

‘Noisy lichamen’

Etcetera 123, december 2010, p. 42-45

Veronderstel dat Sara Manente’s *Lawaai means hawaai* science-fiction is. De zon die wij kennen, is net geïmplodeerd, en ergens ver weg, in een ander zonnestelsel, herontdekken drie lichamen na een reis van vele oude maanjaren waarin hun denken on hold werd gezet, tijd en ruimte.

In 1986 schrijft Jean-François Lyotard een tekst ter gelegenheid van een doctoraatsseminarie aan een West-Duitse universiteit. De tekst draagt als titel de vraag ‘Si l’on peut penser sans corps’: of we zonder lichaam kunnen denken. De mensheid dient zich die vraag te stellen, zegt Lyotard, want over 4,5 miljard maanjaren implodeert de zon, en dan zal blijken dat die “zon, onze aarde en uw denken slechts een kortstondige toestand van energie zijn geweest, een ogenblik van orde, een glimlach van de materie in een uithoek van de kosmos”.¹ Lyotard schrijft deze tekst in de nadagen van de grote debatten en protesten naar aanleiding van de komst van Amerikaanse kruisraketten, die in verschillende West-Europese landen zouden worden geplaatst. Die debatten vergrootten destijds het besef dat de mensheid zichzelf kon vernietigen. Lyotard gaat bij zijn vraagstelling echter uit van een ander soort ramp, die zowel onvermijdelijk als onmenselijk is: de implosie van de zon.

Hardware (I)

“U, de ongelovigen, gelooft veel te sterk, in deze glimlach, in deze verstandhouding tussen de dingen en het denken, in de finaliteit van alles”, zo vervolgt Lyotard. Door een gebeurtenis aan te halen die voor de mens ongelooflijk ver weg in de toekomst ligt, en waar hij zelf niets aan zal kunnen veranderen, brengt de Franse filosoof een dubbele genadeslag toe aan de humanistische idee dat de mensheid kan instaan voor zichzelf en dat ze de tijd die ze beleeft, kan begrijpen en

ijken. Terwijl de menselijke dood nog behoort tot het leven van de menselijke geest, heeft de dood van de zon “een onherstelbaar uiteenvallen van de dood en het denken tot gevolg: indien dood, geen denken.”ⁱⁱⁱ Kortom, de mens zal over 4,5 miljard jaar onherroepelijk verdwijnen, en hoewel Lyotard in 1986 allerlei pogingen herkent om nieuwe vormen intelligentie te ontwikkelen die ervoor zorgen dat “een denken materieel gezien mogelijk blijft na de toestandsverandering van de catastrofe”, verwijt hij dit soort pogingen dat ze de materialistische noden van de uitdaging negeren. “Om te denken moet er op zijn minst worden geademd, gegeten, enzovoort.”ⁱⁱⁱ Of nog: “Het lichaam kan beschouwd worden als de *hardware* van het ingewikkelde technische dispositief, dat het denken is.” De uitdaging die zich over 4,5 miljard jaar voor de technische wetenschappen zal stellen, dient daarom als volgt te worden geformuleerd: “Voor deze *software* (de *geheugens* waar alle levende wezens door gereguleerd worden en waar volgens Lyotard de taal “slechts de meest complexe vorm van is”, LK) moet een *hardware* worden ontwikkeld die onafhankelijk is van de aardse levensvoorwaarden. Er moet dus een denken zonder lichaam mogelijk gemaakt worden, een denken dat blijft voortbestaan na de dood van het menselijke lichaam.” Maar de vraag is of zo’n denken zonder lichaam wel mogelijk is. Lyotard heeft zo zijn bedenkingen. Is het immers niet zo, stelt hij verwijzend naar inzichten van Henri Wallon en Maurice Merleau-Ponty, dat er een menselijk denkveld is zoals er een gezichtsveld (of gehoorsveld) is? Het denken zoals wij dat kennen, kan niet zonder lichaam, want er bestaat een intrinsieke analogie tussen het denken van de mens, en diens perceptieve ervaringen, terwijl de relaties van het denken en die van de ervaringen (symbolisch en zintuiglijk) zelf ook telkens analogisch van aard zijn. Lyotard besluit aan het einde van het eerste deel van de tekst, dat ‘Hij’ is getiteld, dientengevolge

dat hij de hypothese van de principiële scheidbaarheid van intelligentie, zoals die halfweg de jaren tachtig werd geformuleerd om de ontwikkeling van kunstmatige intelligentie te legitimeren, niet kan ondersteunen.^{iv}

