

**ily cere-
cahier**

**cyberteratologie
rosi braidotti**

ily cere- cahier 25
a part of:

Op doorreis

Nomadisch denken
in de 21ste eeuw

Rosi Braidotti

Inleiding en samenstelling
Kristof Van Rossem

Interview
Kristof Van Rossem en Iris van der Tuin

Vertalingen
Gert Jan Bosgra
Sarah Bracke
Ineke van der Burg
Marleen Johanna Pas
Tom Paulus

Boom Amsterdam

Cyberteratologie

There's a quality of legend about freaks. Like a person in a fairytale who stops you and demands that you answer a riddle. Most people go through life dreading they'll have a traumatic experience. Freaks were born with their trauma. They've already passed their test in life. They're aristocrats.

Diana Arbus¹

La science-fiction a toute une évolution, qui la fait passer des devenirs animaux, végétaux ou minéraux, à des devenirs de bactéries, de virus, de molécules et d'imperceptibles.

Deleuze and Guattari²

HET VERSCHIL IN DE LATE POSTMODERNITEIT

Net als in het vorige hoofdstuk ga ik eerst in op wat ik onder de late postmoderniteit versta, voordat ik de positie van 'monsters' in de hedendaagse samenleving exploreer. De lezer die meent dat hij na de vorige hoofdstukken inmiddels afdoende bekend is met mijn opvattingen over de postmoderniteit, kan het eerste deel overslaan en inhaken bij de paragraaf 'Monsters'.

De late postmoderniteit is te definiëren als het tijdperk

MONSTERS

Door de confrontatie met een dergelijke complexe en innerlijk tegenstrijdige situatie, is de dominante postindustriële cultuur gewend geraakt aan een dubbele toestand van afwisselend grenzeloze euforie over haar technologische toekomst en – zeker na 11 september 2001 – paranoia en angst of er überhaupt nog wel een toekomst is. In dit hoofdstuk wil ik vooral uitwerken hoezeer de woeking van het ‘verschil’ zich in de late, verstedelijkte westerse postmoderniteit vertaalt in een culturele verbeeldingskracht die zich geheel en al in de greep bevindt van de teratologische of monsterlijke ander. Ik probeer een cartografie te geven van het monsterlijke in onze cultuur; een teratologie te bedrijven (van ‘teras’ dat in het Grieks zowel ‘het wonderlijke’ als ‘het monsterlijke’ betekent). Monsterlijk, grotesk, mutant en *superfreaky* zijn gemeengoed geworden in stedelijke postindustriële culturen, een trend die bekend staat als ‘postmoderne *gothic*’.¹¹ In zijn klassieke studie toont Lesley Fiedler aan dat zich sinds de jaren zestig een jeugdcultuur heeft ontwikkeld, die een sterke, doch ironische en parodistische relatie met *freaks* op na houdt.¹² De feministische cultuur vormt daarop geen uitzondering. Sontag beschrijft hoe de revival van culturele belangstelling voor *freaks* in de literatuur en de cinema van de jaren zestig samenviel met het wettelijk verbieden van de beroemde *Coney Island Freak Show*.¹³ De fysieke onderdrukking van *freaky* personen versterkte hun metaforische consumptie. Net als bij andere bedreigde diersoorten, was het verdrijven van *freaks* uit hun zwaarbewaakte territoria de vrijbrief voor hun commercialisering in populaire kunst en cultuur.

Een van de redenen voor de hedendaagse populariteit van dit genre, is dat de structurele ambiguïteit ervan zich

zeer goed leent voor multimediale toepassingen: visualisering, dramatisering, serialisering, vertaling naar musicals en allerlei soorten computerspellen. Het publiek van deze tegendraadse genres bestaat voornamelijk uit baby-boomers, de eerste naoorlogse generatie die opgroeide met televisie en eindeloze herhalingen van B-films. Zoals Carroll beschrijft, zijn zij ook de generatie van het feminisme, burgerrechten en andere sociale en politieke veranderingen.¹⁴ Tegenwoordig is het publiek uitgebreid met hun digitaal denkende kroost.

