd tot pure functie, tot een organisme, ook heeft hij zijn organen door de Professor laten vastzetten. Zijn organische structuur kent daarom nu een vastgeroeste hiërarchische structuur waarin de hersenen de hoofdrol spelen. De twee heterogene componenten, mens en machine hebben een koppeling gevormd maar worden niet opengebrouwen door een disjunctieve synthese. Op deze manier kan er geen polyfoon subject ontstaan en is de Calcutec veroordeeld tot de grillen van zijn interne organisatie.

De twee negatieve aspecten van de autopoëtische theorie<sup>22</sup>, waarvan Guattari zich ook afscheidde, worden dus naar mijn idee in *HBW/EOW* gerepresenteerd. Op deze manier wordt het thema van een altijd aanwezige angst voor de machine in Murakami’s boek uitgewerkt. Aan de ene kant gebeurt dit door het idee dat hogere instanties beschikken over het lichaam van het subject; ‘man being forced to act as a cog in a machine’<sup>23</sup> (Hayles 1999:142). En aan de andere kant door de manier waarop de fusie met de machine zal leiden tot de dood van de mens. Daarom levert de fusie met de machine in *HBW/EOW* geen creatief proces van becoming op maar juist een representatie van het gevangen lichaam in het organisme.

In de volgende paragraaf van dit hoofdstuk ga ik in op de vraag hoe het mogelijk is dat informatie een zo grote machtspositie heeft verworven en hoe daardoor het lichaam naar de achtergrond is geschoven.

---

<sup>22</sup> Een begrip van autonomie dat zover is doorgetrokken dat het een essentieel gebrek aan interactie met de buitenwereld is gaan inhouden en de hiërarchische structuur die de toevoeging van het begrip allopoëtica met zich meebrengt.

<sup>23</sup> Hayles legt in haar werk uit hoe Norbert Wiener, de grote man in de eerste cybernetische golf, dit beeld als grootste horror beschouwde voor een mogelijke uitkomst van hun onderzoek. Dit komt tot uitdrukking in zijn gedocumenteerde toespraak: Wiener, Norbert. 1980 “Men, Machines, and the World About”. *Norbert Wiener: Collected Works with Commentaries*. Edited by Pesi Masani. Volume 4. Cambridge: MIT Press. [1954]



## ***De representatie van informatie zonder lichaam***

In *HBW/EOW* wordt de hoge status van informatie niet alleen gerepresenteerd door de informatieoorlog die de stuwende kracht van alle gebeurtenissen in het werk is, maar ook door het personage van de Professor; een fanatieke bioloog en neuroloog. De Professor is degene die al het onderzoek heeft verricht naar informatie (de)codering via de menselijke hersenhelften. Hij is verantwoordelijk voor de toestand waarin de protagonist verkeert; het bestaan van een ten dode opgeschreven Calcutec. Het persoonlijke onderzoek van de Professor richt zich voornamelijk op botten en hoe deze geluid kunnen voortbrengen. Volgens de Professor *spreken* botten en zijn bedoeling is dan ook deze 'taal' te ontcijferen en daarna artificieel bestuurbaar te maken. Zijn onderzoek kan grote gevolgen hebben voor een samenleving die erg veel waarde hecht aan informatie:

Suppose you could draw out the memories stored in bones; there'd be no need for torture. All you'd have t'do is kill your victim, strip the meat clean off the skull and the information would be in your hands (Murakami 2003 [1985]:29).

In dit citaat proclameert de Professor aan de ene kant dat informatie ligt opgeslagen in het lichaam. Hij ziet het lichaam als een informatiedragend medium. Aan de andere kant proclameert hij dat er informatie uit het lichaam kan worden gehaald, alsof informatie buiten een lichaam/medium kan bestaan. Met 'het lichaam als informatiedragend medium' bedoel ik de vergelijking te maken tussen het lichaam en een medium als de computer, een medium dat werkt met binaire codering. Het gaat hier niet om informatie die van iemands lichaam kan worden afgelezen, zoals de betekenis van gezichtsuitdrukkingen of lichaamstaal, maar om de onzichtbare informatie die onder het oppervlakte van het lichaam ligt 'opgeslagen' zoals ons DNA. In de pogingen om deze informatie 'over het leven' zichtbaar te maken wordt het lichaam gedegradeerd tot medium: zoals de Professor een 'taal' uit botten probeert te destilleren. De consequenties hiervan zullen in de komende paragrafen duidelijk worden.

De twee bovengenoemde gedachten, het lichaam als informatiedragend medium en informatie zonder lichaam, vormen de grondbeginselen van Hayles' verhaal over hoe informatie zijn lichaam heeft verloren. Hayles legt in het eerste hoofdstuk van haar boek uit hoe de eerste cybernetische golf een nieuwe definitie van het begrip communicatie ontwikkelde. Het ging de wetenschappers (o.a. Norbert Wiener, John von Neumann, Claude Shannon en Warren McCulloch) er namelijk om het begrip communicatie te kunnen toepassen op dieren, mensen én machines.<sup>24</sup> Er

---

<sup>24</sup> Lees voor de bijdrage van McCulloch, die zich richtte op hoe neuronen werken als informatie voortbrengende systemen: McCulloch, S. Warren. 1965 *Embodiments of Mind*. Cambridge: MIT Press. von Neumann werkte aan de analogie tussen computers en biologische systemen: Neumann, John von. 1966 *Theorie of Self-Reproducing Automata*. Urbana: University of Illinois Press. Shannon gaf een nieuwe theorie van informatie: Shannon, Claude and Weaver, Warren. 1949 *The Mathematical Theory of Communication*. Urbana: University of Illinois Press. En

was dus één op alle drie de categorieën toepasbare taal nodig en dat werd binaire codering. Op deze manier werd het biologische zenuwstelsel gezien als informatievoortbrengend medium en werden computers gelijkgeschakeld aan biologische systemen omdat ze door de binaire codering zichzelf konden reproduceren. Het begrip communicatie werd dus gedegradeerd tot een binaire informatiestroom die werd losgekoppeld van betekenis, context en van een medium.<sup>25</sup>

Op het culturele niveau zien we eveneens dat informatie steeds meer los gezien wordt van een medium. Hayles argumenteert dat de westerse samenleving steeds meer doortrokken is van het begrip informatie. Door de technische artefacten zoals ATM's, magnetrons en het internet is informatie steeds meer onderdeel geworden van ons dagelijks leven. Het begrip informatie lijkt zich steeds meer te ontkoppelen van elk medium alsof het een entiteit is die zich in en om verschillende materiële vormen bevindt. Hayles argumenteert dat de impressie wordt gewekt dat informatie patronen de aanwezigheid van materiële vormen domineert: 'pattern over presence' (Hayles 1999: 28). Het medium is namelijk niet meer de drager van informatie, het is informatie die vrij van elk medium, biologisch of artificieel lichaam, kan bewegen. 'From this point it is a small step to perceive information as more mobile, more important, more *essential* than material forms'(19). Doordat deze gedachte steeds meer weerslag krijgt in de westerse cultuur heeft het informatie/materie dualisme nieuwe vormen aangenomen<sup>26</sup>: informatiepatronen winnen de slag van de aanwezige materie. Bovendien gaan sommige theoretici zoals Edward Franklin en Stephen Wolfram zover dat ze onze realiteit beschouwen als een software programma dat werkt op 'a cosmic computer' (11). Dit zou betekenen dat alles om ons heen bestaat uit eentjes en nulletjes; en dat ook de mens zelf bestaat uit een informatie stroom: ons materiële lichaam is niet meer de essentie van ons bestaan. In een meer 'down to earth' aanpak zien we dit idee terug in de queeste voor de ontcijfering van het menselijk DNA/RNA. Catherine Waldby onderschrijft dit idee in het artikel "The Visible Human Project: Data into Flesh, Flesh into Data". Ze noemt de VHP<sup>27</sup> één van de implicaties die ons begrip van de mens als datastroom tot gevolg heeft:

These technologies effectively render the human body, or more precisely the appearance of the body, into digital information, decomposing the body's fleshly complexity into the simple on/off logic of binary code (Waldby 2000: 28).

---

Wiener hielp mee aan het creëren van een cybernetisch paradigma: Wiener, Norbert. 1948 *Cybernetics; or, Control and Communication in the Animal and the Machine*. Cambridge: MIT Press.

<sup>25</sup> Hoe de communicatietechnologie en de biotechnologie al het leven proberen te vatten in een op alles toepasbare taal (respectievelijk C31, command-controlcommunication-intelligence en moleculaire genetica en immunobiologie) en de consequenties hiervan voor onze cultuur, wordt verder uitgediept in het derde hoofdstuk over Donna Haraway's "A Cyborg Manifesto".

<sup>26</sup> Voorheen bestond dit dualisme voornamelijk in de vorm geest/lichaam.

<sup>27</sup> The Visible Human Project is een project dat het gehele menselijke lichaam, zowel innerlijk als uiterlijk, via MRI en CT scans in kaart brengt: 'The VHP creates complete, anatomically detailed, three-dimensional representations of the male and female body and makes these representations available on the internet' (Waldby 2000 : 25)

Door de technologie is er een digitale representatie van het menselijk lichaam mogelijk die vermenigvuldigd, gemanipuleerd en makkelijk getransporteerd kan worden. Waldby argumenteert dat deze mogelijke aanpassingen van het virtuele lichaam, het gesimuleerde leven, er tegelijkertijd voor zorgt dat het idee in de biomedische wereld ontstaat dat ook het echte lichaam makkelijk veranderd en gemanipuleerd kan worden: ‘Translation of bodies into a transmittable code clearly yields medicine new and flexible protocols for interventions into living bodies’ (Waldby 2000:36). Ze geeft als voorbeeld de manier waarop de biotechnologie tegenwoordig bezig is te experimenteren met het menselijke (en dierlijke) DNA alsof organische lichamen simulatie programma’s zijn geworden. Ze leest hierin het verlangen van de biomedische wereld om te beschikken over flexibelere, makkelijk moduleerbare en aanpasbare lichamen: Het menselijk lichaam als informatie patroon; klaar voor reproductie, transformatie en upgrading.

Bovendien volgt uit het model waarin de mens gezien wordt als een zeer mobile informatiestroom het idee dat de mens zijn materiële, sterfelijke lichaam, met de juiste technieken, makkelijk zal kunnen verlaten. Professor Marvin Minsky argumenteerde in een openbare lezing in Japan (1996)<sup>28</sup> dan ook dat het binnenkort mogelijk zal zijn menselijke herinneringen uit het menselijk brein te filteren en op de harde schijf van een computer te plaatsen. De mens zal op deze manier kunnen voortleven zonder lichaam. De Professor uit *HBW/EOW* houdt er eenzelfde soort idee op na wanneer hij experimenteert met het onderbewustzijn van de Calcutec. Hij gebruikt een computerprogramma om het onderbewustzijn in codes vast te leggen en deze patronen om te zetten in beelden: ‘The computer had its pattern down so well it could autosimulate images from the brain’s electromagnetic activity’(Murakami 2003 [1985]: 262). Dit levert hem een video van de Calcutecs onderbewustzijn op. Deze futuristische technieken worden volgens José van Dijck door de meeste mensen niet eens als zeer vervreemdend ervaren.<sup>29</sup> Van Dijck argumenteert in het artikel “Memory Matters in the Digital Age”:

We have become so used to technologies depicting our interior body, externalizing physical processes and translating them into digital code, that we began to understand corporeal processes as disembodied information (van Dijck 2004:367).

Informatie heeft zo de overhand gekregen over het lichaam. Dit houdt bovendien in dat de zichtbaar gemaakte informatie afkomstig uit een lichaam ingezet wordt als controle middel. Rosi Braidotti

---

<sup>28</sup> Ik kon helaas niet aan het transcript van deze lezing komen dus moet ik mij beroepen op Katherine N. Hayles die het in haar werk gebruikt en de volgende referentie noemt: Marvin Minsky. 1996 “Why Computer Science Is the Most Important Thing That Has Happened to the Humanities in 5,000 Years”. Public Lecture. Nara, Japan. 15 mei 1996.

<sup>29</sup> In haar essay beschrijft ze zelf de ‘herinnering-verwijdering’ technieken die voorkomen in de film *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* van regisseur Michael Gondry en scenarioschrijver Charlie Kaufman.

argumenteert dit ook in *Nomadic Subjects* wanneer ze “Body Images and the Pornography of Representation” bespreekt. ‘The bioscience of today have acquired the means of intervening in the very structure of the living organism, right into the genetic program, thereby changing the bodily structure from within. On the technological front, molecular biology has increased the biomedical gaze to infinite proportions’ (Braidotti 1994:67). Doordat er steeds meer zichtbaar gemaakt kan worden aan het lichaam kan het lichaam op steeds meer en complexere manieren gedomineerd worden. Ik zie dit idee gerepresenteerd worden door Murakami's Professor in de manier waarop hij de geëxternaliseerde informatie, de video van de Calcutecs onderbewustzijn, wilde gebruiken wanneer het lichaam van de Calcutec niet meer naar behoren zou functioneren: de uit het lichaam geplaatste informatie is bedoeld om het lichaam van buitenaf te controleren en te manipuleren.

Het informatie/materie dualisme heeft in onze westerse samenleving, in wetenschap en fictie, verschillende hoogtepunten bereikt. Hayles (en in hoofdstuk 3 Haraway) herinnert ons er echter aan dat een scheiding tussen informatie en materie een illusie is. Informatie kan alleen bestaan binnen een medium, een materialiteit, een lichaam. Ons lichaam is dan ook de belangrijkste factor die leven mogelijk maakt, niet de informatie die eruit gedestilleerd kan worden. Hayles, Deleuze en Braidotti (en vele anderen) zetten zich in om de fantasie van het leven zonder lichaam als een informatie stroom terug te roepen en de mens zijn lichamelijke terug te geven.

In het voorafgaande heb ik geanalyseerd welke verschillende ideeën over het lichaam in relatie tot de techniek in Murakami's werk worden gerepresenteerd. In het eerste deel van dit hoofdstuk heb ik de autopoëtische theorie van Maturana en Varela toegepast op de protagonist en het sociale systeem van *HBW/EOW*. Uit deze analyse blijkt dat de fusie tussen de Calcutec en de machine niet de creatieve involutie tot gevolg heeft die in Guattari's interesse voor de autopoëtische theorie te vinden is. In tegendeel; de Calcutec is in het sociale systeem van *HBW/EOW* onderaan de hiërarchische structuur als allopoëtisch component te vinden; hij streeft niet zijn eigen doel na maar dat van het autopoëtische systeem dat zijn meerdere is. Los van het sociale systeem blijkt de Calcutec ook in zijn eigen lichamelijke autopoëtische structuur niet vrij te zijn maar gebonden. De machine in hem heeft zijn organen georganiseerd, zijn hersenen aan de top geplaatst en door de fouten die hierin gemaakt zijn is hij gedoemd om in een onveranderlijk onderbewustzijn te leven: afgesloten van de wereld als een autonoom en zeer solipsistisch systeem. In het tweede gedeelte heb ik het informatie/materie dualisme in de westerse samenleving verder uitgewerkt en de weerklank die het in *HBW/EOW* vindt. Het vervolg van dit hoofdstuk zal in het teken staan van de manier waarop deze representaties in de tekst voorkomen, zodat duidelijk wordt hoe makkelijk het is een bestaand denkbeeld te herhalen in plaats van weg te vagen.

## ***Hersenen, herhalingen en metaforen***

In de inleiding van dit hoofdstuk heb ik aangegeven dat *HBW/EOW* niet strikt beschouwd wordt als sciencefiction. Dit wijst erop dat andere verhaalelementen dan de experimenten met het lichaam van de protagonist de overhand in het werk krijgen of dat de experimenten (en hiërarchieën en dualisme) zo gepresenteerd worden dat ze binnen het realiteitskader van de lezer vallen: het zijn representaties. Beide uitspraken zijn naar mijn idee waar en vullen elkaar aan. Omdat de zoektocht naar de Professor, de ontluikende liefde tussen de Calcutec en de Library Girl en het verhaal van *The End of the World* allen een prominente rol spelen -aan de volledige uitleg van de hersensexperimenten worden maar twintig pagina's besteed- is dit laatste element dusdanig verweven met de andere verhaallijnen dat het weinig verbazing wekt. Bovendien wordt het realiteitskader van de lezer in deze verhaallijnen gecreëerd waardoor de experimenten met het lichaam van de Calcutec hierin kunnen worden opgenomen. Tevens speelt de manier waarop de experimenten worden weergegeven hierin een prominente rol. Ik zal beginnen met een beeld te geven van het realiteitskader van de roman om daarna in te gaan op hoe de representaties binnen dit kader gehoor vinden.

In het eerste hoofdstuk van deze scriptie heb ik aan de hand van het volgende citaat uitgelegd hoe representaties via de hersenen het lichaam bereiken in tegenstelling tot hoe the Figure, direct op het vlees, de zenuwen, het lichaam werkt:

The Figure is the sensible form related to a sensation; it acts immediately upon the nervous system, which is of the flesh, whereas abstract form is addressed to the head, and acts through the intermediary of the brain (...)(Deleuze 2003 [1981]: 34).