Klunzig

Een tiental minuten nadat haar voorstelling *Lawaai means hawaai* is begonnen, plakt Sara Manente in 2009 een blad papier tegen de achterwand van de scène en leest associatieve reflecties voor over vervuiling, parasieten, camouflage, onzichtbaarheid en noise. Enkele tellen lang doet ze dat alleen, maar vervolgens herhaalt Ondine Cloez de woorden die ze Sara hoort uitspreken, en even later doet Michiel Reynaert dat ook. Hun twee stemmen worden een slordige echo of reverb, de woorden gaan in drievoud en de tekst wordt een moeilijk te begrijpen woordenstroom. In het deel van de voorstelling dat daarop volgt, bewegen de drie dansers op de scène, als ware die een soort klankkast. Door te springen, stampen en vallen met hun lichaam, maken ze geluid dat ze verschillende keren middels een *loop* pedaal opnemen, om telkens meteen daarna weer af te spelen, terwijl ze met het geluid als enige geheugensteun dezelfde bewegingen trachten te herhalen. Gedurende het laatste kwartier van de voorstelling ten slotte beginnen ze over de grond te rollen tot ze iets of iemand anders raken. Telkenmale ze al rollende op elkaar, muren en p/a-boxen botsen, blijven ze even liggen en vervolgens rollen ze weer verder, een andere richting uit. Op zichzelf bekeken en beluisterd, komen al deze dingen chaotisch over: de geluiden die Manente, Cloez en Reynaert produceren door hard te stampen en te vallen op de vloer, klinken niet ritmisch of opgeruimd, bijvoorbeeld, aan de richtingen waarin ze over de vloer rollen, gaat duidelijk geen plan vooraf, en als Cloez en Reynaert aan het begin van de voorstelling, na de scène te hebben verkend ook even op gitaar spelen, spelen ze verdwaalde noten.

Klunzig en vervaarlijk. Of: hortend, stotend, bruusk... De woordenschat die nodig is voor een concrete beschrijving van het meest heftige gedeelte van *Lawaai means hawaai*, waarin er gesprongen, gestampt en gevallen wordt, getuigt niet meteen van een groot vertrouwen in de motoriek van de drie lichamen op scène. De voorstelling herinnert daarnaast aan een strategie van frustratie: er worden geen verwachtingen ingelost, er wordt geen verhaal verteld, en over gevoelens gaat deze voorstelling ook al niet... kortom, er is niks moois of interessants te zien op de scène. Het vreemde is echter dat het stuk op geen enkel moment verveelt of daadwerkelijk frustrereert. Integendeel, na het zien ervan stapte ik met een soort onbestemde vreugde de zaal uit.

Noise

Veeleer dan ons op een subjectief niveau iets te ‘vertellen’, getuigt hetgeen zich in *Lawaai means hawaai* op de scène afspeelt, in eerste instantie van een soort domme objectiviteit. De drie lichamen op scène lijken die objectiviteit evenwel te willen doorkruisen. In hun pogingen om geluid, beweging en tekst te herhalen, proberen ze zich er als subject toe te verhouden, maar dat blijkt niet zo makkelijk. Elke poging levert immers ook noise op.