Freaks, *nerds*, androgyn types en hermafrodieten bevolken de ruimte van diverse *Rocky Horror Shows*. Drugs, mystiek, satanisme en verschillende gradaties van krankzinnigheid staan ook op de kaart. Moord en kannibalisme, in de jaren zestig gevisualiseerd door Romero in *Night of the Living Dead*, werden geërotiseerd door Greenaway in de jaren tachtig, en drongen door tot de *mainstream* in de jaren negentig met *Silence of the Lambs*. De beschrijving van de hedendaagse fascinatie voor het half mens, half dier personage zou vele pagina's kunnen vullen. Voorbeelden van deze trend zijn onder andere te vinden in *comics* (de *Ninja Turtles*), klassieke tv-series als *Star Trek*, platen- en cd-hoezen, computerspellen en cd-rom's, videoclips en door computers gemaakte internet- en virtual realitybeelden. Ze zijn verbonden met de drugscultuur en *spin-offs* daarvan in de muziek-, video- en computercultuur. Een belangrijk deel van deze cultuur flirt met seksuele onbepaaldheid ('*gender bending*'), welig tierend sinds David Bowies baanbrekende alter ego Ziggy Stardust.¹⁵

In de hedendaagse cultuur is genetische mutatie uit de hightech laboratoria gehaald en binnengebracht in populaire cultuur. Vandaar het belang van de nieuwe monsters van sciencefiction en cyberpunk die metamorfose

tot cultureel icoon hebben gemaakt. Bewustzijnsverandering is een trend: digitale drugs concurreren met farmaceutische drugs. De hedendaagse cyberspace heeft een onmiskenbaar teratologische *touch*, door de aanwas van nieuwe monsters, die vaak niet meer zijn dan naar de ruimte gelanceerde, klassieke iconografische representaties van de monsterlijke ander. Utopisch (*Close encounters*) of distopisch (*Independence Day*), messiaans (*E.T.*) of diabolisch (*Alien*), de intergalactische monsterlijke ander heeft zich stevig genesteld in de verbeelding van hedendaagse media en elektronica. Lara Croft uit de *Tomb Raider* serie leidt het genre in van de digitale heldin, post-Barbarella maar ook post-Ripley (uit de *Alien* serie) en buitengewoon *gothic*.

Een andere opvallende trend is de opkomst van seksuele rand- en tussenfiguren, vooral dubbelgangers, zombies en vampieren, inclusief lesbische vampieren en andere homoseksuele mutanten, die in het AIDS-tijdperk speciale belangstelling lijken te genieten. Dit geldt niet alleen voor 'lage' populair culturele genres, maar net zo sterk voor relatief 'hoge' literaire genres, zoals is te lezen in het werk van auteurs als Angela Carter¹⁶, Kathy Acker¹⁷, Martin Amis¹⁸, Joanne Russ¹⁹ en Fay Weldon²⁰. De successtatus van horrorverhalen, misdaadromans, sciencefiction en cyberpunk wijst op een nieuw 'posthumaan' technoteratologisch fenomeen dat afwijkingen van de norm of mutanten boven meer conventionele menselijke personages stelt. Becker stelt dat deze neogotische genres ook iets van de bevrijdende kracht van de postmoderne conditie uitdrukken, door emotie en exces weer op de maatschappelijke agenda te plaatsen. Ook stelt ze dat 'een van de geheimen van het aanhoudende succes van *gothic* is verbonden met sekse: het is zo krachtig omdat het zo vrouwelijk is'.²¹ Een deel van deze vrouwelijke la-

ding zit volgens Becker in het exces en het vervagen van grenzen, waarbij niet alleen de grenzen van het klassieke gotische genre worden overschreden, maar ook die van pulp, porno, parodie en andere postmoderne subgenres. In die hoedanigheid vormt de *gothic*-cultuur een serieuze uitdaging voor de cultuurkritiek.