Representaties zijn beelden, verhalen, ideeën die we al kennen, die binnen ons realiteitskader vallen en de wereld weergeven zoals we die gewend zijn. Representaties zijn vertrouwd, begrijpbaar en daarom niet vernieuwend. Omdat Murakami zijn roman heeft gesitueerd in het Japan van de jaren '70 heeft hij een herkenbare omgeving voor zijn lezers geschapen. De jaren '70 worden in Japan gekenmerkt door een snel groeiende economie en het ontstaan van een grootse consumptiemaatschappij. Het hoofdpersonage maakt dankbaar gebruik van de consumptiemaatschappij; hij woont in een mooi appartement, heeft een bijzondere collectie whisky's, video's, westerse literatuur en een boodschappenauto. 'I must be a born shopper' verklaart hij: 'Even the car I drove was purely for shopping' (Murakami 2003(1985):71). Bovendien zijn de bezittingen van de protagonist, de films die hij kijkt en de muziek die hij luistert Westers en dan voornamelijk Amerikaans. Steffen Hantke argumenteert in zijn artikel "Postmodernism and Genre

Fiction as Deferred Action: Haruki Murakami and the Noir Tradition” dat Murakami’s kosmopolitische literatuur de grenzen van de Japanse en de Amerikaanse cultuur doorbreekt: ‘Postwar Japanese culture as Murakami has experienced it and as he describes it in his fiction has embraced American cultural imports for so long that they are virtually taken for granted’ (Hantke 2007:10). Voorheen, argumenteert Celeste Loughman, werd de penetratie door de Amerikaanse cultuur echter eerder als een bedreiging voor de Japanse cultuur beschouwd. Schrijvers als Natsume Soseki's en Junichiro Tanizaki's beschrijven hun verontrusting hierover in de werken die zij in het begin van de 20<sup>ste</sup> eeuw schreven. Maar ook de meer recente Japanse Nobelprijswinnaar voor de literatuur, Oë Kenzaburo, schrijvende in dezelfde tijd als Murakami, ziet de penetratie van de Amerikaanse cultuur als een verarming van de Japanse literatuur en cultuur. In zijn redevoering "Japan's Dual Identity: A Writer's Dilemma" gehouden op een symposium over Derde Wereld literatuur in 1986, wijst hij Murakami’s werk, dat zich vereenzelvigd met de Amerikaanse consumptie maatschappij, af en argumenteert dat ‘any future resuscitation of junbungaku<sup>30</sup> will be possible only if ways are found to fill in the wide gap that exists between Murakami and pre-1970 postwar literature’ (Oë 1988: 363). Murakami’s omarming van de westerse cultuur impliceert echter dat er geen conflict meer tussen beide culturen bestaat en zo argumenteert Hantke ‘What used to raise problems of national identity is now<sup>31</sup> accomplished fact’(Hantke 2007:11). Op deze manier zijn Murakami’s conflictloze beschrijvingen van de door Amerika gepenetreerde Japanse cultuur geruststellend voor de westerse lezer. Deze herkent zijn eigen cultuur en plaatst de Japanse cultuur binnen hetzelfde realiteitskader.

Naast dat Murakami de Amerikaanse cultuur in zijn werk heeft omarmt, uit hij wel zijn verontrusting over de manier waarop de Japanse generatie geboren in de jaren '60 hun identiteit lijkt te verliezen door de hoge welvaart waarin ze zijn opgegroeid. In een interview met Fred Hiatt verklaart hij ‘Something has vanished in these twenty-five years, some kind of idealism. It has vanished, and we became rich’(Murakami 1990: 41). Matthew Strecher legt uit dat identiteit in de Japanse samenleving gelijkgetrokken wordt aan de rol die men speelt in de economie; ‘There is very little room for deviation in this society, and the lack of a “subsystem” (...) is highly problematic for those who wish to be different’ (Strecher 1999:281). Dit idee komt in *HBW/EOW* terug in de afwezigheid van voornamen van de protagonisten; alle protagonisten de *Calcutec*, de *Library Girl*, de *Professor*, de *Dreamreader* et cetera, zijn genoemd naar hun functie in de maatschappij; hun rol in de economie. Bovendien geeft de vervanging van namen voor titels het

---

<sup>30</sup> Junbungaku staat voor een echte en oprechte literatuur die zich niet inlaat met massamedia strategieën om de verkoop te stimuleren. Dit staat volgens Oë in tegen stelling tot Murakami’s werk dat zich richt op de populaire cultuur en consumptiemaatschappij. (Deze uitleg geeft Reiichi Miura in het artikel ‘On the Globalization of Literature: Haruki Murakami, Tim O’Brien, and Raymond Carver’ origineel gepost op 12-07-2003: 19 Januari 2010. <<http://electronicbookreview.com/thread/internetnation/bungaku>>

<sup>31</sup> Nu is in de late jaren '60.

gebrek aan differentiatie mogelijkheden aan: ‘To dissolve proper names into fixed signifiers is to dissolve them into bundels of predictive terms, or to put it in another way, into bundels of generalized concepts’ argumenteert Karatani Kōjin.<sup>32</sup> Doordat een personage de Professor of de Bibliothecaresse wordt genoemd ontstaat bij de lezer een gegeneraliseerd beeld dat voorzien is van vooroordelen en clichés. Zelfs de Calcutec, die een zeer unieke baan heeft, ervaart zijn werk niet anders dan een advocaat of belastingsaccountant zijn werk zou ervaren. Hij gebruikt zijn werk niet om zich te onderscheiden en spreekt er met de Library Girl juist generaliserend over: “oh, computer related-business.” My standard reply. (...) “I process data. Biotechnology, that sort of thing”(Murakami 2003 [1985]: 92 en 94). Het is voor hem, en voor de lezer, gewoon een baan die hij voornamelijk geaccepteerd heeft omdat hij er zo veel geld mee verdient.

Ondanks deze context, is het wel opvallend dat de Calcutec geen vragen stelt wanneer hij om de baan te krijgen een hersenoperatie moet ondergaan en twee weken ingevroren wordt ‘to conduct comprehensive tests on my brainwaves’(113). Bovendien is hij slechts licht verbaasd wanneer hem na de operatie wordt verteld dat het om een experiment gaat. Zijn passieve houding versterkt de kracht van de representaties. Omdat hij geen vragen stelt is er in de roman geen plaats voor een ander geluid; de Calcutec neemt aan wat er gezegd wordt en heeft geen weerwoord. Wanneer bijvoorbeeld de Professor verklaart dat hij geluid kan wegnemen, zoals het geluid van een waterval, volgt de dialoog:

Professor: “Strictly speaking, I don’t turn it down,” the man replied. “I take it out”.

Calcutec: Well, I guess, if he said so (24).

De Calcutec geeft eenzelfde soort reactie wanneer de dochter van de Professor zegt dat ze hem wilt invriezen zodra de Calcutec in zijn onderbewuste voort zal leven; “As you see fit. I sure won’t know”, I said (393). De opgeworpen ideeën als geluid wegnemen en het lichaam invriezen om later weer tot leven te brengen worden door de Calcutec klakkeloos aangenomen.<sup>33</sup> Hierdoor ontstaat geen *ander* verhaal, geen vernieuwend en meerstemmig geluid waardoor ook de lezer niet verder aan het denken (of voelen) wordt gezet.

De Calcutecs blasé houding en zijn passiviteit blijken ook uit de herhaling van het idee dat hij alleen maar een onbetekenend radertje in het geheel is: “I’m just a terminal worker ant.”(137).

---

<sup>32</sup> Geciteerd uit Matthew Strecher. 1999 “Magical Realism and the search for Identity in the Fiction of Murakami Haruki”. *Journal of Japanese Studies*. Vol. 25. No 2(Summer, 1999). 275.

<sup>33</sup> Ook het idee dat er een ‘pure’ vorm van wetenschap bestaat wordt in Murakami’s werk opgeworpen. De Professor verklaart ‘I put my trust in science for the sake of pure science’(29). Wetenschap is echter altijd gesitueerd ( zoals in het derde hoofdstuk zal worden uitgediept aan de hand van Donna Haraway’s wetenschappelijke werk) en in het geval van de Professor blijken zijn experimenten met het lichaam van de Calcutec alleen puur te zijn in de verrijking van zijn eigen ego: “Well, a scientist isn’t one for controlling his curiosity. Of course, I deplore how those scientist cooperated with the Nazis (...) That was wrong. At the same time, I find myself thinkin’, if you’re goin’ t’do live experiments, you might as well do something a little spiffier and more productive” (264).

Op deze manier wordt het idee steeds opnieuw bevestigd dat de Calcutec onderworpen is aan The System en dat er geen verandering in zijn situatie mogelijk is. Bovendien wordt de onderworpenheid van de Calcutec ook herhaald in de hoofdstukken over *The End of the World*. In de Stad waarin de verteller van dit verhaal leeft heeft hij de functie van Dreamreader gekregen. De taak van Dreamreader is hem opgedragen door de Gatekeeper die hem om zijn taak te kunnen uitvoeren blind heeft gemaakt; hij heeft zijn ogen met een mes doorklieft. *The End of the World* is het verhaal van de Calcutecs onderbewustzijn: de overeenkomsten met zijn bewuste leven, het onderworpen zijn aan een hogere macht én de gedwongen verminking (aanpassing) van zijn lichaam, duiden op een verbondenheid tussen bewust en onderbewust, geestelijk en lichamelijk leven.<sup>34</sup> Toch wordt in de roman op verschillende manieren aangegeven dat lichaam en geest gescheiden zijn en wordt dit dualisme juist gerepresenteerd. In eerste instantie gebeurt dit door de constructie van het boek zelf. De hoofdstukindeling geeft een duidelijke tweedeling tussen het bewuste en het onderbewuste leven aan. Ten tweede representeert de Professor het geest/lichaam dualisme in zijn uitleg aan de Calcutec en diens voortleven in zijn onderbewustzijn. Hij stelt

The problem's the software, (has) no relation to the hardware. (...) Your body dies, your consciousness passes away, but your thought is caught in the one tautological point an instant before, subdividin' for an eternity. (...) That's eternal life (285).

De Professor is ervan overtuigd dat het lichaam niet de voorwaarde voor leven is maar de gedachtes, het reilen en zeilen, van de geest. De Calcutec neemt de Professors uitleg aan maar voelt wel een zeker ongenoegen met zijn situatie. Op de laatste dag van zijn bewuste leven vrijt hij veel, drinkt bier in het park en voelt uiteindelijk de laatste zonnestrallen zijn oogleden verwarmen en beseft

That something as insignificant as an eyelid had its place in the working of the universe, that the cosmic order did not overlook this momentary fact (395).

Helaas blijft dit besef van het belang van het materiële voor elke vorm van leven maar een momentopname. In zijn onderbewuste leven scheidt de protagonist zich namelijk definitief af van zijn schaduw, deze staat symbool voor al zijn herinneringen aan zijn bewuste en lichamelijke leven. Hij laat hem vluchten en verkiest een herinneringloos, sensatieloos en gevoelloos voortleven boven elke vorm van lichamelijk besef.

Naast herhaling wordt een andere manier van representeren in Murakami's werk

---

<sup>34</sup> Deze verbondenheid wordt in het vierde hoofdstuk over J.G. Ballard's *Crash* besproken aan de hand van Deleuze's filosofie over de Fold.



bewerkstelligd door het gebruik van metaforen. Metaforen worden ingezet wanneer een beeld of idee begrijpbaar en herkenbaar moet worden gemaakt. In de uitleg van *The System* over de technieken van hersenmodificatie wordt als metafoor voor de hersenen en het onderbewustzijn een watermeloen gebruikt. Het binnenste van de watermeloen, het onderbewuste, mag door de Calcutec niet gekend worden aangezien hij dan niet meer kan shuffelen: ““That's why we're giving you back your watermelon with an extra tick rind,” one scientist interjected’ (114). Door het gebruik van metaforen wordt het onbegrijpelijke begrijpelijk gemaakt en binnen de vastgeroeste kaders van het denken geplaatst. Het is een manier om de hersenen aan te spreken die van alles logische verbanden willen maken. Murakami weet zo de hersenexperimenten binnen het realiteitskader van zijn lezers te plaatsen en omdat er geen vragen worden gesteld door de protagonist wordt er niets aan het wankelen gebracht. Naast de metafoor van de watermeloen wordt er ook gerepresenteerd via een belangrijke vergelijking: De Professor doet namelijk het angstaanjagende en vervreemdende idee van de aangebrachte elektronen en batterij in de hersenen van de Calcutec af met de vergelijking:

The implant is only the size of an *azuki* bean, and besides, there's plenty of people walkin' around with similar units and pacemakers in other parts of their body (259).

Deze vergelijking ziet over het hoofd dat de Calcutec deze implantaat ongevraagd in zich plaatst heeft gekregen en bovendien wordt het ding niet ingezet om zijn lichaam te genezen of te verbeteren maar om zijn lichaam te laten functioneren volgens de eisen van *The System*. Een nog belangrijker gevolg van deze vergelijking is dat het fascinerende en sensationele gevoel dat het idee van een dergelijk implantaat kan hebben op de lezer gereduceerd wordt tot een begrijpelijk en logisch geheel.

## ***Conclusie***

In *HBW/EOW* is er dus geen plaats voor sensaties die het lichaam binnendringen maar alleen voor representatie die zich richten op de hersenen. In het eerste deel van dit hoofdstuk heb ik laten zien hoe het werk hiërarchieën representeert waarin de mens, het lichaam, tot functie is gedegradeerd. Het lichaam van de Calcutec is door de fusie met de machine georganiseerd geraakt, zijn organen zijn vastgezet en hij zal daarom nooit de kans krijgen een Deleuziaans (en Guattariaans) orgaanloos lichaam te worden. Dit starre en inerte lichaam draagt bij aan de vorming van een angst voor de machine en staat lijnrecht tegenover de spannende en creatieve mutaties die Guattari propageert.

In het tweede deel komt een ander vastgeroest beeld aan bod; de representatie van het

informatie/materie dualisme. In wetenschap en cultuur is het idee gaan heersen dat informatie zonder medium kan bestaan en dat ons materiële lichaam niet meer de essentie van ons bestaan is. Men is steeds opzoek naar manieren om ons lichaam makkelijk aan te passen, te reproduceren en te upgraden via een op alles en iedereen toepasbare taal; de codering van het leven. Ook de Professor representeert dit dualisme in de manier waarop hij de techniek inzet om informatie uit botten of de Calcutecs brein te filteren én in zijn visies over het eeuwige leven.

In het laatste deel heb ik geprobeerd te laten zien *hoe* al deze representaties binnen het werk een plaats krijgen. Het herkenbare realiteitskader, de afwezigheid van kritische vragen en andere visies, de herhalingen en metaforen spelen hierin allen een belangrijke rol. Op deze manier wordt zichtbaar dat het werk zich niet richt op het belang van het lichaam, haar sensaties en mogelijkheden tot becoming maar alleen focust op het belang van de hersenen: die van de Calcutec en die van de lezer.

### Hoofdstuk 3: Terminale herhalingen versus Cyborg variaties

*The future is not set, there is no fate but what we make for ourselves.*

*John Connor*

Deze uitspraak, van een circa 35 jarige John Connor, bereikt zijn moeder Sarah Connor vóórdat John verwekt wordt.<sup>35</sup> De woorden van haar zoon houden Sarah op de been gedurende haar gevecht waarin ze probeert een toekomstige oorlog tussen mens en machine te voorkomen. De belofte die deze woorden in zich dragen – dat wij onze toekomst in handen hebben en dat we deze kunnen veranderen – past binnen het humanistisch wereldbeeld. Humanisten verkondigen de autonomie van de mens, zijn recht op zelfbeschikking, zijn rationele wil en kundigheid om deze waarden te behouden. Want natuurlijk willen wij mensen geen toekomst waarin machines ons controleren, domineren en uitmoorden. Maar willen wij wèl een toekomst waarin de mens die ons lot bepaalt wéér een witte westerse man is: John Connor? Deze vraag zal ik met behulp van Donna Haraway beantwoorden: Nee! Haraway heeft met haar “A Cyborg Manifesto” in 1985 een eerste stap gezet in de richting van het schrijven en creëren van een nieuwe mythe van de mens en zijn lichaam. Haar doel is de masculiene, humanistische mythe te vervangen door de cyborgmythe die de grenzen tussen natuur en cultuur, mens en machine, fysieke en non-fysieke vormen doet vervagen. Gevormd door de nieuwe communicatie- en biotechnieken kan de cyborg bestaan als mythe en hulpmiddel, strevende om door middel van netwerken alle hiërarchieën en dualisme in zich op te nemen: De cyborg is altijd beiden.

In dit derde hoofdstuk staat de cyborg centraal; de cyborg uit de kaskraker *Terminator 2: Judgement day* in de vorm van het supermasculiene lichaam van acteur Arnold Schwarzenegger en Donna Haraway’s cyborg 'a creature in a postgender world' (Haraway 1991[1985]:150). In deze volgorde zal ik eerste de cyborg analyseren als representatie van het welbekende. *T2* representeert op een complexe manier het man/vrouw dualisme en houdt de grens tussen mens en machine stevig intact, door specifieke aandacht te vestigen op de waarden die de mens tot rationeel, solide en autonoom subject maakt. Dit is het subject dat volgens Katherine N. Hayles zijn lichaam *bezit* in plaats van zijn lichaam *is* (Hayles 1999:4). In het tweede deel zal ik Haraway’s cyborg analyseren en de manier waarop het dualisme doorbreekt, hiërarchieën incorporeert en processen van becoming in werking stelt.

---

35 Dit is mogelijk door de complexe 'timeloop' in het verhaal van *T1*. De toekomstige John Connor, hoofd van het verzet tegen de machines, stuurt een strijder terug in de tijd om zijn eigen moeder te beschermen tegen de Terminator. Deze heeft namelijk tot doel John Connors bestaan voortijdig te beëindigen; een soort voortijdige abortus, zoals de film het noemt.