De Franse denker Michel Serres beweert dat in elke vorm van communicatie noise onvermijdelijk is. Hij gaat zelfs zover te stellen dat communicatiesystemen niet ondanks, maar *dankzij* noise werken, wat leidt tot deze paradoxale stelling: het systeem werkt omdat het niet werkt. Een concreet voorbeeld hiervan is de manier waarop de betekenis van een tekst na tien vertalingen onvermijdelijk wijzigt. Die verandering staat niet haaks op het vertalen, maar is er eigen aan. Elke vertaling veronderstelt dat de vertaler parasiteert op de oorspronkelijke tekst: in plaats van de woorden letterlijk één voor één te vertalen, dient hij er, teneinde de tekst zo goed mogelijk te vertalen, zijn eigen ding mee te doen. Verscheidene interpretaties

van het begrip noise dienden voor Sara Manente als uitgangspunt voor het maken van *Lawaai means hawaai*. De titel van *Lawaai means hawaai* is op zich al een noisy affaire in de tweede graad: lawaai is een van de Nederlandse vertalingen van het begrip, maar hawaai betekent in het Nederlands helemaal niks, behalve een vermoedelijke tikfout, ofwel een noisy twist in het spellen van het Nederlandse woord, dat hardop uitgesproken als Hawaii klinkt en in de communicatie van een Brussels gemeenschapscentrum en een Oostenrijks festival waar de voorstelling stond geprogrammeerd, ook daadwerkelijk geschreven werd als respectievelijk Hawaii (*sic*) en Hawaii – in hun pogingen om de titel aldus te ‘corrigeren’ en een betekenis die voor een lezer minder noisy was, bevestigden de respectievelijke communicatiediensten of weblay-outers Serres’ theorie met verve.⁹ Terwijl de gangbare idee is dat de noise die met een boodschap gepaard gaat, de vorm ervan troubleert of hindert – noise in wetenschappelijk onderzoek dient daarom zoveel mogelijk te worden weggefilterd – gebeurt in *Lawaai means hawaai* nog iets anders. Sara Manente, Ondine Cloez en Michiel Reynaert brengen door te stampen, springen en vallen niet alleen geluid voort dat veel weg heeft van noise, ze trachten die noise vervolgens ook te herhalen (hetgeen nog meer noise oplevert). Intussen zijn hun lichaamsbewegingen zelf allang noise geworden: ze worden een visueel restant van waar Manente, Cloez en Reynaert op de scène op uit lijken te zijn: zelfreflexief lawaai.

Lawaai means hawaai zou over een dreigende teloorgang van betekenis kunnen gaan, maar het tegengestelde is ook waar. Dit stuk gaat evenzeer over de mogelijkheidsvoorwaarden voor het toekennen van een betekenis aan iets, en bij uitbreiding, het bestaan van een intelligibele wereld. Michel Serres stelt dat net dankzij feit dat het systeem niet perfect is, boodschappen op onverwachte manieren kunnen worden gedecodeerd en opnieuw

gecodeerd. Anders gezegd: vertaling en interpretatie *empowers the audience*. In het licht van het denken van Jean-François Lyotard, die zich in zijn denken liet beïnvloeden door Serres’ ideeën over communicatie, kunnen we er echter nog iets anders aan toevoegen. Sara Manente herleidt alle materie die in *Lawaai means hawaai* aan bod komt, tot de onvermijdelijke rest van haar eigen negatie: noise, grandioos uitvergroet dankzij een toestel dat met de voet (in tijden van automatisering, muizen en halfautomatisch schakelen een dreigend curiosum) wordt bediend. *Lawaai means hawaai* heeft ten slotte ook iets anachronistisch in zich. Een *loop* pedaal, akoestische gitaren... aan het begin van de 21^{ste} eeuw associëren we noise vaker met andere – minder aan het lichaam gerelateerde – klanken en tools.

Hardware (2)

Lyotard schreef zijn tekst in 1986. In de jaren daarvoor had hij samen met designhistoricus en theoreticus Thierry Chaput de tentoonstelling *Les Immatériaux* geconcipieerd, die in het voorjaar van 1985 in het Centre Pompidou in Parijs plaatsvond. *Les Immatériaux* was een tentoonstelling over én met nieuwe materialen en communicatietechnieken. Ze bracht onder meer Minitel (de Franse voorloper van het internet), de nieuwste industriële robots, personal computers, hologrammen, interactieve geluidsinstallaties en 3D-cinema samen, naast schilderijen, foto’s en sculpturen. Vandaag geven de nieuwe technieken die in *Les Immatériaux* aan bod kwamen en zich soms nog in een experimenteel stadium bevonden, de ervaringswereld van een groot deel van de wereldbevolking mee vorm. “Ze (*de tentoonstelling*, LK) weigert ook maar enige geruststelling te bieden en wil in geen geval een nieuwe dageraad profeteren”, zo stelde hij in een reactie in *Le Monde* op een negatieve kritiek die in diezelfde krant was