HEDENDAAGS FEMINISME

Feminisme maakt onmiskenbaar deel uit van de hierboven beschreven cultuur. De hedendaagse feministische expressies zijn evenzeer een gepassioneerd parodistisch en paradoxaal onderdeel van het cybermonsterlijke universum als willekeurig welke andere sociaal-culturele tegenbeweging. Het feminisme draagt actief bij aan de teratologische technoverbeelding van deze tijd, met nadruk op hybride en gemuteerde identiteiten en transgenderlichamen. Neem bijvoorbeeld de computerkunst van Linda Dement in *Cyberflesh Girl-Monster*.²² Dement speelt hierin met de grenzen van het lichaam, door op grafische oppervlakken erudiete theoretische citaten te vermengen met organen die zijn gemonteerd in monsterlijk ongewone vormen.²³ Dit is een belangrijke manifestatie van het debat over de positie van vrouwelijkheid in de postmoderniteit, een debat dat, zoals Griggers stelt, voortkomt uit het register van het onrepresenteerbare. Buiten het onzegbare ziet zij 'morbide symptomen' die nog in kaart gebracht moeten worden, zoals 'het boulimische kotsen van het giftige moederlijke, de anorectische weigering om de fallus binnen te laten, het zenuwzwakke infuus van sociale vrouwelijkheid als langzame zelfmoord'.²⁴ Met haar onnavolgbare stijl plaatst Griggers de belichaamde vrouw in de zeer turbulente zone van ontbon-

den subjectiviteit. De opsomming van psychopathologische ziektebeelden die zij geeft, vormt het kader voor de pathetische dan wel despotische positie van (voornamelijk) witte vrouwelijkheid binnen de hedendaagse postindustriële cultuur. Daarnaast staan de beelden voor verschillende gradaties van monsterlijkheid.

Een andere vorm van monsterlijkheid heeft zijn intrede gedaan in de hedendaagse cultuur in de vorm van een soort transseksuele verbeeldingskracht. De junkielook van de modellen uit de Calvin Klein-reclamecampagnes en het succes van anorectische topmodellen als Kate Moss hebben het lichaam gemodelleerd naar het abjecte: hybride gemuteerde lichamen lijken de trend. Het anorectische lichaam heeft het hysterische lichaam vervangen als psychopathologisch symptoom van vrouwelijkheid en de bijbehorende ongenoegens. De abjecte junkielichamen in *Trainspotting* konden rekenen op grote culturele weerklank en ongekend succes. Het monsterverbond tussen homoseksualiteit, drugs en cybertechnologie werd aangekondigd in de psychedelische, narcotische film *Liquid Sky*, waarin dodelijke buitenaardse lichaamsmachines zich als een virus over het postindustriële landschap verspreiden. Ze verleiden, verwekken kosmische orgasmen en laten mensen verdwijnen door ze te vermoorden op het moment dat ze een orgasme beleven. De buitenaardse wezens zijn uit op de roesverwekkende stoffen die tijdens het orgasme worden afgescheiden.

Een koelere, meer ironische fingevoeligheid, met een vleugje sadomasochisme is te vinden in de hedendaagse versie van *No more nice girls*. Mae West heeft de plaats van Rebecca West overgenomen als moeder van het feminisme, zoals Madonna beweert in haar album *Sex*.²⁵ Cyberfeminisme propageert in al haar veelvoudige rizomatische kenmerken een monsterlijke of hybride verbeel-

ding. *Bad girls* zijn in de mode en zij brengen een teratologische verbeelding met zich mee. In de woorden van Marina Warner: 'In rockmuziek, in films, in fictie, zelfs in pornografie gaan vrouwen zelf aan de haal met het demonische vrouw-beest. De *bad girl* is tegenwoordig de heldin, en zonde is standaard amusement'.²⁶ De gigantische ijzervretende ninja-mutantbarbies staan te trappelen!