### ***Super vrouw naast über man***

James Camerons *Terminator 2: Judgement day* (1991) is het 100 miljoen dollars kostende vervolg op de lowbudgetfilm *The Terminator* uit 1984. De rode draad in deze films en de *Terminator* films die hierna zijn uitgekomen<sup>36</sup> wordt gevormd door de toekomstige oorlog tussen de mens en de machine. Deze oorlog zal zich voltrekken doordat de mens steeds meer van zijn taken overdraagt aan machines, met als belangrijkste taak het onderhouden van het militaire defensie systeem: “All Stealth bombers are upgraded with Cyberdyne computers becoming fully unmanned (...) Human decisions are removed from strategic defense.” Dit defensiesysteem, Skynet, wordt zelfbewust op 29 augustus 1997 en probeert de macht over te nemen door een atoombom op Rusland af te vuren, wetend dat Rusland een tegenaanval in zal zetten. Het gevolg is een nucleaire oorlog. Drie miljard mensen zullen sterven en de overlevenden vechten onder John Connor in het verzet tegen de machines. Het ironische aan de *Terminator* series is, dat aan de ene kant er steeds opnieuw geprobeerd wordt de overname door de machines te voorkomen, terwijl aan de andere kant deze overname onoverkoombaar blijkt en blijft: “It's in your nature to destroy yourselves” verklaart de Terminator tegenover de jonge John Connor. De *Terminator* serie suggereert hiermee dat het menselijk lichaam onder elke omstandigheid inferieur zal blijven aan de machines die hijzelf gemaakt heeft.

Met deze gedachte in het achterhoofd stuurt de John Connor uit de toekomst de Terminator T-101 naar de jaren '90 om hem als twaalf jarig kind te beschermen. Dit gebeurt tegelijkertijd met het terug in de tijd sturen van de T-1000 door Skynet. Deze ‘shape-shifter’ is gemaakt van vloeibaar metaal en heeft als opdracht de jonge John Connor te vermoorden. Het cyborg-lichaam van de T-101, de beschermer van John en dus van de gehele mensheid, is half mens en half machine: “I'm a cybernetic organism, living tissue over metal endoskeleton.” De menselijke vorm die de cyborg heeft gekregen is, tot op zekere hoogte, mannelijk; supermannelijk. Zijn lichaam, met zijn immense spieren en zijn starre doelgerichte blik, straalt macht en controle uit. De T-101 geeft met zijn voorkomen een herhaling weer van het vertrouwde beeld van de mannelijke vechtmachine die de wereld komt redden.

Gelukkig verschijnt in de volgende scènes een ander, minder vertrouwd lichaam; dat van Sarah Connor, de moeder van John die zich fysiek heeft voorbereid op het voorkomen van de nucleaire oorlog. 'This “new” Sarah is muscularly hardened, slimmed to fighting shape, and mean as Hell'(Rushing and Frenz 1995:188). Haar lichaam heeft de vrouwelijke moederlijke vormen die Sarah aan het eind van *T1* nog bezat uitgewist en vervangen door een hard, gespierd en bijna mannelijk lichaam. Met deze verschijning vertroebelt ze het vastgeroeste man/vrouw dualisme,

---

36 *Terminator 3: Rise of the Machines* (2003) en *Terminator 4: Terminator Salvation* (2009).

aangezien ze eenzelfde soort kracht en zelfverzekerdheid als de Terminator uitstraalt. Sarah Willis argumenteert in haar werk *Race and Gender in Contemporary Hollywood Film*

We may read the text's commitment to hypervisibility in connection with destabilization of gender at the point where masculinized female bodies, along with hyper-masculinized male ones, both trouble the relationship of masculinity to the phallus (Willis 1997: 188).

De manier waarop de lichamen van Sarah en de Terminator in beeld worden gebracht (de Terminator in volledige naaktheid en Sarah's gespierde armen altijd zichtbaar door de tanktops die ze draagt), confronteert de kijker met de afwezigheid van een duidelijke sekse. De Terminator is mens noch man en Sarah's sekse wordt gemaskeerd door haar spieren. Ik gebruik het woord maskeren, omdat ik in de komende paragrafen zal argumenteren dat Sarah's schijnbaar genderloze lichaam geen verschil bewerkstelligt voor haar rol in de film; deze blijft die van het prototype, het gender, vrouw.

Ik gebruik het woord masker en maskeren voor mijn argument op een andere manier dan Deleuze het gebruikt in zijn werk *Difference and Repetition*. Voor mijn analyse bedekt het masker namelijk de onderliggende representaties van het vrouwelijke rolpatroon: Het Verschil maskeert de herhaling van Hetzelfde. Deleuzes gebruik van het masker richt zich daarentegen op het zichtbaar maken van het Verschil dat gemaskeerd wordt door representaties, herhalingen van Hetzelfde. Deleuze argumenteert dat elk idee van herhaling, *repetition*, toegepast wordt op elementen die in wezen zeer verschillend zijn maar tegelijkertijd hetzelfde concept delen: Zoals een schilder die een decoratieve afbeelding maakt steeds hetzelfde concept evenaart maar tegelijkertijd een verschil aanbrengt:

(He) introduce(s) a disequilibrium into the dynamic process of construction, an instability, dissymmetry or gap of some kind which disappears only in the overall effect (Deleuze 1994 [1968]: 19).

Aan de oppervlakte is deze onevenwichtigheid tussen de twee objecten niet meer zichtbaar; deze wordt gemaskeerd door de herhaling van Hetzelfde; de representatie. De positieve kracht van de herhaling bevindt zich echter in de manier waarop het onderliggende Verschil aanwezig is in de afzonderlijke objecten. Bovendien is dit Verschil conceptloos. Het Verschil is niet onderworpen aan het Idee maar bevindt zich binnen het Idee als 'the heterogeneity of an 'a-presentation' (24). Op deze manier zijn de twee vormen van herhaling van elkaar afhankelijk:

One is the singular subject, the interiority and the heart of the other, the depths of the other. The other is only the external envelope, the abstract effect. The repetition of dissymmetry is hidden within symmetrical ensembles or effects; a repetition of distinctive points underneath that of ordinary points; and everywhere the Other in the repetition of the Same (24).

Bovendien is het de onderliggende herhaling die zichzelf vormt door zich te maskeren met een herhaling van Hetzelfde. Daarom kan het nooit voorafgaan aan zijn eigen maskering en zal het nooit conceptueel te vangen (moeten!) zijn en gedefinieerd worden als een representatie van Hetzelfde.<sup>37</sup>

In mijn analyse van *T2* heeft het masker dezelfde functie als die van Deleuze maar krijgt het een andere toepassing. Ook hier geeft de oppervlakte iets anders weer dan hetgeen zich eronder verschuilt. In *T2* is het echter juist het Verschil dat de onderliggende representaties, herhalingen van Hetzelfde maskeert. Op deze manier werkt het eerste beeld van Sarah op het vlees, het lichaam en het gevoel als een indrukwekkende verandering, maar langzamerhand komen de clichés onder het masker van Sarah's gespierde lichaam vandaan. Sarah kan het Deleuziaanse gevecht met de clichés, de beelden, gedachten en ideeën die aan elke creatie voorafgaan, niet winnen. De beeltenis die haar lichaam weergeeft, het oppervlakkige Verschil, blijkt een representatieve laag te maskeren waardoor het oude, begrijpbare man/vrouw dualisme wordt herhaald. De film representeert haar woorden, daden en uiteindelijk ook haar voorkomen binnen het bestaande vrouwelijke perceptiekader. Dit is het kader waarin de vrouw de plaats van het zwakke, geslacht inneemt dat zich irrationeel gedraagt.

Het eerste beeld waarin Sarah's vrouwelijkheid wordt gerepresenteerd is in de droom die ze heeft over Kyle Reese, de vader van John. Deze verschijnt in de psychiatrische inrichting waar Sarah vastzit. Sarah draagt in haar droom een delicaat, sexy, zijde jurkje dat een groot contrast vormt met de tanktops en legerkleding, die ze gedurende de rest van de film draagt. Bij de vader van haar kind speelt ze wèl de vrouwelijke rol, die wordt uitvergroot door haar kussen, tranen en omhelzing. Bovendien uit ze de afhankelijke, zwakke woorden "I need you". Deze woorden vinden hun echo in John's uitspraak over zijn moeder tegenover de Terminator: "She'd shack up with anybody she could learn from" vertelt John over de mannen die in zijn jeugd de plaats van zijn vader hebben ingenomen. Sarah had de mannen nodig om Johns en haar vechtcapaciteiten te trainen. De manier waarop ze deze kennis verworven heeft doet alleen eerder denken aan prostitutie dan aan spitsvondige manipulatie. De woorden van John vormen het beeld van de vrouw die zich 'omhoog werkt' door haar lichaam te gebruiken. Sarah's vrouwelijke wortels worden ook geïmpliceerd in haar visioen over de nucleaire oorlog. In het visioen ziet ze zichzelf als perfecte

---

<sup>37</sup> Voor deze miskenning waarschuwt Deleuze: ' However, we would be wrong to reduce it to a difference which falls back into exteriority, because the concept embodies the form of the Same, without seeing that it can be internal to the Idea and possess in itself all the resources of signs, symbols and alterity which go beyond the concept as such' (Deleuze 1994[1996]).

huisvrouw (volle bos krullen en ruitjes jurk), in een speeltuin spelend met haar zoontje. De dromende Sarah staat zelf in haar masculiene vorm aan het hek van de speeltuin en ziet hoe iedereen wordt opgeblazen door de nucleaire storm. Het visioen suggereert dat wanneer Sarah niets had geweten over een toekomstige oorlog zij de perfecte huisvrouw zou zijn geweest, die de film ons voor ogen houdt. Deze beelden doen mij concluderen dat de eigenlijke of 'echte' Sarah niet de 'Final Girl' is zoals Jonathan Goldberg argumenteert: 'the girl who also is a boy and who answers the sexual indeterminacy and duplicity of the slasher' (Goldberg 1995:248)<sup>38</sup>, maar 'the good mother' die gedwongen is haar lichaam te versterken en haar vrouwelijkheid aan te scherpen om haar zoon te allen tijde te beschermen. Haar gespierde lichaam functioneert slechts een masker en langzamerhand dwingt de film haar terug in de rol van afhankelijke, onkundige en zelfs hysterische vrouw.

Deze laatste connotaties verkrijgt Sarah door de manier waarop ze in de film geplaatst wordt naast de T-101. Thomas Byers benadrukt in zijn artikel "Terminating the Postmodern: Masculinity and Pomophobia" dat Sarah's lichaam naast dat van de Terminator in het niet valt: 'her muscles do not, cannot ever measure up to Arnold's. If the hard, pumped-up body is a fetish, his is simply much bigger' (Byers 1995:20). Bovendien wijst Byers op een aantal vechtschènes waarin het steeds opnieuw de mannelijke T-101 is die de situatie redt en Sarah die alles bemoeilijkt. Het belangrijkste voorbeeld hiervan is de slotscène, waarin Sarah een schot lost op de moordlustige T-1000 die geheel uit zijn oorspronkelijke structuur spat, maar voldoende tijd van Sarah krijgt om zijn normale vorm weer aan te nemen. Het is daarna de T-101 die het verlossende schot lost waardoor de T-1000 in een poel gesmolten metaal valt en geëlimineerd wordt. Dit beeld maakt niet van Sarah maar van de Terminator de held van de film.

Door de visuele nadruk op de lichamen in *T2* wordt het man/vrouw dualisme in de film versterkt. Sarah's vrouwelijke lichaam blijkt steeds weer inferieur aan het sterkere lichaam van de T-101 dat ons mannelijk aandoet. Haar lichaam is echter niet het enige aspect dat haar rol als prototype-vrouw benadrukt. In de scène waarin Sarah op het punt staat de uitvinder van Skynet, Miles Dyson, voor de ogen van zijn vrouw en zoontje dood te schieten, plaatsen haar daad en woorden haar in de rol van (hysterische) vrouw. De Terminator en John arriveren, met het doel haar tegen te houden, net nadat Sarah besloten heeft Dyson niet te vermoorden. Sarah is veranderd van een sterke krijger in een verwarde, huilende vrouw. Bovendien staan er nu tegenover haar twee manfiguren met hetzelfde doel - de nucleaire oorlog te voorkomen - maar met een andere, rationele, menselijke aanpak. John laat de T-101 het vlees van zijn arm wegsnijden, zodat Dyson het robot skelet kan zien. Daarna, vertelt Sarah's stem in de voice-over, legt de Terminator hem rustig uit wat

---

38 De term 'Final Girl' heeft hij geleend van Carol Clover die de term gebruikt in haar artikel 'Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film' *Representations* 20 (1987) 187-228.

de gevolgen van Dysons onderzoek zullen zijn. Het lichaam van de Terminator staat op deze manier voor rationaliteit. Dit komt overeen met wat Antony Easthope verklaart over het idee van mannelijkheid en de rol die het lichaam daarin speelt:

The most important meanings can attach to the idea of the masculine body are unity and permanence... Very clear in outline and firm in definition, the masculine image of the body appears to give a strong sense of identity. (Byers :1995:10)<sup>39</sup>

Het sterke, eenduidige lichaam van de Terminator overtuigt de kijker en Dyson van zijn rationele beslissing om Cyberdyne<sup>40</sup> te vernietigen. Sarah's ondefinieerbare lichaam wijst daarentegen op haar irrationaliteit en de onmenselijke daad die ze voor ogen had. Haar irrationaliteit wordt nog eens versterkt door de feministische redevoering die ze houdt:

Fucking men like you built the hydrogen bomb; men like you thought it up. You think you're so creative. You don't know what it's like to really create something--to create a life--feel it growing inside you. All you know how to create is death and destruction.

Deze redevoering maakt Sarah volgens Willis 'laughable' (125) en volgens Byers 'hysterical' (20). Dit wordt benadrukt door Johns woorden "Mum! We need to be a little more constructive here, okay?" De film versterkt hiermee, zowel visueel als verbaal, het beeld dat de rationele, constructieve beslissingen gemaakt worden door mannen (mens of cyborg) en dat de vrouw, wier lichaam verwarring scheidt (welke vorm het ook aanneemt) irrationeel, onverantwoordelijk en hysterisch handelt.<sup>41</sup>

### ***Human(isme) versus de machine***

In het voorafgaande heb ik laten zien hoe *T2* het man/vrouw dualisme representeert door de verwarring die Sarah's lichaam scheidt te compenseren met vertrouwde vrouwelijke sekse patronen in visuele en verbale uitingen. Een tweede representatie – die in sommige opzichten samenvalt met het man/vrouw dualisme – is de uitvergroting van het mens/machine dualisme. Ik zal beginnen met het zichtbaar maken van deze samensmelting, om daarna te analyseren hoe het cyborg lichaam van de T-101 de humanistische waarden representeert en zo de afstand tussen mens en machine vergroot.

---

39 Dit citaat komt oorspronkelijk uit Easthope, Antony. *What a Man's Gotta Do: The Masculine Myth in Popular Culture*. Winchester: Unwin, 1990:53.

40 Cyberdyne is het onderzoekscentrum waar Miles Dyson werkt aan de technologie die het ontstaan van Skynet mogelijk zal maken.

41 De psychiatrische inrichting waarin Sarah zich in het begin van de film bevindt is hiervan een mooie vorm van foreshadowing.



Verschillende critici zoals Sarah Willis en Constance Penley argumenteren dat 'the film displaces sexual and racial difference onto this cyborg-human divide '(Willis 1997: 123)<sup>42</sup>. Ik ben echter van mening dat de seksuele verschillen door de figuur van de cyborg worden vergroot. In *T1* was de T-800 anti-mens en moordlustig in tegenstelling tot zijn nieuw geprogrammeerde versie de T-101 die als beschermengel van John Connor moet functioneren. De bescherming van John Connor houdt in eerste instantie echter niet in dat ook de rest van de mensheid beschermd moet worden. Dat elk mensenleven waardevol is leert de T-101 van John die zijn programma naar de leer-functie omzet. Vanaf dat moment vermoordt de T-101 geen mensen meer maar maakt deze alleen immobiel. Dat de T-101 zich deze menselijke waarde eigen heeft gemaakt staat in groot contrast met Sarah's poging Dyson te vermoorden. Hierdoor suggereert de film dat de vrouw Sarah minder menselijke waarden bezit dan de cyborg man.

De T-101 krijgt dankzij het feit dat John hem wil laten leren, de kans zich aan te passen aan de mensheid. Hij leert lachen en te begrijpen waarom mensen huilen. Forest Pyle merkt op in "Making Cyborgs, Making Humans" dat door 'mechanical mimicry and genuine learning' de cyborg zich steeds makkelijker aan de kant van de mens laat scharen. De ironie die hierbij komt kijken betreft de manier waarop de film het verschil tussen mens en machine aanduidt door de vermënselijking van een machine: 'the triumph of humans and humanism is made dependent on the humanizing of cyborgs'( Pyle 1993:240).

Een belangrijke component in deze vermënselijking is de manier waarop het vaste en solide lichaam van de T-101 geplaatst wordt naast het vloeibare en veranderlijke lichaam van de T-1000, de 'Liquid Metal Man'. Het verschil tussen de twee cyborgs trekt Doran Larson door naar de Amerikaanse 'body politics'. Hij argumenteert dat een gezond en coherent lichaam staat voor een goed georganiseerde regering van een natie. Deze gezonde organisatie werd in de 17de eeuw gekenmerkt door de monarch als hoofd van de natie en dus van het politieke lichaam. In een democratie is er echter geen hoofd meer, waardoor zijn gezonde organisatie en coherentie alleen kan worden gedefinieerd door het bestaan van andere, ongezonde en ongeorganiseerde naties.