verschenen.^{vi} Sommige kritieken op de tentoonstelling logen er niet om: in de verduisterde tentoonstelling kon je amper lezen, en er was de constante dwang om een traject te kiezen terwijl er geen enkel aanwijsbaar doel waar te nemen viel.^{vii} Kortom, veel toeschouwers voelden zich temidden van al die nieuwe technieken wellicht aan hun lot overgelaten. Toen hij zich anderhalf jaar later, in het najaar van 1986, voor een groep West-Duitse doctorandi dus afvroeg of men zonder lichaam kan denken, verwoordde Lyotard in feite een open vraag die van *Les Immatériaux* wellicht voor velen zo'n ongemakkelijke tentoonstelling had gemaakt: wat voor lichamen veronderstelt die nieuwe technologie, of erger nog, veronderstellen ze nog wel een lichaam? "Het model van de taal vervangt het model van de materie", luidde het nog in de tentoonstellingscatalogus van *Les Immatériaux*.^{viii} Kon die uitspraak in de context van de tentoonstelling misschien als een toekomstig *fait accompli* worden geïnterpreteerd, anderhalf jaar later maakte Lyotard in 'Si l'on peut penser sans corps' duidelijk dat het verhaal van die materie nog lang niet geschreven was: in de vorm van de hardware van een (menselijk) lichaam zou die materie wel eens de *conditio sine qua non* van taal kunnen vormen.

Analogie

"De ware 'analogie' vereist dat de denk- of representatiemachine zichzelf te midden van haar 'gegevens' ophoudt, zoals het oog zich ophoudt in het zichtbare of het schrijven in de taal (in de ruime betekenis). Het is niet voldoende dat deze machines op aanvaardbare wijze de resultaten van het zien of van het schrijven nabootsen. Het gaat erom het kunstmatige denken waartoe deze machines in staat zijn, een 'lichaam te geven'. En dit zowel 'natuurlijke' als kunstmatige lichaam moet men vòòr de vernietiging van de aarde in veiligheid brengen, als dit denken, dat de explosie van de zon moet overleven,

tenminste meer is dan het armzalig gebinariseerde skelet van vroeger."^{ix}

In het tweede deel van 'Si l'on peut penser sans corps', dat 'Zij' is getiteld, gaat Lyotard verder in op de analogie tussen denken en ervaring. Omwille van die analogie acht hij het ook noodzakelijk dat wanneer het denken iets herkent, die herkenning, zoals ook onze waarneming nooit volledig kan zijn, nooit een volledige beschrijving kan inhouden. Hierin ligt volgens Lyotard de ware betekenis van die analogie tussen denken en ervaring, en moeten we elk denken daarom een lichaam trachten te geven. Omdat denk- of representatiemachines zich onmogelijk enkel transcendent verhouden tot datgene dat ze beluisteren, bekijken, bedenken, overdenken of voorstellen, moeten ze over een lichaam beschikken, waarmee ze zich temidden van al die 'gegevens' kunnen ophouden. Lyotard weet niet of dit realiseerbaar is. Aan de technologie hoeft niet meteen te worden gewanhoopt, denkt hij, maar hij ziet wel een andere, heikelere uitdaging. "Er bestaat zoïets als een vervlechting van denken en lijden", schrijft hij. Woorden die worden opgeschreven, schildergestes en muziek die wordt geschreven, zeggen, eenmaal ze zijn toevertrouwd aan papier, doek of instrument, iets anders dan hetgeen de auteur wilde zeggen. Ze zijn immers, nog vòòr de auteur er aan te pas kwam, al overladen met gebruik, want verbonden met andere woorden, zinnen, nuances, timbres. De gegevens zijn dus niet gegeven, maar kunnen gegeven worden, in een wereld die "een ondoorzichtig geheel van achtereenvolgens te overwinnen horizonnen vormt". Om bijgevolg iets te kunnen denken of schrijven, dienen geest en lichaam eerst te worden ontlast. Er dient een leegte te worden gecreëerd, en dat gaat niet zonder lijden: "De pijn van het denken is niet een van buiten komend symptoom dat zich nestelt in de geest om het denken van zijn ware plaats te verdrijven. De pijn van het denken is het denken zelf in de mate waarin het besluit