Mary Russo beschrijft in haar belangrijke werk over het vrouwelijke groteske de fascinatie voor *freaks* in de jaren negentig als een reactie op de normaliserende en normatieve elementen van het feminisme, die gedeeltelijk voortkomen uit een generatieverschil. Russo stelt dat het Amerikaanse feminisme gedurende de jaren tachtig een normaliseringsproces heeft doorgemaakt, als reactie op de conservatieve weerstand en de negatieve beeldvorming over feministische vrouwen in de media. Uit angst gemarginaliseerd te worden, kozen feministes voor een geruststellende aanpak die leidde tot afkeuring van al het 'rare, gevaarlijke, onderdrukte, excessieve, onwettige en vreemde'.²⁷ Walters bevestigt deze observatie en toont aan dat het obsessieve streven van Amerikaanse feministen naar respectabiliteit op zijn beurt een tegenreactie heeft opgeroepen van kleinburgerlijke Amerikaanse *gothic* of horror.²⁸ Op deze manier overlappen *freaks* en monsters met het groteske in de hedendaagse politieke verbeelding. In navolging van het werk van Kristeva en Bakhtin definiëert Russo het vrouwelijke groteske als een ruimte van transgressie: 'het horrordomein bij uitstek'.²⁹ Het markeert de terugkeer van alles wat in de late post-moderniteit werd verdrongen in het politieke onbewuste, uitgedrukt in een carnavaleske cultuur van exces, gevaar en het abjecte. Volgens Russo valt de *freak* samen met het groteske, als een lichamelijk, maatschappelijk en politiek type dat uit is op rebellie.

De teratologische verbeelding geeft uitdrukking aan de maatschappelijke, culturele en symbolische mutaties die plaatsvinden binnen de technocultuur.³⁰ Een klassiek regime van beeldvorming is daarvan de oorzaak. Van het panoptische oog, beschreven door Foucault, tot de alomtegenwoordigheid van televisies, bewakingscamera's en computerschermen, is het de visuele dimensie van moderne technologie die haar allesdoordringende macht bepaalt³¹. Terwijl de voortrazende elektronische revolutie een hoogtepunt bereikt, wordt het steeds duidelijker dat de lichaamsloze blik een botsing van virtuele ruimtes te weegbrengt, waarmee we in toenemende mate van intimiteit moeten samenleven. In die context hebben feministische theoretici gewezen op de genoegens, maar ook op de gevaren van 'beeldpolitiek'³² en beeldvormingspolitiek³³, vooral op het terrein van biotechnologie.³⁴ Hoewel de aandacht voor beeldvorming nihilistische theoretici van de postmoderne esthetica aanmoedigt om het lichamelijke zelf te reduceren tot een oppervlak voor beelden en te onsteken in een euforische lofzang op virtuele belichaming, is het feministische antwoord voorzichtiger en ambivalenter.³⁵ Dat antwoord bestaat uit het benadrukken van de zowel bevrijdende als eenzijdige toepassing van nieuwe technologie.³⁶ Volgens hen is het nodig om nieuwe figuraties van hedendaagse vrouwelijke subjectiviteit te ontwikkelen, die recht doen aan de tegenstrijdigheden van het technologische universum.

HEDENDAAGSE SCIENCEFICTION

Sciencefiction, horror en cyberpunk zijn populaire genres – vaak marginaal en hybride – die een treffende culturele illustratie vormen van de maatschappelijke verande-

ringen die gaande zijn. Ze laten zowel utopische als dystopische elementen zien van de menselijke seksualiteit en reproductie. Ze vormen een ideale voedingsbodem om te verkennen wat Haraway liefkozend beschrijft als 'de beloftes van monsters'.³⁷