That section of the American population which both conceives of itself self-consciously as democratic and unconsciously as healthy cells and organs in the body politic requires a nonhuman other which it can eviscerate in order to confirm its own political and spiritual legitimacy. (Larson 1997:57)<sup>43</sup>

---

42 'The Cyborg establishes difference: crossing human and machine, past and future, the figure displaces the question of sexual difference, marks it elsewhere and otherwise'. Penley, Constance. 1986 "Time Travel, Primal Scene, and the Critical Dystopia". *Camera Obscura* Volume 15 (1986). 67-84. (76)

43 Larson verwijst na deze uitspraak naar het artikel van Schramer and Sweet "Violence and the Body Politic in Seventeenth-Century New England". In: *Arizona Quarterly* volume 48 Issue 2 (summer 1992: 5).

In *T2* staat het lichaam van de T-101 voor een gezonde coherente en kapitalistische democratie en het lichaam van de 'shape shifter' voor het andere, onbekende en anarchistische democratische systeem. Binnen deze oppositie, die Thomas Byers ook maakt in zijn analyse van de mannelijke identiteit in het postmodernistische tijdperk, komt de vermenselijking van de T-101 tot zijn hoogtepunt. In tegenstelling tot de T-1000 krijgt de T-101 bijvoorbeeld een point of view. De stand van de camera verleent hem de menselijke blik en de suggestie van een innerlijk systeem terwijl de T-1000s starre en levenloze blik alleen van buitenaf in beeld wordt gebracht. Bovendien is het lichaam van de T-101 herkenbaar en daardoor geruststellend: Zijn lichaam is solide, opgebouwd uit een metalen skelet dat we in structuur herkennen als ons eigen skelet. 'Arnold fits our understanding of a correspondence between size and power, (...) so does not strike us uncanny' (Larson 1997:62). Ook zijn organen bevinden zich op de juiste plaats: 'his command center is where we would expect it, in the skull' (63). Het enige wat hem ontbreekt is een hart, het orgaan dat staat voor empathie, barmhartigheid en menselijkheid. De waarde van het hart komt terug in *Terminator Salvation*. In dit vierde deel van de *terminator* serie is een cyborg ervan overtuigd dat hij mens is. Skynet heeft hem op deze manier ontworpen, zodat hij als gewetenloze infiltrant kan dienen en de schuilplaats van John Connor kan ontmantelen. Het bijzondere is dat Skynet hem niet alleen 'geprogrammeerd' heeft als mens maar ook zijn lichaam menselijk heeft gemaakt door hem een hart te geven. Het hebben van een hart en het hebben van gevoel dat dit impliceert is wat 'ons' tot mens maakt en 'hen' tot machines. Het ontbreken van een mensenhart wordt door de T-101 gecompenseerd door zijn wil om de menselijke waarden te leren en eigen te maken. 'It is this *moral* relationship, argue teert Larson, in which the machine envies and so selflessly follows human understanding, that makes incorporations of the machine into the body politic acceptable' (63). Het lichaam van de T-1000 dat het aan organen én structuur ontbreekt, is daarentegen een aanval op de 'body politics' en tegelijkertijd op het humanisme gedachtengoed.

De T-1000 kan zijn lichaam veranderen in hetgeen hij aanraakt, of dit nu Johns adoptiemoeder is, de conciërge of een geruite vloer. Deze verwonderlijke techniek valt buiten de technische mogelijkheden van de mens. De T-1000s oorsprong ligt daarom niet bij de mens maar bij de machines. Dit idee en het feit dat hij van vorm kan veranderen maakt de T-1000 on(be)grijpbaar en angstaanjagend. Bovendien passeert hij alle lichamelijke en seksuele grenzen door van vrouw, naar man naar object te veranderen. Zijn lichaam kan op deze manier gezien worden als het Deleuziaanse orgaanloze lichaam dat in een proces van becoming is. Deze lezing wordt versterkt doordat het de T-1000 aan elke mogelijke lichamelijke organisatie ontbreekt: Wanneer er een deel van zijn hand afbreekt doet hij deze samensmelten met zijn voet. Hij beantwoordt op deze manier aan Deleuze en Guattari's oproep: 'Why not walk with your head, sing with your sinuses, see

through your skin, breath with your belly' (Deleuze en Guattari 1987:151). Het ontbreken van een lichamelijke organisatie, het doorbreken van de dualisme man/vrouw, subject/object maakt de T-1000 tot dreiging voor een 'body politics': 'As a vision of the body politics, the LMM man is dissolution into anarchy, a nightmare image of continually overturned hierarchy' (Larson 1997:63). Het anarchistische linkse democratische systeem dat de LMM vertegenwoordigt staat lijnrecht tegenover de rechtse kapitalistische democratie waarin iedereen zijn vaste plek binnen de organisatie heeft verworven en deel uitmaakt van het individuele afgesloten lichaam. Het politieke lichaam van de LMM kent echter geen vaststaande organisatie, natuurlijke orde of onderschikking van organen; elk orgaan, man, vrouw, migrant, academicus, communist heeft evenveel zeggenschap in dit almaar veranderende politieke lichaam dat open staat voor heterogene koppelingen. Bovendien staat het lichaam van de LMM lijnrecht tegenover humanistische waarden als uniciteit, eenheid, autonomie en rationele wil. De LMM heeft namelijk geen begrensd lichaam en geen wil maar eerder een geprogrammeerd doel. Dit doel is als een 'verlangen' dat hem voortdrijft, waarvoor hij zijn lichaam opent om nieuwe vormen aan te nemen.

Dit bevrijdende anarchistische beeld van het orgaanloze lichaam wordt in *T2* echter gepresenteerd als een bron van angst en grenzeloos geweld. Larson onderschrijft aan de ene kant dat het lichaam van de LMM gezien kan worden als een utopie – 'In this political body, each part or person, can be head, arm, heart, fist' (Larson 1997:68) – maar geeft vervolgens aan dat deze utopie niet weggelegd is voor de realiteit waarin de democratie belang blijft hechten aan een exclusieve, hiërarchische burgerlijke orde. Deze orde probeert ook *T2* te bewaren door de cyborg, waarmee de kijker zich makkelijk kan identificeren, een eenduidig, solide en mannelijk lichaam te geven dat zich gedraagt volgens de menselijke moraal.

Deze menselijke moraal is nauwelijks terug te vinden in Sarah's irrationele gedrag en het ongrijpbare lichaam van de T-1000. Beide figuren vormen, wanneer ze de overhand krijgen, een dreiging voor de humanistische waarden. De film laat het echter niet zover komen en houdt streng vast aan het dualisme man/vrouw, fysiek/non-fysiek en mens/machine. Sarah en de T-1000 hebben niet de macht dit dualisme omver te werpen en blijven zich aan de negatieve zijde van de scheidslijn bevinden.

In het tweede gedeelte van dit hoofdstuk wil ik analyseren hoe Haraway's cyborg dit dualisme wel weet te doorbreken en wat daarvan de implicaties zijn voor onze wereld en haar inwoners.

## ***A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late 20<sup>th</sup> Century***

*The Terminator is the sign of the beast on the face of postmodern culture, the sign of the Sacred Image of the Same.*

*(Donna Haraway 1995:XV)*

Deze uitspraak van Donna Haraway, geschreven voor het voorwoord van *The Cyborg Handbook*, draagt een bijzonder klank in zich. Een klank die ook hoorbaar is in het werk van Gilles Deleuze. Haraway en Deleuze strijden beide tegen de herhalingen van het welbekende, van hetzelfde idee en beeld; the Sign of the Beast. Beiden voeren deze strijd op hun eigen manier, met hun eigen taal en politiek. Deleuze denkt in orgaanloze lichamen, rhizomen en processen van becoming en Haraway in cyborgs, naturecultures en Companion Species. Beide liefhebbers van het simulacrum, de kopie zonder origineel, vertellen verschillende verhalen met verschillende stemmen die toch op sommige vlakken overeenkomen. Ze werken samen mee aan Deleuzes lezing van de wereld, waarin alleen hetgeen dat verschillend is kan overeenkomen (Deleuze 1990[1969]: 261). De twee verschillende heterogene verhalen die geen hiërarchische verhouding kennen, vormen de kracht van het simulacrum, van een kijk op de wereld die verschillen herkent en erkent.

Between these basic series, a sort of internal resonance is produced; and this resonance induces a forced movement, which goes beyond the series themselves (Deleuze 1990 [1969]: 261).

In dit deel van het hoofdstuk zal ik deze resonanties tussen Haraway's en Deleuzes verschillende heterogene verhalen zichtbaar en voelbaar maken. In mijn analyse zal ik argumenteren dat deze twee heterogene stemmen samen een cyborg-becoming in werking stellen. Deze verhalen gaan in ieder geval over lichamen; die van mensen, dieren en machines.

### ***Cyborgs politieke mythe***

“A Cyborg Manifesto” is het begin van Donna Haraway's politiek geëngageerde werk dat zich afzet tegen de idee dat de wetenschap absolute en objectieve waarheid garandeert. Haraway werd zich, in de jaren '70, als historica in de biologie en natuurkunde steeds bewuster van de manier waarop de wetenschappelijke beginselen van deze vakgebieden geconstrueerd zijn. In het boek *Cristals*,

*Fabrics, and Fields* (1976) laat Haraway, volgens René Munnik, deze constructies zien. Door middel van een historische analyse brengt Haraway aan het licht, dat de concepten, methoden en modellen die de grondvesten vormen van een ‘normale’(harde) wetenschap, de uitkomst zijn van een historisch proces dat het karakter en de identiteit van de betreffende wetenschap zal bepalen. Dit proces is een mengelmoes van wetenschappelijke motieven en argumenten, maar ook politieke, religieuze, seksuele en raciale overtuigingen spelen een rol in het creatieproces. ‘The identity of a science is the temporary outcome of a network of stories that it tells about itself and its objects’ (Munnik 2001:94).

Een belangrijk element in deze stichtende verhalen is, volgens Haraway, het gebruik van metaforen. Metaforen kleuren het verhaal en dwingen het in een bepaalde richting. Dit gebeurt bijvoorbeeld in het verhaal dat de biologieboeken vertellen over de menselijke voortplanting. Emily Martin laat in het artikel “The Egg and the Sperm: How Science has Constructed a Romance Based on Stereotypical Male and Female Roles” zien hoe de metaforen die gebruikt worden voor de rol van het eitje en de spermacel in het voortplantingsproces afstammen van culturele stereotypen. In het voortplantingsverhaal wordt het eitje steeds opnieuw beschreven als groot, passief en afhankelijk van de kleine, sterke en snelle spermacel die het komt penetreren. De beschrijvingen gebruiken metaforen die van het eitje het stereotype ‘Damsel in distress’ maken en van de spermacel de heroïsche krijger die haar komt redden. Onderzoek wijst echter uit dat de eicel een veel actievere rol in dit proces heeft: de spermacel blijkt voornamelijk van links naar rechts te kunnen bewegen in plaats van recht vooruit, zodat het eitje genoodzaakt is de spermacel te vangen en aan zich vast te doen klampen. De spermacel kan hierna makkelijk in de goede richting de eicel binnenkomen. Deze nieuwe resultaten vinden echter geen weerslag in de artikelen die over het onderzoek rapporteren. Hierin wordt het eitje ofwel opnieuw beschreven als passief, of krijgt ze de betekenis van *Femme Fatale*; de verleidelijke maar zeer gevaarlijke, agressieve vrouw.

Metaforen spelen dus een belangrijke (en soms misleidende) rol in de manier waarop de wetenschap haar verhalen vertelt, over zichzelf of over het leven, en in de manier waarop de mens zijn lichaam begrijpt. Donna Haraway gebruikt daarom in haar manifest de cyborg als allesomvattende metafoor. Ze gebruikt de cyborg metafoor om een nieuwe mythe te creëren, een nieuw verhaal te vertellen over wetenschap en technologie, dat trouw blijft aan feminisme, socialisme en materialisme. De noodzaak van het schrijven van een nieuwe mythe lag, volgens Haraway, in de manier waarop de meeste Amerikaanse socialisten en feministen dualisme als geest/lichaam, dier/machine, idealisme/materialisme associëren met alles wat de technologische en wetenschappelijke cultuur voortbrengt. Daarenboven was het manifest bedoeld om mensen te

verenigen in de strijd tegen de steeds groter wordende wereldwijde overheersing.<sup>44</sup> Haraway heeft zich met de cyborgmythe als doel gesteld nieuwe diverse meningen en andere vormen van macht te creëren waarin het plezier in het leven in een technologische samenleving voorop staat. Haar cyborgmythe beschrijft daarom twee verschillende perspectieven: Aan de ene kant vertelt een cyborg wereld het verhaal van het verlies van alle controle over onze planeet, over apocalyptische Star Wars praktijken en de toe-eigening van het vrouwelijk lichaam in de masculiene, orgastische oorlogsvoering (Haraway 1991 [1985]: 154).

From another perspective, a cyborg world might be about lived social and bodily realities in which people are not afraid of their joint kinship with animals and machines, not afraid of permanently partial identities and contradictory standpoints (154).

Beide perspectieven zijn nodig om de cyborgmythe te vertellen omdat het ene verhaal totaal andere denkbeelden creëert dan het andere. *Door verschillen kunnen overeenkomsten ontstaan*, dat zijn de woorden van Deleuze die ik gebruikte in de inleiding. Haraway voegt daaraan toe dat ‘Single vision produces worse illusions that double visions or many-headed monsters’ (154). De cyborgmythe is dan ook niet bedoeld als nieuwe illusie maar als nieuwe ontologie die ons een politiek verschaft.

### ***Cyborg lichamen***

De cyborg is een ‘cybernetic organism’, zowel mens als machine, zowel de Terminator als Gaia,<sup>45</sup> zowel feit als fictie. ‘The boundary between science fiction and social reality is an optical illusion’ (150). Deze uitspraak heeft betrekking op de manier waarop de mens zijn lichaam begrijpt of specifieker; hoe de vrouw haar lichaam moet begrijpen. Haraway wijst erop dat de internationale vrouwen organisatie zich altijd als doel heeft gesteld te beschrijven wat het is om vrouw te zijn: te bepalen wat geldt als ‘women’s experience’. Ze bekritiseert deze manier van feminisme praktiseren omdat het probeert een eenheid te creëren die dominerende trekjes krijgt aangezien het tegelijkertijd andere ‘ervaringen om vrouw te zijn’ uitsluit. Hiermee heeft het feminisme zich de logica, taal en toepassingen van het witte mannelijke humanisme toegeëigend: ‘searching for a single ground of domination to secure our revolutionary voice’(161). Haraway gelooft niet in een bepaalde staat die getypeerd kan worden als ‘vrouwelijk’. Ze verwijst in “A Cyborg Manifesto” naar de antropologe Mary Douglas en de bijdrage die zij levert aan onze bewustwording betreffende de belangrijke rol die de beeldvorming omtrent het lichaam speelt in de manier waarop wij de wereld begrijpen. Anne

---

<sup>44</sup> Verderop in dit hoofdstuk zal ik ingaan op deze zogenoemde ‘informatics of domination’.

<sup>45</sup> In het voorwoord van *The Cyborg Handbook* vertelt Haraway, hoe James Lovelock in zijn onderzoek naar leven op mars, de aarde beschouwde als ‘a cyborg, a complex auto-poetic system that terminally blurred the boundaries among the geological, the organic and the technological’(Haraway 1995:XIII).

Balsamo gebruikt de theorieën van Mary Douglas ook in het hoofdstuk “Reading Cyborgs, Writing Feminisms: Reading the Body in Contemporary Culture” uit haar werk *Technology of the Gendered Body: Reading Cyborg Woman*. Balsamo wijst op Douglas boek *Natural Symbols* (1970) waarin Douglas argumenteert dat de perceptie van het menselijk lichaam altijd bepaald wordt door de interactie tussen het gegeven materiële lichaam en de symbolische constructies van het lichaam in de desbetreffende cultuur. Er vindt dus een samenspel plaats tussen feit (het materiële lichaam) en fictie (de hieraan verbonden symbolische waarden). Bovendien verklaart Douglas ‘There can be no natural way of considering the body that does not involve at the same time a social dimension’ (Mary Douglas 2002 [1970]:74). Het (vrouwelijk<sup>46</sup>) lichaam doorkruist dus altijd al de grens tussen natuur en cultuur; het is altijd beide. Vanuit dit oogpunt leest Balsamo de cyborg.

The cyborg connects a discursive body with a historical material body by taking account of the ways in which the body is constructed within different social and cultural formations (Balsamo 1996:33).

Haraway blijft met haar cyborg dus altijd trouw aan het materiële lichaam. Haar uitspraak ‘the cyborg is a creature in a post-gender world’ (151) betekent daarom niet de verdwijning van mannelijke en vrouwelijke lichamen. Deze materiële lichamen zullen blijven bestaan. Het gaat Haraway, zo legt ze uit in een interview tijdens de conferentie “Cyborg Identities- The humanities in Technical Light”, om de bewustwording van hoe gender een constructie is oftewel ‘a material-semiotic production’ (Ihde & Selinger 2003: 54). Dit betekent dat ‘things need not be this way’(54). Post-gender staat voor Haraway voor het omverwerpen van de genderrollen omdat men weet dat het maar één manier is van leven in deze wereld en niet dé manier. Post-gender staat voor ‘blasting the truth scandal of gender’(54).