besluiteloos te zijn, geduldig te zijn, kiest willoos te zijn, in zoverre het juist niets wil zeggen op de plaats van dat wat betekend moet worden."^x Volgens Lyotard moet elke denkmachine zich, zoals wij dat kunnen, het niet-gedachte kunnen denken. Daarvoor moet zo'n machine zich "de pijn van het denken" eigen kunnen maken. Lyotard noemt deze pijn een vorm van lijden, en enkele paragrafen verder tracht hij te verwoorden wat dat lijden, "dat veroorzaakt wordt door de onmogelijkheid het betreffende object tot een restloze eenheid te maken en volledig te bepalen", zou kunnen karakteriseren. "Heel waarschijnlijk", besluit hij, wordt het gekarakteriseerd door het onbedwingbare verschil tussen de seksen, zijnde het paradigma voor de onvolledigheid van lichaam en geest.^{xi}

Anamnese

Lyotard schreef dit alles in een tijd waarin de idee denkmachines te kunnen bouwen, snel groeide. Fijntjes had hij er eerder in de tekst al aan herinnerd dat de mens niet de eigenlijke motor is van het feit dat materie almaar complexer wordt: "U weet dat de techniek geen uitvinding van de mens is. Eerder is het omgekeerde het geval."^{xii} De mens is een van de vele toevallige episodes die de techniek of *tekhnè* van de materie tot dusver doorliep. Veronderstel nu dat Sara Manente, Ondine Cloez en Michiel Reynaert in *Lawaai means hawaai* in een ver toekomstig verleden drie lichamen waren die, na een reis van vele oude maanjaren waarin hun denken on hold werd gezet, lichtjes verbijsterd (maar ook euforisch, getuige de energie die van ze uitgaat in het ontdekken van de scènevloer), hun eigen *tekhnè* (her)ontdekten. Door kledij in gelijkaardige kleuren als die van de scène te dragen, voerden ze een onhandige camouflage-act uit, alias een halfslachtige poging om van hun eigen lichaam iets onopvallends te maken, en afgezien van hun gerol over een nieuwgevonden vloer, leken al hun acts er vooral op gericht om geluid voort

te brengen. Om dat geluid te kunnen maken, trad wat men in hun oude zonnestelsel hardware had genoemd, evenwel enorm op de voorgrond: als drie klunzige engelen die net geland zijn, begonnen ze zich in allerlei kronkels te bewegen en lieten zich vallen. Deze noisy engelen hadden dus een lichaam, dat ze in al hun klunzigheid te kijk zetten als hardware, oftewel als mogelijksvoorwaarde en begrenzing van elke ervaring.

Zou *Lawaai means hawaai* in een verre toekomst een epiloog van het lichaam kunnen zijn? Lyotard indachtig, hebben we voor het denken of schrijven van zo'n epiloog een lichaam nodig: het loutere feit dat er een epiloog van het lichaam gedacht of geschreven wordt, veronderstelt al dat de materie zichzelf kan blijven schrijven. *Lawaai means hawaai* is daarom geen epiloog, maar een anamnese: noisy als ze is, geeft de materie zichzelf te denken. Herken in *Lawaai means hawaai* geen naïeve nostalgie naar de onbesuisdheid van een lichaam dat de geest het nakijken geeft, maar beschouw de voorstelling als een poging te herkennen wat we allemaal zijn: materie die telkens weer vanuit het niet-gedachte begint na te denken. Noël Arnauds "Je suis l'espace où je suis"^{xiii} – *ik ben de ruimte waar ik ben* – dient hier te worden herschreven tot *je me souviens d'être tous les espaces où je me serai retrouvé* – *ik herinner me dat ik alle ruimtes belichaam waarin ik me mezelf ooit bevonden zal hebben*. Doorgaans wekt zo'n anamnese van de materialiteit van lichaam en ruimte een gevoel van melancholie op: een onmogelijk, zij het niet minder mooi verlangen naar het opgaan in een wolk van atomen (denk aan sommige noisy electronica). Sara Manente toont ons echter dat zo'n anamnese van een *futur antérieur* ook spelvreugde kan belichamen.