Sciencefiction wil ik graag verdedigen als ideeënliteratuur met een serieuze filosofische inhoud en de kenmerkende intentie om morele boodschappen over te brengen. Er bestaat een onderscheid tussen fantastische, magische en zuivere sciencefiction. Smith stelt dat 'absurdistische, existentialistische literatuur, van het soort waarin mensen zonder enige verklaring in kakkerlakken veranderen, geen sciencefiction [is]'.³⁸ Deze nogal reductionistische houding echoot het traditionele standpunt van Todorov, dat zelfs fantastische literatuur de morfologische normaliteit en de morele normativiteit van het humanistische wereldbeeld niet mag aantasten.³⁹ Meta-morfosen zijn prima, zolang ze onschuldig en beheersbaar, oftewel antropocentrisch en moraliserend zijn. De rest doet niet ter zake. Ik wil hier het idee verdedigen dat sciencefiction juist een verschuiving van het wereldbeeld teweegbrengt, weg van het menselijk epicentrum, en dat het een continuüm weet te scheppen van dierlijke, minerale, vegetatieve, buitenaardse en technologische werelden. Sciencefiction leidt naar een posthumanistisch en biocentrisch wereldbeeld. Volgens Laurie Anderson maakt de antropocentrische aard van dit genre het mogelijk om het raadsel van de 'menselijke natuur' en het bijbehorende psychologische repertoire te doorbreken en andere mogelijke werelden te ontdekken.⁴⁰

Ik waardeer hedendaagse sciencefiction juist omdat zij een treffende beschrijving geeft van de verspreiding van verschillende 'verschillen' in een tijdperk van geavanceerde technologie en genetische manipulatie. De com-

plexiteit die daardoor ontstaat gaat voorbij aan een simplistische tegenstelling tussen zelf en ander, en veroorzaakt zo een crisis in de verdeling van gelijkheid en verschil.⁴¹ De monsterlijke verbeelding haalt haar ontwrichtende kracht uit het feit dat zij de culturele angst voor deze verschuivende grenzen uitdrukt. Carroll stelt dat juist verstoring van culturele normen en de morele orde, sciencefiction tot een echt genre maakt.⁴² Bovendien wordt meestal de 'ander' gecast voor de rol van bedreigend monster. De ander belichaamt een ontologische onbehoorlijkheid die bij de toeschouwer tot fascinatie en afschuw leidt.

Scholes heeft deze vervreemdingstechniek beschreven als potentieel verwarrend, maar vaak ook enthousiasmerend, omdat zij zowel mogelijke gevaren als oplossingen voorspiegelt.⁴³ Sciencefiction vervult een didactische en utopische functie door de constructie van 'fabulaties': zij creëert voor ons denken belangrijke en moreel relevante blauwdrukken. Als zodanig is zij niet alleen van nut voor de maatschappij, maar ook voor de wetenschap, waar verbeelding en reflectie nodig zijn om vooruitgang te kunnen boeken. In haar dialoog met Scholes, lanceerde Barr⁴⁴ de term 'feministische fabulaties', waaronder zij sciencefiction, utopische romans en *fantasy*-romans schaarde, maar ook de meer gangbare fictie van Virginia Woolf, Gertrude Stein, Djuna Barnes en Doris Lessing, waarin traditionele verhalen, waarden en mythen worden geherstructureerd. Deze nieuwe vorm van sciencefiction gaat over seksuele metamorfosen en mutaties. Lefanu beweert dat sciencefiction als reactionair cultureel genre is ontstaan tijdens de jeugdige rebellie van de jaren zestig: zij gaat in tegen de conventies van zowel realistische als fantastische literatuur.⁴⁵ Met een politieke lading destabiliseert zij de autoriteiten op alle fronten en

creëert daarmee een vruchtbare voedingsbodem voor experimenten van feministische auteurs. Angela Carters 'New Eve' verandert bijvoorbeeld van een man in een vrouw, net als Virginia Woolfs Orlando. De 'Female Man' van Joanna Russ schippert tussen de seksuele polen en opent daarmee nieuwe mogelijkheden. Personages van Ursula LeGuin bepalen zelf hun seksuele kenmerken, afhankelijk van degene op wie ze verliefd worden. De meeste van deze mutaties zijn manieren om seksualiteit en verlangen te verkennen onder extreme druk of in een andersoortige wereld.