### ***Becoming-animal, Becoming-Machine, Becoming-Imperceptible***

Het interessante aan het materiële cyborg lichaam is dat het in tegenstelling tot de idealen van het westerse humanistische denken, niet streeft naar het vormen van een eenheid; van een geheel, een compleet organisme. Doordat de cyborg niet ‘geboren’ is, in de meest natuurlijke betekenis van het woord, heeft het niet de drang om terug te keren naar de helende moederlijke baarmoeder. Ook de vaderlijke rol, zoals de creërende dokter Frankenstein, hoeft niet vervuld te worden; de cyborg verlangt niet naar een Ander om zichzelf compleet te voelen. De cyborg is namelijk nooit een geheel, ze bestaat altijd uit delen; ‘forming wholes from parts, including those of polarity and hierarchical domination’(Haraway 1991 [1985]:152). In Haraway’s beschrijving van de cyborg

---

<sup>46</sup> Het mannelijk lichaam, argumenteert Balsoma, vindt zich pas sinds het postmodernisme in deze ‘onzekere’ tussenpositie.

horen we de stemmen van het ideale Deleuziaanse orgaanloze lichaam. De cyborg is een vrij orgaanloos lichaam omdat het beide polen van het dualisme in zich opneemt en hiërarchieën geen kans geeft om te domineren: het lichaam is niet onderworpen aan sociale en culturele inscripties omdat het aan eenduidige interpretaties ontsnapt, noch is het onderworpen aan zijn eigen organische structuur. Haraway argumenteert dat haar cyborg heeft kunnen ontstaan en haar vrije posities kan handhaven door de omverwerping van drie cruciale grenzen in de westerse wetenschappelijke cultuur: de grens tussen mens en dier, tussen organisme en machine en tussen fysieke en non-fysieke vormen. Deze drie grensdoorbraken vormen een vluchtroute die het orgaanloze lichaam ook kan afleggen. Ik zal daarom beide lichamen deze weg laten volgen.

De eerste grensdoorbraak is tussen mens en dier. Haraway suggereert dat er weinig bewijs is, zowel in taalvaardigheid, sociaal gedrag en mentale capaciteiten, om de mens als uniek wezen te beschouwen, als afgescheiden van de andere diersoorten; als heerser over dier en natuur. In *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness* gaat Haraway verder in op de ongeldigheid van deze grens. Ze gebruikt de geschiedenis van de hond en de mens om aan te tonen dat natuur en cultuur geen opposities zijn of universele categorieën maar imploderen in de door haar gekozen term *naturecultures*. Haraway spreekt van ‘co-evolution’ en ‘co-constitution’, termen die beide Marilyn Stratherns ‘partial connections’ in zich dragen. Hiermee bedoelt Haraway de relatie die bestaat tussen minstens twee ‘spelers’ die een even grote rol hebben en noch gehelen zijn, noch alleen onderdelen; het is deze relatie die Haraway gebruikt in haar analyses. De geschiedenis van mens en hond is daarom niet het hiërarchische verhaal van de Man die zich de vrije wolf toe-eigende en hem tot onderdanige en dienstbare hond maakte. Het is waarschijnlijker, dat (wolf)honden steeds dichterbij mensen gingen leven, profiterend van het menselijke afval en zo hun gedrag en langzamerhand hun genetische code (korter haar et-cetera) aanpaste aan de menselijke omgeving. Tegelijkertijd veranderde het leven van de mens ingrijpend; men kon schapen gaan hoeden, er ontstond een agricultuur en de menselijke spraak kwam in ontwikkeling. Ook al noemt Haraway deze laatste ontwikkeling twijfelachtig, ze is ervan overtuigd dat ‘once we (...) stop seeing only biological reductionism or cultural uniqueness, both people and animals will look different’ (Haraway 2003:31). Bovendien wijst Haraway op het feit dat mens en dier altijd in contact staan, deel uitmaken van elkaar en van hun omgeving (en vice versa): De bacteriële flora, oftewel micro-organismen, is bijvoorbeeld essentieel voor de werking van de menselijke darmen en ook voor de lichtgevende cellen van de pijlinktvis. Er is dus geen grens die de mens van de natuur scheidt, mens en natuur, mens en dier zijn heterogene termen die deel van elkaar uitmaken, co-evolueren, en alleen begrepen moeten worden als levende in *naturecultures*.

Deleuze en Guattari breken in *A Thousand Plateaus* eveneens met de grens tussen natuur en cultuur, mens en dier. Ze argumenteren dat de staat en de samenleving dieren gebruiken als



indelingsmechanisme, om onderscheid te maken en de mens te kunnen classificeren. Deleuze en Guattari argumenteren tegen deze categorisering van mens en dier naar hun karakteristieke gelijkheden of hun immanente verschillen. Ze denken niet in verticale afstamming, maar in horizontale involutie. Involutie (en Haraway's co-evolutie) staat voor het tot stand komen van nieuwe vormen van leven in een creatief proces tussen twee heterogene componenten. Een proces van becoming is daarom altijd tegelijkertijd een involutie. Daarom stellen Deleuze en Guattari de epidemie, de infectie, de besmetting tegenover de reproductie door voortplanting: 'The difference is that contagion, epidemic, involves terms that are entirely heterogeneous: for example, a human being, an animal, and a bacterium, a virus, a molecule, a microorganism' (Deleuze en Guattari 1987:242). Al deze levensvormen staan op dezelfde horizontale lijn, gaan relaties met elkaar aan, 'co-constitute each other'<sup>47</sup>, en kunnen een proces van becoming doen ontstaan. Pas op deze horizontale lijn, op dit vlak of plateau kan de mens dier worden omdat de grens tussen de termen verdwenen is. In eenzelfde gedachtetrant (doch met een andere taal en ander stemgeluid) benadrukt Haraway: 'Far from signaling a walling off of people from other living beings, cyborgs signal disturbingly and pleasurable tight coupling' (Haraway 1991 [1985]:153).

De tweede grens die doorbroken wordt is die tussen mens-dier (organisme) en machine. Voorheen, spot Haraway, maakte de machine altijd deel uit van de mannelijke droom om zich voort te kunnen planten; om leven te creëren. Dit was echter een illusie. De machines leefden niet, waren niet autonoom, konden zichzelf niet produceren noch zelfstandig voortbewegen. Maar dit gegeven is aan het eind van de 20<sup>ste</sup> eeuw veranderd: 'Machines have made thoroughly ambiguous the difference between natural and artificial, mind and body, self-developing and externally designed' (153). Machines bevinden zich langzamerhand op dezelfde lijn van mens, dier, bacterie. Ze worden niet meer door de mens gedomineerd maar zijn net zo levend als de mens, die zelf tegelijkertijd steeds onbeweeglijker, levenlozer wordt. Haraway argumenteert dat juist door deze fusies met dieren en machines, de mens kan leren hoe het is om niet de Man te zijn die door het westerse denken wordt voorgeschreven (174).

Net als Deleuze en Guattari denkt Haraway liever in werkwoorden dan in fixerende categorieën. In het al eerder genoemde interview vertelt ze, dat wanneer je de wereld begrijpt als werkwoord, je kunt spreken over gebruiken, toepassingen, werelden in de maak en lichamen in de maak. Het denken in werkwoorden (becomings) ondermijnt de dualistische categorieën en daarmee de ontologische grondvesten van de westerse epistemologie.

Wat hierna overblijft, nadat de grens tussen mens, dier en machine is doorbroken, wanneer eenduidige interpretaties onmogelijk worden, is volgens Haraway geen val in cynisme of

---

<sup>47</sup> Co-constitutive companion species and co-evolution are the rule, not the exception (Haraway 2003:32).

ongeloofwaardigheid. René Munnik is daar echter niet van overtuigd. Hij vraagt zich af in ‘Donna Haraway: Cyborgs for Earthly Survival?’ of de cyborg wel een politiek kan hebben wanneer deze ook de grens tussen leven en dood kan overschrijden. Munnik gaat met deze vraagstelling echter aan het manifest voorbij, aangezien Haraway het over mensen heeft, levende in een technologische samenleving. Haraway vraagt zichzelf ook af ‘Who cyborgs will be?’ (154), maar benadrukt steeds opnieuw dat ‘they seem to have a natural feel for united front politics’ (151) en dat ze de grens tussen leven en dood niet willen overschrijden omdat ‘Cyborgs (are) embracing mortality as the condition of life’(Haraway 2003: 11). Deze belangrijke eigenschappen van cyborgs geven mij de overtuiging dat ze kunnen staan voor ‘Earthly Survival’ voor een nieuwe creatieve ontologie. Munniks visie past daarentegen binnen het westerse humanistische denken: de mens blijft de machine domineren om als heerser over het leven te regeren. Munnik vertelt met deze visie de masculiene kant van het cyborg verhaal, de kant die alle dualisme toch weer in ere probeert te herstellen. Na de derde grensdoorbraak, zal uit het volgende blijken, is deze visie echter vrij onzinnig.

De derde en laatste grens, een uitvloeisel van de tweede grens, is die tussen fysieke en non-fysieke vormen. Doordat de machines steeds kleiner worden, tot op micro-elektronisch formaat, zijn ze ‘everywhere and they are invisible’(154). Ze bestaan alleen nog maar uit signalen en elektromagnetische golven. De gevolgen zijn, dat de machines gemakkelijk lichamen doordringen, waardoor deze lichamen beide gestalten kennen, dus zowel materieel waarneembaar zijn, en half doorschijnend.

The ubiquity and invisibility of cyborgs is precisely why these sunshine-belt machines are so deadly. They are hard to see politically as materially (154).

Deze gevaarlijke, bijna onzichtbare vorm van leven is het laatste stadium in het proces van becoming van het orgaanloze lichaam. Nadat er een zone is ontstaan waarin man, vrouw en dier tot elkaar komen en in een continue beweging deeltjes uitwisselen, zodat het onmogelijk wordt de grens tussen mens en dier te bepalen, bewegen zij zich na dit stadium in de richting van een becoming-imperceptible: ‘The imperceptible is the immanent end of becoming, its cosmic formula’(Deleuze en Guattari 1987: 279). De becoming-imperceptible is de becoming van alles en iedereen; het is het maken van de wereld, een wereld die over de al bestaande wereld heen geplaatst kan worden, zodat deze in een proces van becoming zal verkeren.

One is then like grass: one has made the world, everybody/everything, into a becoming, because one has made a necessary communicating world, because one has suppressed in oneself everything

that prevents us from slipping between things and growing in the midst of things (280).

Dit is, zo wil ik argumenteren, precies hetgeen Haraway met haar cyborg wereld voor ogen heeft: het maken van je zelf tot een nieuwe wereld, een wereld in de maak, door middel van werkwoorden die niet stilstaan, waarin niks fixeert, geen hiërarchie, dualisme of andere vorm van classificatie bestaat, een wereld waarin mensen, dieren, machines alles en iedereen worden.

### ***Rhizome Cyborgs tegen The Informatics of Domination***

Samenvattend kunnen we dan ook stellen dat het de taak van de cyborg is de oude wereld te vervangen of in ieder geval te verwarren. Haraway argumenteert in haar manifest dat de oude wereld van hiërarchische overheersingen al vervangen is door de nog angstaanjagendere nieuwe netwerken die ze de 'The Informatics of Domination' benoemt. Ze plaatst de veranderingen in de volgende tabel<sup>48</sup>:

Representation	Simulation
Organism	Biotic Component
Heat	Noise
Biology as clinical practice	Biology as inscription
Eugenics	Population Control
Sex	Genetic engineering
Mind	Artificial Intelligence
White Capitalist Patriarchy	Informatics of Domination (Haraway 1991 [1987]: 163)

Deze nieuwe manier om de wereld en de rol van de mens hierin te begrijpen laat zien, dat de dualismen die voorheen deze taak op zich genomen hadden, nu onzinnig zijn. De rechter kant van de tabel geeft objecten weer die niet gezien kunnen worden als 'natuurlijk' waardoor de andere kant eveneens onnatuurlijk blijkt. Het oude patriarchische kapitalisme heeft de mens dus grenzen voorgehouden, die eigenlijk geen bestaansrecht blijken te hebben. Hier moet het nieuwe feminisme, de cyborg, rekening mee houden. Wat 'The informatics of Domination' zo gevaarlijk maakt, is de manier waarop het de wereld probeert te begrijpen als een informatiestroom; 'a problem of coding'(165). De nieuwe communicatietechnieken en biotechnieken zijn bezig om een allesomvattende gezamenlijke taal te creëren<sup>49</sup> waarin geen enkel verschil kan bestaan. Dit betekent totale controle. De cyborgs politieke taak is daarom deze code te kraken, te decoderen en de achterliggende controle en commando systemen omver te gooien.

---

<sup>48</sup> Ik heb hier slechts ¼ van de tabel weergegeven.

<sup>49</sup> In het tweede hoofdstuk wordt ook over deze gevaarlijke strategie gesproken.

That is why cyborg politics insist on noise and advocate pollution, rejoicing in the illegitimate fusions of animal and machine (177).

De cyborg doorklieft in haar bewegende bestaan alle grenzen. Ze bestaat uit delen, uit verschillen en probeert te overleven in de diaspora van de technologische samenleving. Doordat ze steeds nieuwe delen tot zich neemt – en nieuwe netwerken maakt – ontsnapt ze aan universele codering. De cyborg is als een rhizome ‘needy for connection’(152), die in de breedte groeit en zich verspreidt als onkruid. Haraway gebruikt in *The Companion Species Manifesto* een gelijksoortige metafoor: ‘My kin networks looks more like a trellis or an esplanade than a tree’ (Haraway 2003:9).

De cyborgmythe zet zich af tegen een gemeenschappelijke, één makende en overheersende taal om de wereld en de lichamen die deze wereld bevolken te begrijpen. Ze streeft naar heteroglossia, naar meerstemmigheid zodat verschillen kunnen bloeien. In mijn analyse van Haraway’s cyborg heb ik ook geprobeerd meerstemmigheid te creëren, een rhizome te maken waarin Haraway samen met Deleuze (e.a.) een nieuwe wereld creëren. In de nieuwe wereld, een wereld in de maak, vormen cyborgs, orgaanloze lichamen creatieve involuties in een continu proces van becoming.

## ***Conclusie***

In dit hoofdstuk heb ik twee werelden geanalyseerd. In beide werelden leeft de mens in een technologisch ontwikkelde samenleving. De ene wereld is een gefixeerde wereld waarin stevig vastgehouden wordt aan de grenzen tussen man en vrouw en tussen de mens en de machine. De *Terminator* serie representeert verschillende angsten die het leven in een technologische samenleving met zich meebrengt. Niet alleen de angst voor een nucleaire oorlog, maar ook de angst om rollenpatronen te doorbreken, om menselijke waarden, zoals die zijn ingegeven door het westerse humanisme, te moeten verwerpen omdat deze nu eenmaal niet meer houdbaar blijken.

De tweede wereld is een open wereld, een wereld in de maak die zich richt op het plezier dat komt kijken bij het doorbreken van grenzen. Het is een wereld van gelijkwaardigheid, maar alleen omdat alles en iedereen die leeft in deze wereld verschillend is. Deze tweede wereld kan, wanneer er maar voldoende stemmen klinken, over de eerste wereld geplaatst worden, in een becoming-imperceptible, zodat het leven in een technologische samenleving creatieve becoming processen in werking stelt.

In het vierde hoofdstuk zal ik deze creativiteit en het genot in fusies tussen de mens en de machine onderzoeken in de roman *Crash* van J.G. Ballard.

## Hoofdstuk 4: J.G. Ballards *Crash*: verlangen naar technologisch vormende lichamen

For a moment I felt that we were the principal actors at the climax of some grim drama in an unrehearsed theatre of technology, involving these crushed machines, the dead man destroyed in their collision, and the hundreds of drivers waiting beside the stage with their headlamps blazing (Ballard 2008 [1973]: 13).

J.G. Ballards *Crash*, geschreven twaalf jaar voor “A Cyborg Manifesto”, verhoudt zich op eenzelfde verontrustende en euforische manier tot de technologieën van de twintigste eeuw. Het zijn de technologieën van de polaroid camera, de X-ray ziekenhuis apparatuur, de opstijgende vliegtuigen en de alomtegenwoordigheid van de automobiel. De auto speelt in het ‘theatre of technology’ soms de rol van de Dood maar vaker is de auto de katalysator van vrijheden, erotische fantasieën en mogelijke vormingen van nieuwe lichamen. J.G. Ballard onderzocht de connectie tussen de menselijke seksualiteit en het auto-ongeluk voordat hij begon met het schrijven van de roman. In een galerie stelde hij verschillende autowrakken, direct van de straat geplukt, ten toon om de reactie van het publiek te peilen. ‘I have never seen the guests at a gallery get drunk so quickly. There was a huge tension in the air, as if everyone felt threatened by some inner alarm that had started to ring’ (Ballard 2008:3). De auto’s werden beklad met verf, overgoten met wijn en moedwillig gesloopt. Bovendien beweerde de interviewster, die de gasten topless interviewde, dat ze op de achterbak van de Pontiac bijna verkracht was. Ballard concludeerde dat zijn experiment was geslaagd en begon met het schrijven van *Crash*.

De zeer nauwe band tussen menselijke lichamen – hun seksualiteit – en het automobiel, die J.G. Ballard voor ogen had, ga ik in dit hoofdstuk onderzoeken. Ik zal me hierin niet verlaten op Ballards eigen analyse omdat deze zich op een *onderbewuste* connectie richt. In mijn analyse gebruik ik de filosofie van Deleuze om te kunnen begrijpen hoe deze twee heterogene elementen elkaar (bewust) beïnvloeden, een relatie aangaan, een proces van becoming in gang zetten en op deze manier bijdragen aan een alsmaar vernieuwende wereld.