Lars Kwakkenbos

ⁱ Jean-François Lyotard, 'Of we zonder lichaam kunnen denken' in: Idem, *Het onmenselijke: causerieën over de tijd* (Kok Agora, Kampen, 1992), p. 20.

ⁱⁱ Lyotard 1992, p. 21.

ⁱⁱⁱ O.c., p. 23.

^{iv} O.c., p. 27. Lyotard toetst hier ook problemen aan die in de jaren daarop binnen de ontwikkeling van sterke artificiële intelligentie (artificiële intelligentie (AI) die kan redeneren en problemen oplossen, en die wellicht zelfbewustzijn zou hebben, in tegenstelling tot zwakke AI, die slechts op deelgebieden wordt toegepast, o.m. in zoekalgoritmen) scherp zouden worden gesteld: wat bijvoorbeeld met *commonsense reasoning*, zoals het vermogen om te gaan met onzekerheid in het denken, of beslissingen nemen terwijl de kennis die ervoor nodig is, nog onvolledig is. In de late jaren tachtig zou de focus ook naar robotica verschuiven, waarbij bij de creatie van artificiële intelligenties omgekeerd zou worden geredeneerd: vanuit het sensorische naar het abstracte. *Bottom-up* in plaats van *top-down*, zeg maar.

^v [http://www.pianofabriek.be/spip.php?page=article&id_article=182\(=nl&moturi=&date=2010-03](http://www.pianofabriek.be/spip.php?page=article&id_article=182(=nl&moturi=&date=2010-03) ,

<http://www.impulstanz.com/gallery/videos/en/performances/>, en diverse persartikels naar aanleiding van de voorstelling op Impulstanz 2010. Het voor Duitstaligen onbegrijpelijke woord *lawaaai* werd in de Oostenrijkse pers (geïnformeerd door een overijverige communicatiedienst?) bijgevolg ook herschreven naar 'Lawaii', naar analogie met 'Hawaii'. Het woord *lawaii* werd op die manier welhaast de perfectie belichaming van talige noise: een Nederlandse, en daarom vaak onbegrijpelijke, en voor Nederlandstaligen bovendien foutief gespelde, dus noisy, vertaling van het begrip.

^{vi} Anthony Hudek, 'Van over- tot onderbelichting. De anamnese van *Les Immatériaux*', *De Witte Raaf*, 142 (november-december 2009), p. 10, kol. 3. Hudeks originele Engelse tekst verscheen online in *Tate Papers*, 12, herfst 2009.

<http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/>

^{vii} Anthony Hudek, 'Van over- tot onderbelichting. De anamnese van *Les Immatériaux*', p. 11, kol. 3.

^{viii} Jean-François Lyotard, *Les Immatériaux*, vol. 2: *Album. Inventaire*, tent. cat., Centre Pompidou, Parijs, 1985, p. 3. Geciteerd in: Dirk Pauwels, 'Naar een palinodie op de materie? Omtrent Lyotards tentoonstelling *Les Immatériaux*', Jeroen Peeters en Bart Vandenabeele (eds.), *De passie van de aanraking. Over de esthetica van Jean-François Lyotard* (Damon, Budel, 2000), p. 78, noot 15.

^{ix} Lyotard 1992, p. 29.

^x O.c., p. 31-32.

^{xi} O.c., p. 34.

^{xii} O.c., p. 22.

^{xiii} Noël Arnaud, *L'état d'ébauche*, geciteerd in Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, PUF, Parijs, 1974 (8^{ste} ed.), p. 131 (1^{ste} ed. 1957).