### ***De alomtegenwoordigheid van de auto***

*Crash* speelt zich af in London, waar de verteller James en zijn vrouw Catherine wonen in een appartement naast het vliegveld. De omgeving waarin ze leven wordt gekenmerkt door autowegen, parkeergarages, overvliegende vliegtuigen en de constante stroom verkeer.

I realized that the human inhabitant of this technological landscape no longer provided its sharpest pointers, its keys to the borderzones of identity (36).

In *Crash* wordt het beeld gegeven van de mens die niet meer alleen in de wereld staat, als heerser

over natuur en cultuur, maar die is omgeven door alle bestaande technieken waarmee hij/zij in een continue wisselwerking samenleeft. De auto speelt in deze wisselwerking een interessante rol omdat zijn technologie niet intern opereert, als een pacemaker, of alleen extern, als een machinegeweer, maar om het lichaam heen het lichaam doet bewegen. In het artikel “Ballard’s Crash-Body” stelt Paul Youngquist ‘A body in a car becomes the prosthesis of a speedmachine’ (Youngquist 2000: 4)<sup>50</sup>. Youngquist gebruikt het woord prothese om aan te geven dat het hier gaat om een levenloos object, een inerte katalysator van snelheid. Hij ziet de menselijke lichamen van de protagonisten in *Crash* die zich door de auto laten omhullen namelijk transformeren naar onorganische substanties; naar een entiteit die alleen uit oppervlakten bestaat.

The exterior of your organic substance confronts the interior of your vehicle. But since that interior is outside you, it turns you, so to speak inside out (4).

Daarom verliest, volgens Youngquist, het menselijk lichaam in een auto zijn innerlijke diepte en wordt het één met de externe oppervlakkigheid van de auto. Deze ingewikkelde redenering geeft Youngquist de kans om de protagonisten in *Crash* te bestempelen als pure oppervlakten, *flat-characters*, met alleen semiotische functies. Hij gaat hiermee echter voorbij aan verschillende belangrijke elementen van *Crash*; ten eerste aan de waarden die de protagonisten hechten aan de stoffelijkheid van hun lichamen (en dat van de auto) en ten tweede aan de levens die worden geleid in de auto, zowel binnen als buiten de fictie. Zo schetst Jean Baudrillard in *Sideraal Amerika* het beeld van de auto als cultuurgoed. Hij stelt dat de intelligentie van de Amerikaanse samenleving volledig berust op een antropologie van de autogebruiken. Hij noemt de hoge snelheden en eindeloze snelwegen die naar steden leiden die eerder om de snelwegen heen gebouwd lijken dan andersom. Hij concludeert dat alle aspecten van het leven zich in de auto afspelen: ‘*breakfast, movie, kerkdienst, liefde en dood, alles in de auto – het hele leven als een drive-in*’ (Baudrillard 2004 [1986]: 106). Ballard zelf typeerde de auto in zijn artikel “Autopia” als het meest kenmerkende beeld van de twintigste eeuw. ‘I think the twentieth century reaches its purest expression on the highway. Here we see all too clearly the speed and violence of our age, its strange love affair with the machine and, conceivably, with its own death’ (Ballard 2008 [1971]:14). De auto is onderdeel van het dagelijks leven, een tweede huis, een ruimte waarin geleefd wordt of in gestorven. Van deze aanwezigheid van leven en dood is James zich bewust wanneer hij zich in een gehuurde auto bevindt:

Despite the efforts made to clean these cars, the residues of the previous drivers clung to their interiors –

---

<sup>50</sup> Het artikel is alleen als webpagina beschikbaar waardoor de paginanummering afhankelijk is van het soort document waarin je het leest/ print. In dit geval is dat Word 97 – 2003.

heelmarks on the rubber mats below the driving pedals; a dry cigarette stub, (...). As I eased my feet on to the control pedals I was aware of all the drivers, of the volumes their bodies had occupied, their assignations, escapes, boredoms that preempted any response of my own (Ballard 2008 [1973]: 44).

De mens in *Crash* en in de auto in het algemeen, is naar mijn idee geen levenloze, inerte oppervlakkigheid maar maakt samen met de auto deel uit van een nieuwe vorm van leven. Ik wil Youngquists uitspraak daarom herschrijven in: *a body in a car becomes a speedmachine*.

Ondanks dat ik met Youngquist op verschillende vlakken van mening verschil geeft hij in zijn artikel wel een interessant handvat om naar de relatie tussen mens en auto te kijken: ‘The interior of a car is more like a fold (...). Once inside, the body unfolds (Youngquist 2000: 4). De gedachte dat mens en auto zich in een vouw met elkaar verbinden, tegelijkertijd innerlijk en uiterlijk, doet denken aan Deleuzes theorie van de Fold, of Vouw. Deleuze gebruikt de Vouw als kritiek op filosofieën over subjectiviteit die dualisme als innerlijk/uiterlijk, diepte/oppervlakte, verschijning/essentie veronderstellen. De Vouw schept de gedachte dat het subject altijd beide is: ‘the inside is nothing more than a fold of the outside’(O’Sullivan 2005: 103). Dit onderschrijft Inna Semetsky in haar artikel “The Problematics of Human Subjectivity: Gilles Deleuze and the Deweyan Legacy”: ‘The notion of being as fold points toward subjectivity understood as a process irreducible to the universal notions such as totality, unity or any prefixed self-identity’(Semetsky 2003: 221-222). In Deleuzes werk *The Fold: Leibniz and the Baroque* legt hij deze constructie uit aan de hand van de metafoor van een twee verdiepingen tellend barok huis. De eerste verdieping staat voor stoffelijke lichamen die zich in de wereld bevinden en alle signalen uit de wereld ontvangen en zo met de wereld een Vouw vormen. Je maakt deel uit van de wereld waardoor de wereld deel van jou uitmaakt. De tweede verdieping is de plek waar de ziel zich in gedachtes en ideeën ontvouwt. Deze kamer heeft geen ramen naar buiten en bevat alleen een leeg canvas doek:

Placed on the opaque canvas, these folds, cords, or springs represent an innate knowledge, but when solicited by matter they move in action (Deleuze 1993:4).

Op deze manier lopen de twee verdiepingen door middel van een Vouw in elkaar over, de ziel gebruikt de stoffelijkheid van een lichaam om zich te uiten en ontvouwen, en het lichaam kan zich onderscheiden door de aanwezigheid van de ziel. Bovendien bevat de ‘bovenkamer’ tegelijkertijd de hele wereld op de manier dat deze zich in/om hem gevouwen heeft. ‘The world is an infinite series of curvatures or inflections, and the entire world is enclosed in the soul from one point of view’ (Deleuze 1993:24). Deleuze geeft hiermee aan dat elk leven een andere ‘mogelijke’ wereld creëert dat een samenspel is van het zich materieel bevinden ‘in’ de wereld en de wereld die zich in de kamers van de ziel bevindt:

Not a fold in two –since every fold can only be thus – but a “fold-of-two,” an *entre-deux*, something “between” in the sense that a difference is being differentiated (10).

Als ik dit terugkoppel naar de relatie tussen mens en auto bevinden deze entiteiten zich ook in een vouw met elkaar. Wanneer de mens zijn lichaam in de auto plaatst, bevindt hij zich materieel gezien in een nieuwe omgeving, en wordt er een nieuwe wereld in hem gevouwen. Deze nieuwe omgeving zorgt ervoor dat het canvas doek van de ziel op een andere, nieuwe manier wordt ingekleurd. De auto reageert andersom gezien op de vormen van het lichaam dat zich in hem bevindt en komt bij elke vorm op een andere manier in actie. Voor de mens en zijn beleving draagt de auto bij aan de creatie van een mogelijke wereld waarin afstanden worden verkort en snelheden worden vergroot.<sup>51</sup> In *Crash* wordt deze Vouw, deze zeer nauwe band tussen mens en auto zichtbaar in Vaughans manier van autorijden:

The way Vaughan handled the car set the tone for all his behaviour – by turns aggressive, distracted, sensitive, clumsy, absorbed and brutal (Ballard 2008 [1973]:70).

Vaughans innerlijkheid wordt zo in direct verband gebracht met zijn materiële relatie tot de auto. De passage maakt zichtbaar dat de auto de wereld op een nieuwe manier in hem gevouwen heeft. In *Crash* gaat deze relatie tussen mens en auto nog een paar gigantische stappen verder dan het creëren van een vernieuwde expressie van de wereld; het gaat namelijk ook om de creatie van nieuwe lichamen.

### ***De Botsing: de transformerende kracht van het ongeluk***

Het plot van *Crash* begint zich te ontvouwen wanneer James, de verteller van het verhaal, een auto-ongeluk krijgt. Zijn auto slipt op het natte wegdek waardoor hij een klapband krijgt en frontaal op de auto van een jong echtpaar botst. De man is meteen dood. De vrouw, dr. Helen Remmington komt ervan af met een paar schaafwonden en een gekneusde kaak. James zelf heeft een grote wond over zijn buik en borst – waar het stuur zich in zijn lichaam ramde – gekneusde knieën en een gescheurde zenuw op zijn voorhoofd. In het ziekenhuis beseft hij dat dit ongeluk de enige echte gebeurtenis is die hij in jaren heeft meegemaakt.

After the commonplaces of everyday life, with their muffled dramas, all my organic expertise for dealing with physical injury had long been blunted and forgotten. (...) For the first time I was in physical confrontation with my own body, an exhaustible encyclopedia of pains and discharges (28).

---

<sup>51</sup> Een Vouw met de wereld die voordat de auto uitgevonden werd nog niet mogelijk was.



Door het ongeluk leert James zijn lichaam opnieuw en op een andere manier kennen. Bovendien merkt hij dat zijn vrouw, Catherine, hem en zijn lichaam ook op een nieuwe manier beleeft, alsof het een nieuwe seksuele waarde heeft verkregen.

My body, which she had placed in a particular sexual perspective within a year or so of our marriage, now aroused her again. She was fascinated by the scars on my chest, touching them with her spittle-wet lips (38).

James raakt steeds meer gefascineerd door de technologie van de auto en de manier waarop het zijn lichaam vervormd heeft. Hij merkt op dat het precieze model en bouwjaar van de auto waarin hij reed af te lezen is uit de wonden en littekens die zijn lichaam nu tekenen. Naast de nieuwe band tussen zijn lichaam en de auto beseft James dat het ongeluk hem op een opwindende manier in contact gebracht heeft met Helen Remington. 'Already I was aware that the interlocked radiator grilles of our cars formed the model of an inescapable and perverse union between us' (15).

Wanneer James dr. Robert Vaughan ontmoet worden zijn fantasieën over mogelijke fusies tussen de technologie van de auto en het menselijk lichaam op een hoger plan getild. Vaughan is een televisiewetenschapper, een semiberoemdheid, die extreem geobsedeerd is door de erotiek van het auto-ongeluk. Hij heeft een groep mensen om zich heen verzameld die deze passie met hem deelt. Langzamerhand raken ook James, Helen Remington en Catherine in de ban van Vaughan en zijn extreme fantasieën.

Het bijzondere aan de lichamen van de protagonisten in *Crash* is dat ze alle getekend zijn door littekens, openingen in het lichaam waar het in contact is geweest met de technologie van de auto.<sup>52</sup> Het seksuele genot dat deze mensen, nieuwe lichamen, vinden in de erotische mogelijkheden van nieuwe technologieën vormt de belangrijkste drijfveer in *Crash*. In het volgende gedeelte van dit hoofdstuk ga ik onderzoeken hoe de band tussen lichaam en technologie zich zo kan vormen dat het fascinerende orgaanloze lichamen creëert die de wereld begrijpen als een proces van becoming.

### ***Het open, verlangende, verminkte lichaam***

In het eerste gedeelte van dit hoofdstuk heb ik Deleuzes theorie over de Vouw gebruikt om te laten zien dat de auto een nieuwe manier creëert voor het subject om een Vouw met de wereld te vormen, dat het op een nieuwe manier door de wereld wordt omvat. De beleving van de auto creëert daarom een nieuwe wereld in en om het subject en geeft dus de mogelijkheid voor een vernieuwde subjectiviteit.

---

<sup>52</sup> Alleen Catherine is niet betrokken geweest in een auto-ongeluk maar ze deelt de fascinatie voor de gemarkeerde lichamen en wordt het doelwit van Vaughans pogingen om een ongeluk, botsing te creëren.

Bovendien verandert niet alleen de subjectiviteit van de protagonisten door de auto, maar worden ook, op een andere – zichtbare – manier, de materiële lichamen van de protagonisten door de auto beïnvloed. De ge(lit)tekende lichamen in *Crash* geven namelijk het beeld van de overschrijding van grenzen. Een van de grenzen die de lichamen hebben overschreden is die van de eenheid van het lichaam zelf. Het lichaam blijkt niet langer gebonden aan de grenzen van het vlees, is niet langer een afgesloten geheel, maar opent zich naar de buitenwereld. Het lichaam staat in een directe connectie met de buitenwereld, of dit nu het interieur van de auto is of het lichaam waarmee het de seksuele daad bedrijft. ‘Every scar is consequently a border that can be trespassed – it is a borderline zone, object of admiration and aberration, irresistibly attractive’ (Braidotti 2002:238). Vaughan onderzoekt deze mogelijkheden van het lichaam om zich te openen tijdens de autoritten met James en de verschillende prostituees die ze oppikken. De seksuele daad alleen is voor Vaughan niet toereikend om de lichamelijke grens te overschrijden; de mogelijkheden van het auto-ongeluk houden zijn fantasie des te meer bezig.

Later, Vaughan explored the possibilities of the car-crash in the same calm affectionate way that he had explored the limits of that young prostitute’s body. (...) Using their bodies, he recapitulated the deformed anatomies of vehicle crash victims, gently bending the arms of these girls against their shoulders, pressing their knees against his own chest, always curious to see their reactions (117-118).

De grensoverschrijding leidt in *Crash* tot een fusie met de technologie van de auto. Deze fusie wordt door Vaughan zichtbaar gemaakt in de honderden foto’s die hij van auto-ongelukken maakt; de lichamen van de slachtoffers en de overblijfselen van de auto’s. Na James’ ongeluk heeft Vaughan ook hem met zijn camera achtervolgd en vastgelegd. Paul Youngquist wijst in zijn artikel op de manier waarop de technologie van fotografie de wereld tot een oppervlakte maakt, een tweedimensionale ruimtelijke vervlakking: ‘Boundaries that would assert substantive differences, as between metal and flesh, fall to new associations through the interventions of the lens’ (2000:2). James ziet deze vervaging van grenzen wanneer Vaughan hem zijn fotocollectie laat zien:

As I stared down at the photographs of myself and Renata’s breast, Vaughan leaned across me, his real attention elsewhere. (...) he pointed to the chromium window-sill and its junction with the overstretched scrap of the young woman’s brassiere. By some freak of photography these two formed a sling of metal and nylon from which the distorted nipple seemed to extrude itself into my mouth (Ballard 2008 [1973]:81).

Dit fragment laat het menselijk lichaam vanuit Vaughans perspectief zien. Hij ziet hoe het lichaam en de technologie één worden, hoe ze hun eigen grenzen overschrijden en nieuwe lichamen vormen. De auto wordt één met Renata’s lichaam en vice versa. Vaughan weet het lichaam te bevrijden uit

zijn oorspronkelijke vleeselijke grenzen, zijn organische structuur, en het in contact te brengen met de machine. Vaughan begrijpt het lichaam als een Deleuziaans orgaanloos lichaam en probeert de andere protagonisten ook te bevrijden uit hun organische structuur. Paul Youngquist bevindt zich in zijn argumentatie echter niet op dezelfde lijn als Vaughan. Ook al lijkt hij in eerste instantie het bevrijdende idee van grensoverschrijdingen en fusies tussen de mens en de machine te proclameren, in het tweede deel van zijn argument stelt hij dat de camera en het technologische landschap dat Ballard in zijn werk creëert het lichaam van zijn substantie ontdoet en haar tot een semiotische marker maakt, een oppervlakte, een beeltenis: ‘The vital active organism gives way to the conceptual, abstract image’(Youngquist 2000: 2).

Men doet *Crash* echter onrecht aan wanneer men de verminkte lichamen, het technologische landschap en de overvloedige seks in *Crash* als een metafoor interpreteert en zo een betekenis probeert vast te leggen. Op deze manier interpreteert Youngquist *Crash* wanneer hij het lichaam van Vaughan leest als een concept en het tegenover het organische, volle, substantiële lichaam van Jezus Christus plaatst: ‘The body crucified has finally died and in its place has arisen the body conceptual’(12). Jean Baudrillard argumenteert tegen een fixerende interpretatie en ziet de lichamen in *Crash* simpelweg als wat ze zijn; verminkte, door littekens bedekte lichamen. Dit maakt Vaughans lichaam ‘Seductive because it has been stripped of meaning, a simple mirror of torn bodies’ (Baudrillard 1991:315). Ik sluit me bij Baudrillards argumentatie aan wanneer hij stelt dat *Crash* niet gelezen moet worden als metafoor en dat ook een moraliserende lezing onzinnig is. Hij wijst Ballards eigen moraliserende voorwoord dan ook af. In dit voorwoord noemt Ballard *Crash* een waarschuwing: ‘A warning against that brutal, erotic and overlit realm that beckons more and more persuasive to us from the margins of the technological landscape’(Ballard 2008 [1995]:3). Baudrillard stelt echter dat *Crash* niet vanuit een moralistisch perspectief als pervers gelezen kan worden. Het auto-ongeluk in *Crash* is namelijk juist hetgeen het leven zijn vorm geeft: ‘the sex of life’. Daarom kan het werk niet gezien worden als pervers, als een onderbewuste onderdrukking of als transgressie: ‘Here death and sex are read straight from the body, without fantasy, without metaphor, without phraseology’(Baudrillard 1991:315). Deze lezing komt overeen met de manier waarop het orgaanloze lichaam als theorie gebruikt kan worden; niet als metafoor maar als reële mogelijkheid. Toch verschilt Baudrillards lezing van Deleuze en Guattari’s theorie omdat hij nog steeds in tekens denkt – ook al puur en metafoorloos – die van het lichaam af te lezen zijn. Deleuze en Guattari’s orgaanloze lichaam impliceert daarentegen een non-representationele opvatting van het lichaam. Braidotti onderschrijft dit idee wanneer ze in *Metamorphoses* argumenteert dat de nomadische ‘body-machines’ geen metafoor zijn maar gelezen moeten worden als ‘another figuration for the non-unitary nature of the subject’(Braidotti 2002: 254). Daarom is alle seks in *Crash* ook geen vorm van perversiteit maar zoals Baudrillard argumenteert ‘only an inferior and

specialized definition compromising all the symbolic and sacrificial practices that a body can open itself up to' (Baudrillard 1991: 316). Dit openen van het lichaam is in *Crash* niet gelimiteerd tot het natuurlijke maar gaat verder in het artificiële; de penetratie door de machine gedurende het auto-ongeluk.

Wanneer we Vaughan letterlijk nemen blijken Deleuzes en Guattari's voorwaarden om van jezelf een orgaanloos lichaam te maken voor een interessante analyse te zorgen.

### ***How do you make yourself a body without organs?***

Let us consider the three great strata concerning us, in other words, the ones that most directly bind us: the organism, significance, and subjectification (Deleuze en Guattari 1987:159).

Van deze drie lagen, de bindende factoren van het mens zijn, moet je jezelf bevrijden om een orgaanloos lichaam te maken. Vaughan heeft zich, naar mijn idee, van deze factoren ontbonden. Dit wordt, ten eerste, duidelijk wanneer we de factor betekenis onderzoeken. Vaughans woorden en daden worden in *Crash* niet voorzien van een onderliggende betekenis. Zijn fascinatie voor het auto-ongeluk wordt niet toegeschreven aan een jeugdtrauma of aan een te bereiken 'hoger' doel. Vaughan heeft geen geschiedenis, geen verhaal en ontsnapt hierdoor aan elke vorm van interpretatie. In het artikel "David Cronenberg's *Crash* and Performing Cyborgs" onderschrijft Christine Cornea dit idee in haar analyse van de film *Crash*; Cronenbergs adaptatie van Ballards werk. Ze argumenteert dat het publiek ontmoedigd wordt om onderliggend symbolisme, metaforische betekenissen of psychologische diepte in de film te zoeken: 'the metaphors have been literalized and are simply there to see' (Cornea 2003:7). Deze uitspraak resoneert met Baudrillards uitspraak over de roman *Crash* die ik eerder in dit artikel heb geciteerd.<sup>53</sup> Daarom beschouw ik Cornea's analyse van de film als goed toepasbaar op het boek. Cornea argumenteert verder dat dit gebrek aan interpretatiemogelijkheden mede ontstaat door de manier van acteren. Een vorm van acteren is 'The Method Style'. Deze stijl poogt de 'diepte' van het karakter van de protagonist te uiten; de motivatiepatronen 'achter' de daden van het karakter. De stijl is gebaseerd op Freuds id, ego en superego, de lagen waaruit de menselijke psyche, volgens Freud, bestaat en die de daden van de mens begrijpbaar maken.<sup>54</sup> In deze stijl van acteren ziet het publiek dus zowel de uiterlijke daad als de onderliggende betekenis. In *Crash*, argumenteert Cornea, wordt deze stijl door de acteur die Vaughan speelt, Elias Koteas, echter geparodieerd. De innerlijke 'waarheid' en 'authenticiteit' van het karakter die geassocieerd worden met The Method Style worden in *Crash* ondermijnd:

---

<sup>53</sup> Ter herinnering: 'Seductive because it has been stripped of meaning, a simple mirror of torn bodies' (Baudrillard 1991:315).

<sup>54</sup> Freud heeft zijn theorie over het id, ego en superego voor het eerst geformuleerd in *Jenseits des Lustprinzips* (1920) en drie jaar later verder uitgewerkt in het essay *Das Ich und das Es* (1923).

Vaughan's apparent taking up of the Method style is not intended to connote depth of emotion but rather to indicate, specifically with reference to filmic performance, his own positioning as a celluloid cyborg in a world of "multiple surfaces" (Cornea 2003:9).

Een wereld bestaande uit 'multiple surfaces' wijst naar mijn idee niet naar een negatieve leegte die zich achter de oppervlakte verschuilt<sup>55</sup> maar naar het ontsnappen aan interpretatie waardoor een andere kracht wordt vrijgemaakt: die van het verlangen.

Deleuze en Guattari schrijven bovendien voor dat interpretatie vervangen moet worden door experimenterend te werk gaan: 'experimentation as the operation on that plane (no signifier, never interpret!)' (Deleuze en Guattari 1987: 159). In Vaughan vinden we de drang om te experimenteren terug in zijn continue poging om het ultieme auto-ongeluk te doen ontstaan.

In this overlit realm ruled by violence and technology he was now driving for ever at a hundred miles an hour along an empty motorway, past deserted filling stations on the edges of wide fields, waiting for a single oncoming car (Ballard 2008 [1973]: 8).

Zonder interpretatie is er geen onderworpenheid (subjectificering) en alleen het experimenteren gedreven door verlangen. Het verlangen speelt een belangrijke rol in het maken van een orgaanloos lichaam. Een orgaanloos lichaam kan namelijk alleen blijven bestaan wanneer er krachten 'doorheen' passeren; intensiteiten. 'The BWO is the *field of immanence* of desire, the *plane of consistency* specific to desire' (Deleuze en Guattari 1987:154). Deleuze en Guattari benadrukken dat zij verlangen anders begrijpen dan hetgeen de psychoanalyse ervan gemaakt heeft: 'it even found new ways of inscribing in desire the negative law of lack, the external rule of pleasure, and the transcendent ideal of phantasy' (171). Verlangen bestaat volgens Deleuze en Guattari niet doordat het zich richt op een gebrek; het niet hebben van waar men naar verlangt, maar uit een verlangen dat altijd al gevuld is. Verlangen is een productief proces dat niets te maken heeft met iets/iemand dat zich buiten het verlangen zelf bevindt. Het is een drijfveer, een sturende kracht, maar zonder begin- of eindpunt. Vaughans verlangen naar een fusie met de technologie, het openen van zijn organische structuur, kan tevens niet teruggeleid worden naar een gebrek. Het gaat hem niet om één te worden maar om *meerdere* te worden. Baudrillard argumenteert bovendien: 'Death, wounds, mutilations are no longer metaphors for castration – it's exactly the reverse, or even more than the reverse' (Baudrillard 1991:315). Vaughans verwonde lichaam kan niet in termen van de psychoanalyse geïnterpreteerd worden; het heeft geen gebrek en Vaughans drang om zich via een auto-ongeluk nog verder te openen is geen vorm van castratie. In tegendeel, de littekens en wonden

---

<sup>55</sup> Hier wijst Cornea in haar artikel niet op maar het wordt vaak op deze negatieve manier begrepen.

op Vaughans lichaam maken zichtbaar dat er krachten door hem heen vloeien en zijn verlangen uit zich in een continue erectie.

Het verlangen dat Vaughans lichaam uitstraalt, beïnvloedt ook de andere protagonisten. James is zich altijd bewust van Vaughans erectie en voelt zich daarom met hem verbonden. ‘(I was aware of his extending sexual authority over me, an authority partly won by the accident memorialized in the scarred contours of his face and chest’ (Ballard 2008 [1973]: 120). Vaughans autoriteit laat zich zien op de momenten waarop hij de andere protagonisten hetzelfde wil laten ervaren als hijzelf. Zo achtervolgt hij Catherine, uit op een botsing om haar dezelfde spanning te doen voelen: “She enjoyed it, Ballard. It’s a form of compliment. Ask her” (91). Vaughan krijgt gelijk. Op eenzelfde manier weet Vaughan James aan Gabrielle te koppelen. Gabrielle is zwaargewond geraakt in een auto-ongeluk, haar lichaam is vervormd en ze moet beugels om haar benen dragen om te kunnen lopen: ‘All the while I stared at those parts of Gabrielle’s body reflected in this nightmare technology of cripple controls’ (145). Gedurende de seksuele daad komt James erachter dat hun normale, organisch gestructureerde, seksorganen (penis, vulva, anus, tepel, clitoris) geen opwinding meer verschaffen. Deze hebben plaatsgemaakt voor de nieuwe mondingen, de openingen van hun lichamen die door hun auto-ongelukken zijn ontstaan.

I explored the scars on her tights and arms, feeling for the wound areas under her left breast, as she in turn explored mine, deciphering together these codes of a sexuality made possible by our two car-crashes (148).

De plaatsen waar hun lichamen zich geopend hebben vormen ‘new genital organs’ (146), warme zachte plekken die spannender zijn dan hun gestructureerde voorgangers. James en Gabrielle hebben zich op deze manier van hun organisme bevrijd. Er bestaan geen erogene zones meer, maar, argumenteert Baudrillard ‘everything becomes a hole for reflex discharges’ (Baudrillard 1991:314). James en Gabrielle ondervinden wat Vaughan al eerder ondervonden had: ‘The Bwo and its “true organs,” which must be composed and positioned, are opposed to the organism (...)’ (Deleuze en Guattari 1987:158). De organen van het orgaanloze lichaam moeten steeds opnieuw ontdekt, samengesteld en op een horizontaal vlak geplaatst worden om de wereld als nieuw te kunnen begrijpen. Voor de protagonisten in *Crash* wordt deze mogelijkheid gecreëerd door het verlangen naar een fusie met de auto door middel van het auto-ongeluk.

Deze lezing lijkt Rosi Braidotti iets te optimistisch te vinden. In haar werk *Metamorphoses* spreekt Braidotti haar verontrusting uit over de manier waarop de komst van nieuwe technologieën en de daarmee verbonden nieuwe beelden in de media, – film en literatuur – steeds weer blijken te vervallen in oude thema’s en uitgeholde clichés. Deze clichés verhouden zich vooral tot de seksuele

rolpatronen. Braidotti merkt dan ook op dat in de film *Crash* sprake is van een onevenredige verhouding van man en vrouw ten opzichte van de eenwording met de machine. In de film jaagt James zijn vrouw Catherine na in zijn auto om met haar een ultiem auto-ongeluk te beleven; het ongeluk dat hen met de machine zal doen fuseren. Na de botsing vraagt James aan Catherine of ze klaargekomen is. Catherine is echter niet klaargekomen en zoals Braidotti beschrijft ‘sadly remains contained within the confines of her skin-clad bodily organism’ (Braidotti 2002: 237). Dit doet Braidotti concluderen dat ook in *Crash* de rolpatronen worden herhaald. Waar de man uit zijn organische structuur weet te ontsnappen, mogelijk gemaakt door de nieuwe technologieën van de auto, en een nieuw orgaanloos lichaam bewerkstelligt ‘woman is often represented as the resisting subject, not easily prepared to make the jump towards disembodiment or virtual re-embodiment’ (238).

Ik ben het niet met Braidotti eens aangezien het boek een totaal ander beeld van vrouwen geeft. In het boek zijn de vrouwen even actief, durvend en willig om de grens tussen mens en machine te overschrijden. Dit ervaart James bijvoorbeeld tijdens zijn seks met Gabrielle en leest hij af van de foto’s die Vaughan van haar ongeluk en herstel gemaakt heeft:

This agreeable young woman, with her pleasant sexual dreams, had been reborn within the breaking contours of her crushed sports car. Three months later, sitting beside her physiotherapy instructor in her new invalid car, she held the chromium treadles in her strong fingers as if they were extensions of her clitoris (Ballard 2008 [1973]:79).

In Ballard's *Crash* is de vrouw, naar mijn idee, even goed en op haar eigen manier in staat tot een meta(l)morphose, een becoming. In Gabrielle's geval is het zelfs zo dat ze deze staat bereikt zonder enige hulp van Vaughan.

Ter afsluiting wil ik nog één keer terug keren naar Vaughan. Deleuze en Guattari waarschuwen in hun werk dat het ontmantelen van het organisme, jezelf bevrijden van je organische structuur, niet hetzelfde is als jezelf ombrengen; je van je lichaam ontdoen. Het moet niet gebeuren met een hamer en wordt niet gestuurd door een ‘death drive’.

‘(...) rather opening the body to connections that presuppose an entire assemblage, circuits, conjunctions, levels and thresholds, passages and distributions of intensity, and territories and deterritorializations measured with the craft of a surveyor’ (Deleuze en Guattari 1987:160).

Vaughan was een onderzoeker die via intensiteiten, connecties met de machine en assemblage zijn organisme bevrijdde. Toch heeft deze bevrijding tot zijn dood geleid: zijn poging één te worden met de auto en met de filmster Elizabeth Taylor in een spectaculair ongeluk. James verklaart echter ‘I

knew that Vaughan could never really die in a car-crash, but would in some way be re-born through those twisted radiator grilles and cascading windshield glass' (Ballard 2008[1973]:171). Wanneer we deze gedachte volgen is Vaughan niet alleen opnieuw geboren in een proces van becoming maar leven zijn ideeën om het lichaam op een nieuwe manier te beleven voort in de mensen, de lichamen, die hij als een rhizoom om zich heen verzameld had.

## ***Conclusie***

In dit hoofdstuk heb ik de lichamen van de protagonisten van *Crash* geanalyseerd. Deze lichamen bleken geen afgesloten gehelen te zijn maar openen zich naar de buitenwereld; een buitenwereld bestaande uit een verscheidenheid aan nieuwe technologieën. De auto speelt in deze technologisch geavanceerde wereld een zeer voorname rol. Hij zorgt ervoor dat de mens zich op een andere manier tot zijn/haar wereld verhoudt; de vouw tussen mens, auto en buitenwereld creëert alsmaar vernieuwende mogelijke werelden.

Bovendien creëert de auto ook alsmaar vernieuwende lichamen. De lichamen in *Crash* zijn verminkt, vervormd, veranderd door hun botsing met de auto. Ze hebben de grens van hun vleeselijke lichaam en dat van de materie van de auto overschreden. Ze hebben een manier gevonden om hun lichaam te openen, letterlijk. Het personage Vaughan vormt hierin de sturende kracht. Zijn lichaam is het Deleuziaanse orgaanloze lichaam waardoorheen intensiteiten stromen, een continu verlangen naar een botsing met de auto.

*Crash* is een werk dat de mogelijkheden van de nieuwe technologieën onderzoekt en de manier waarop het onze lichamen kan beïnvloeden. Het geeft het beeld van een continue wisselwerking tussen de mens en zijn technologisch geavanceerde omgeving, waardoor creatieve verschillen ontstaan, op beide verdiepingen van het barok huis.



## Uitleiding

Naar mijn idee is deze scriptie beter af met een uitleiding dan met een conclusie. Aan de ene kant, omdat alle hoofdstukken al een eigen conclusie bevatten, en aan de andere kant, omdat een conclusie een wel erg definitief eindpunt aangeeft. In mijn scriptie heb ik daarentegen geprobeerd een lijn van veranderingen en vernieuwingen te creëren die zich niet op een eindpunt – bijvoorbeeld van deze scriptie – laat vastleggen. Een uitleiding geeft daarom de mogelijkheid voor een meer open einde: een weg uit deze scriptie, maar met een zekere leiding.

Ik heb in deze scriptie twee literaire werken, één film en één manifest geanalyseerd en mij de vraag gesteld: op welke manier dragen deze werken bij aan de gedachtes en ideeën omtrent het menselijk lichaam in de westerse techno-cultuur? In de inleiding heb ik laten zien dat zowel de angst als de fascinatie voor nieuwe technologieën beiden kunnen leiden tot een verharding van binaire opposities en herhalingen van het vastgeroeste hiërarchisch denken. Braidotti geeft in haar werk *Metamorphoses* aan dat het vooral de geprivilegieerde meerderheidsgroep van de westerse, blanke, welvarende man is die deze verhardingen en herhalingen bewerkstelligt. Dit komt doordat zijn zekerheden aan erosie onderhevig zijn. Deze erfgenamen van het humanistische gedachtegoed zien de categorieën, waarmee ze hun leven hebben kunnen indelen, vervagen. Hun idee van autonomie, zelfbeschikking, en de rationaliteit om deze waarden te behouden wordt langzaam afgebrokkeld nu de mens zich op steeds meer verschillende manieren mengt met de technologie, met de machine. Een verharding van de grenzen, bijvoorbeeld tussen mens en machine, is daarom het krampachtige, logische gevolg. Katherine N. Hayles geeft bovendien aan wat deze verharding betekent voor de manier waarop er gedacht wordt over het menselijk lichaam. Het rationele, solide en autonome subject denkt zijn lichaam te *bezitten* in plaats van zijn lichaam te *zijn*. Het lichaam bevindt zich daarom in een hiërarchische structuur waarin het ondergeschikt is aan de rationele geest.

Met behulp van Deleuzes filosofie over representaties heb ik deze verstarringen in gedachtes omtrent het menselijk lichaam geanalyseerd in Murakami Haruki's *Hard-boiled Wonderland and The End of the World* en in James Camerons *Terminator 2: Judgement Day*. Murakami's werk blijkt zich aan verschillende hardnekkige representaties vast te houden. Het lichaam van de Calcutec, dat een noodgedwongen fusie met de machine - in de vorm van een hersenimplantaat - heeft gemaakt, representeert oude humanistische opvattingen over het menselijk lichaam. De machine maakt van de Calcutec een gesloten autonoom subject dat langzamerhand ook van de gehele buitenwereld wordt afgesloten. Bovendien is zijn lichaam hiërarchisch gestructureerd: zijn hersenen voeren het

bewind en degraderen het lichaam tot onbetekenend omhulsel. Op deze manier toont het werk een aanwezige angst voor de machine: de machine is geen deel van de menselijke natuur maar moet hiervan genadeloos gescheiden worden om de mens zijn autonomie intact te houden.

Een tweede representatie in *HBW/EOW*, die wordt weergegeven in het personage van de Professor, is het geest/lichaam dualisme. De westerse technologische samenleving probeert het menselijk lichaam te vatten in codes, in een informatiepatroon. Bovendien wordt de code van het lichaam gescheiden om het lichaam van buitenaf gemakkelijk te kunnen reproduceren, transformeren en te optimaliseren. De Professor houdt er in zijn onderzoek eenzelfde instelling op na; hij is van plan uit de hersenen gefilterde informatie te gebruiken om de Calcutecs lichaam van buitenaf te manipuleren. Vernieuwende technieken leiden op deze manier tot een herhaling van oude denkbeelden waarin het lichaam ondergeschikt is aan de rationele geest – aan het informatie patroon, de code van het leven- in plaats van de *voorwaarden* voor elk leven.

In de film *Terminator 2: Judgement Day* hebben de ontwikkelingen in de technologie geleid tot een verharding van de grenzen in twee oude categorieën; de mens/machine oppositie en de man/vrouw oppositie. Beide categorieën worden op een complexe manier gerepresenteerd en het zijn voornamelijk de lichamelijke verschijningen die een vorm van verwarring bewerkstelligen. Het lichaam van Sarah Connor lijkt in eerste instantie buiten de man/vrouw oppositie te vallen en daarmee de categorie te vervagen. Langzamerhand, echter, dwingen haar woorden en daden haar terug in de rol van prototype vrouw. Bovendien wordt de scheidslijn pas echt weer zichtbaar wanneer Sarah naast de supermasculiene Terminator wordt geplaatst. Diens (cyborg) lichamelijke krachten en aangeleerde rationaliteit stijgen ver boven Sarah's potenties uit. Hierdoor bevindt de vrouw zich opnieuw aan de negatieve zijde van de scheidslijn.

De mens/machine oppositie wordt in *T2* op een ironische manier weergegeven in de verschillen tussen twee cyborgs; de T-101 en de T-1000. Forest Pyle merkt dan ook terecht op 'the triumph of humans and humanism is made dependent on the humanizing of cyborgs' (Pyle 1993:240). De T-101 wordt namelijk in zijn gedragingen steeds menselijke; hij krijgt emoties, leert lachen en bewijst zeer rationeel te zijn. Bovendien is zijn lichaam eenduidig, solide, mannelijk en dus begrijpbaar. De T-1000 ontbreekt het aan al deze waarden. Hij kent geen menselijke moraal en zijn vloeibare veranderlijke lichaam is vrij, open en anarchistisch. De film laat de T-1000 (noch Sarah) echter de overhand krijgen en bewaakt de grenzen en de humanistische waarden in de figuur van de supermasculiene cyborg T-101.

Op dit punt stoppen de representaties in deze scriptie en wordt er plaats gemaakt voor geheel nieuwe gedachten en ideeën omtrent het menselijk lichaam; voor processen van becoming. In mijn analyse van "A Cyborg Manifesto" heb ik Deleuzes en Guattari's filosofie van becoming laten resoneren met Haraway's cyborgmythe. Deleuze, Guattari en Haraway vertellen elk hun eigen

verhaal over het menselijk lichaam. Met hun verschillende stemmen gaan ze tegen oude denkpatronen in. Denkpatronen die de eenheid van het menselijk lichaam proclameren en de mens afscheiden van dier en machine. Bovendien strijden deze denkers samen tegen ‘the Beast of the Same’. Haraway’s cyborg verschaft hierin een nieuwe ontologie die het plezier van het leven in een technologisch geavanceerde samenleving als belangrijk component in zich draagt. De cyborg kan dit plezier bewerkstelligen omdat het limiterende dualisme opbreekt en onderdrukkende hiërarchieën in zich opneemt. De cyborg richt zich op ‘joint kinship with animals and machines (...) permanently partial identities and contradictory standpoints’ (Haraway 1991 [1985]: 154). De drie grensdoorbraken die het ontstaan van de cyborg hebben mogelijk gemaakt; die tussen mens en dier, organisme en machine en tussen fysieke en non-fysieke vormen, resoneren met de grenzen die het orgaanloze lichaam doorbreekt in zijn vluchtroute. Beide lichamen wijzen hiermee op hun bestaan uit heterogene delen, als multipliciteiten. Een bestaan als multipliciteit is de kracht die de cyborg helpt te overleven in de diaspora van de technologische samenleving. Bovendien is de cyborg altijd bezig om nieuwe connecties aan te gaan, heterogene elementen in zich op te nemen, om zo te ontsnappen aan universele codering; aan het dominerende idee van homogeniteit. De cyborgmythe is op deze manier een nieuwe ontologie omdat het een dynamische hiërarchieloze en categorieloze wereld creëert, die bol staat van verschillen, nooit stilstaat en altijd in de maak is.

In J.G. Ballards *Crash* bevinden we ons ook in een wereld in de maak. Het is de hedendaagse wereld van autowegen, parkeergarages, overvliegende vliegtuigen en een constante stroom verkeer. Het is de technologisch geavanceerde wereld waarin wij nu leven. *Crash* laat zien hoe de technologie de mens op verschillende manieren beïnvloedt. Het laat aan de ene kant zien hoe deze snel vernieuwende wereld, die zich in de protagonisten gevouwen heeft, andere mogelijkheden geeft dan honderd jaar geleden. Alles is in beweging, rijdt, vaart, vliegt met honderden kilometers per uur. Aan de andere kant laat het werk zien hoe de auto werkt als katalysator voor de protagonisten om te breken met hun organische structuur. De protagonisten vinden een enorme seksuele kracht in de technologie van de auto waardoor een becoming-machine in werking wordt gesteld. Vaughan en James bevinden zich in een continu experiment waarin hun lichamen fuseren met de machine waardoor bovendien nieuwe seksuele organen ontstaan. De technologische verwevenheid van de mens leidt in *Crash* tot creatieve involuties.

Deze laatste twee werken, het manifest en de roman, leiden de weg naar een nieuwe ontologie, een ontologie van becoming waarin de wereld almaar verandert en vernieuwt. Een wereld waarin lichamen hightech kunnen zijn omdat ze bestaan uit heterogene koppelingen die niet vastroesten maar steeds opnieuw met andere heterogene elementen een symbiose vormen. Hightech lichamen die streven naar het openen van het lichaam

to connections that presuppose an entire assemblage, circuits, conjunctions, levels and thresholds, passages and distributions of intensity, and territories and deterritorializations measured with the craft of a surveyor'(Deleuze en Guattari 1987:160).

Het is een wereld van gelijkwaardigheid, maar alleen omdat alles en iedereen die leeft in deze wereld verschillend is. Deze wereld kan over de eerste wereld van representaties geplaatst worden, in een becoming-imperceptible, zodat het leven in een technologische samenleving plezierige en creatieve processen van becoming in werking stelt.

## Bibliografie

- Bacon, Francis. 1953 *Study after Velazquez's Portrait of Pope Innocent X*. Oil on canvas, 153×118 cm. Iowa: Des Moines Art Centre.
- Ballard, J.G. 2008 "Autopia". In: 2008 *Crash*. London: Harper Perennial. [1971]
- Ballard, J.G. 2008 *Crash*. London: Harper Perennial. [1973]
- Ballard, J.G. 2008 "Introduction". In: 2008 *Crash*. London: Harper Perennial.[1995]
- Ballard, J.G. 2008 *Miracles of Life: An Autobiography*. London: Harper Perennial. Except on *The Sunday Times Online*. 29 januari 2010  
<[http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts\\_and\\_entertainment/books/book\\_extracts/article3241208.ece](http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/books/book_extracts/article3241208.ece)>.
- Balsamo, Anne. 1996 *Technology of the Gendered Body: Reading Cyborg Woman*. Durham, NC: Duke University Press.
- Baudrillard, Jean. 1991 "Ballard's *Crash*". *Science Fiction Studies*. Volume: 18, Issue: 3. 309-320. [1976] 10 januari 2010 <<http://www.depauw.edu/sfs/backissues/55/baudrillard55art.htm>>.
- Baudrillard, Jean. 2004 *Sideraal Amerika*. Amsterdam: Uitgeverij Duizend & Een. [1986].
- Braidotti, Rosi. 1994 *Nomadic Subjects*. New York: Colombia University Press. 47-51.
- Braidotti, Rosi. 2002 *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*. UK: Blackwell Publishers.
- Brancato, D. John and Ferris, Michael. 2009 *Terminator Salvation*. United States: The Halcyon Company.
- Byers, B. Thomas. 1995 "Terminating the Postmodern: Masculinity and Pomophobia". *Modern Fiction Studies*. Volume: 41, Issue: 1 (April 1, 1995). 35-73.
- Cameron, James. 1985 *The Terminator*. Engeland: Hemdale film.
- Cameron, James. 1991 *Terminator 2: Judgement Day*. United States: Carolco Pictures.
- Cameron, James. 2003 *Terminator 3: Rise of the machines*. United States: C-2 Pictures.
- Cornea, Christine. 2003 "David Cronenberg's *Crash* and Performing Cyborgs". *Velvet light trap*. Volume: 0, Issue: 52 (September 1, 2003). 4-11.
- Deleuze, Gilles. 1994 *Difference and Repetition*. Vertaald door Paul Patton. New York: Columbia University Press. [1968]
- Deleuze, Gilles. 1990 *The Logic of Sense*. Vertaald door Mark Lester. London: The Athlone Press. [1969]
- Deleuze, Gilles. 2003 *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. Vertaald door Daniel W. Smith. London, New York: Continuum. [1981]
- Deleuze, Gilles and Guattari, Félix. 1987 *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Vertaald door Brian Massumi. London: The Athlone Press.
- Deleuze, Gilles. 1993 *The Fold: Leibniz and the Baroque*. Vertaald door Tom Conley. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Dijck, José, van. 2004 "Memory Matters in the Digital Age". *Configurations*, vol. 12: 349-373.
- Douglas, Mary. 1982 *Natural Symbols: Explorations in Cosmology*. New York: Pantheon Books. [1970]
- Guattari, Félix. 1992 "Vers une auto poétique de la communication". *Future Antérieure*. 4 januari. 2010 <<http://multitudes.samizdat.net/spip.php?article653>>.
- Ieven, Bram. 2008 "Machine, poëzie, en kapitaal: Een involutie op het werk van Félix Guattari". *Frame* 21.2: 93-113.
- Goldberg, Jonathan. 1995 "Recalling Totalities: The Mirrored Stages of Arnold Schwarzenegger". In: Gray, C.H., Figueroa-Sarriera and H.J., Mentor, S. 1995 *The Cyborg Handbook*. New York: Routledge.
- Hantke, Steffen. 2007 "Postmodernism and Genre Fiction as Deferred Action: Haruki Murakami and the Noir Tradition". *Critique: studies in contemporary fiction*. Volume: 49, Issue: 1 (September 1, 2007). 3-22.
- Haraway, Donna. 1991 "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century". In: *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. New York:

- Routledge. 149-181. [1985] 26 januari 2010  
 <<http://www.stanford.edu/dept/HPS/Haraway/CyborgManifesto.html>>
- Haraway, Donna. 1995 "Cyborgs and Symbionts: Living Together in the New World Order". In: Gray, C.H., Figueroa-Sarriera and H.J., Mentor, S. 1995 *The Cyborg Handbook*. New York: Routledge.
  - Haraway, Donna. 2003 "Interview with Donna Haraway". Participants: Randi Markussen, Finn Olesen and Nina Lykke. In: Ihde, Don and Selinger, Evan. *Chasing Technoscience: Matrix for Materiality*. Indiana: Indiana University Press. 47-57.
  - Haraway, Donna. 2003 *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago: Prickly Paradigm Press.
  - Hayles, N. Katherine. 1999 *How we became Posthuman*. Chicago: The University of Chicago Press.
  - Kubrick, Stanley. 1968 *2001: A Space Odyssey*. United States: Metro-Goldwyn-Mayer.
  - Larson, Doran. 1997 "Machine as Messiah: Cyborgs, Morphs, and the American Body Politic". *Cinema Journal*. Volume: 36, Issue: 4 (Summer 1997). 57-75.
  - Loughman, Celeste. 1997 "No place I was meant to be: Contemporary Japan in the short fiction of Haruki Murakami". *World Literature Today*. Volume: 71, Issue: 1 (Winter 1997). 86-93.
  - Martin, Emily. "The Egg and the Sperm: How Science has Constructed a Romance Based on Stereotypical Male-Female Roles". In: Keller, F. Evelyn, Longino, E. Helen (ed). *Feminism and Science*. Cambridge: Oxford University Press. 103-117.
  - Massumi, Brian. 1987 "Realer Than Real: the Simulacrum According to Deleuze and Guattari". *Copyright*. Volume 1. 90-97.
  - Maturana, R. Humberto and Varela, J. Francisco. 1980 *Autopoiesis and Cognition: The Realization of the Living*. Dordrecht: D. Reidel. (Citaten uit Hayles 1999)
  - Mul, Jos de. 2005 *Filosofie in Cyberspace: Reflekties op de informatieve- en communicatietechnologie*. Kampen: Klement.
  - Munnik, René. 2001 "Donna Haraway: Cyborgs for Earthly Survival?". In: Achterhuis, Hans, ed. *American Philosophy of Technology: The Empirical Turn*. Bloomington: Indiana University Press. 95-118.
  - Murakami, Haruki. 2003 *Hard-boiled Wonderland and The End of the World*. London: Vintage. [1985]
  - Murakami, Haruki. 1990 "Interview with Fred Hiatt". *Union-News* (Springfield, Ma.), 17 January 1990. 41.
  - Oë, Kenzaburo. "Japan's Dual Identity: A Writer's Dilemma". *World Literature Today*. Volume: 62, Issue: 3 (Summer, 1988) 359-69.
  - Olkowski, Dorothea. 1999 *Gilles Deleuze and the Ruin of Representation*. Berkeley, Los Angeles and Oxford: University of California Press.
  - O'Sullivan, Simon. "Fold". *The Deleuze Dictionary*. Ed. Adrian Parr. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005. 102-104.
  - Pyle, Forest. 1993 "Making Cyborgs, Making Humans: Of Terminators and Blade Runners". In: Collins, Jim, Radner, Hilary and Collins, P. Ava. *Film Theory Goes to the Movies*. New York: Routledge. 227-241.
  - Rushing, H. Janice and Frentz, S. Thomas. 1995 *Projecting the Shadow: The Cyborg Hero in American Film*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
  - Semetsky, Ina. 2003 "The Problematics of Human Subjectivity: Gilles Deleuze and the Deweyan Legacy". *Studies in Philosophy and Education*. Issue 22. The Netherlands: Kluwer Academic Publishers. 211-225.
  - Strathern, Marilyn. 2004 *Partial Connections*. Oxford: Rowman & Littlefield Publishers. [1991]
  - Stretcher, C. Matthew. 1999 "Magical Realism and the Search for Identity in the Fiction of Murakami Haruki". *Journal of Japanese Studies*. Volume: 25, Issue: 2 (summer, 1999). 263-298.
  - Verbeek, Peter-Paul. 2009 "Knutselen aan de Mens". *Trouw*. zaterdag 17 oktober 2009. 72-73.
  - Wagner, M. Thomas. 2006 "Review: Hard-boiled Wonderland and The End of the World". *SF Reviews*. 5 januari. 2010 <[http://www.sfreviews.net/hard\\_boiled\\_wonderland.html](http://www.sfreviews.net/hard_boiled_wonderland.html)>.
  - West, Paul. 1991 "Stealing Dreams From Unicorns". *New York Times on the Web*. 5 januari. 2010 <http://www.nytimes.com/books/01/06/10/specials/murakami-wonderland.html>.

- Waldby, Catherine. 2000 “The Visible Human Project: Data into Flesh, Flesh into Data”. In: Janine Marchessault & Kim Sawchuck (eds). *Wild Science: reading Feminism, Medicine and the Media*. London, New York: Routledge. 24-38.
- Willis, Sharon. 1997 *High Contrast: Race and Gender in Contemporary Hollywood Film*. Durham, London: Duke University Press.
- Youngquist, Paul. 2000 “Ballard’s Crash-Body”. *Post Modern Culture*. Project Muse. 29-01-2009 <[http://muse.jhu.edu.proxy.library.uu.nl/journals/postmodern\\_culture/v011/11.1youngquist.html](http://muse.jhu.edu.proxy.library.uu.nl/journals/postmodern_culture/v011/11.1youngquist.html)> .