DE VERBEELDING VAN RAMPSPOED

De huidige manifestatie van fascinatie voor het monsterlijke kan in verband worden gebracht met het historische verschijnsel van 'postnucleaire gevoeligheid'⁴⁶, ook beschreven als het 'posthumanistische' dilemma.⁴⁷ Het nucleaire tijdperk laat zien dat wetenschap en technologie ons in een permanente staat van angst omtrent heden en toekomst hebben gestort. De denkbaarheid van een nucleaire ramp gaat bijna ten koste van de populariteit van het horrorgenre, dat is gebaseerd op de ondenkbaarheid van de toekomst. Jameson volgt deze lijn en ziet sciencefiction als het 'politiek onbewuste' van onze cultuur en daarmee als symptoom van de 'dood' van de toekomst van het laatkapitalisme, veroorzaakt door een cultureel, ideologisch en technologisch einde der tijden.⁴⁸ Desondanks roemt Jameson sciencefiction vanwege het losmaken van wetenschap uit de wereld van verbeelding en fantasie. De 'apocalyptische verbeelding'⁴⁹ speelt volgens Ketterer met religieuze en morele thema's: zij benadrukt dat onze cultuur er van het begin af aan toe is ver-

oordeeld uit te sterven. Johnson volgt dezelfde koers, binnen een deconstructivistisch perspectief.⁵⁰ In haar commentaar op Mary Shelleys *The Last Man* beschrijft Johnson dat in moderne literatuur serieus rekening wordt gehouden met de dood van de toekomst, met het uitsterven van de mensheid. Haar tekst voert ons mee over de grenzen van het overdenken van onze sterfelijkheid en versterkt daarmee paradoxaal genoeg het leesplezier van de lezer. Sontag associeert sciencefiction met de verbeelding van rampspoed en de schoonheid van vernietiging.⁵¹ Hoe grootschaliger de ramp, hoe beter. Deze ingebouwde wreedheid is een raakvlak van sciencefiction en horror. Door een condensatie van gebeurtenissen op micro- en macroniveau (de nucleaire ontploffing en ziekelijke kleinburgerlijke 'normaliteit') weet sciencefiction de angst proportioneel te verhogen.

Het genre van sciencefiction weerspiegelt en vergroot de algemene angst voor onvermijdelijke catastrofes. De angst voor een dreigende ramp is volgens Massumi een bouwsteen van het culturele en politieke klimaat van het laatkapitalisme.⁵² Er is geen vijand meer, maar de voortdurende mogelijkheid van virtuele vijanden is overal om ons heen. Massumi ziet angstmanagement en de alomtegenwoordigheid van angst als sleutelbegrippen. Hij definieert deze in navolging van Deleuze en Antonio Negri als de 'ongeluksvorm', de gebeurtenis die de subjectpositie vormgeeft in de nieuwe wereldwanorde. Massumi bespreekt de vanzelfsprekendheid van vrees en angst tegen de achtergrond van ideologisch verval, wat niet hetzelfde is als de nederlaag van de ene ideologie (communisme) door toedoen van een andere (kapitalisme), maar juist de nederlaag van de ideologie zelf. Sinds het einde van de koude oorlog in 1989 is in Europa en met name in Noord-Amerika een nieuwe situatie ontstaan die het ein-

de inluit van de binaire oppositie tussen vrijheid en dictatuur, door Reagan en George Bush senior begroet als de strijd van de democratie tegen het '*evil empire*'. De vijand wacht niet meer buiten, hij zit nu binnen. En wat we vroeger 'oorlog' noemden, vindt nu plaats in de eigen straat. Terrorisme is de hedendaagse vorm van overheersing. Het geweld is willekeurig: de fatale kogel kan letterlijk op ieder moment overal vandaan komen en kan iedereen raken. Blind toeval. Het ongeluk of de catastrofe, de constante dreiging van een ramp, op elke willekeurige plaats en tijd: dat is de politieke economie van de angst die ons bestaan dicteert. Een kleurrijke illustratie hiervan is de film *DIAL H.I.S.T.O.R.Y.* van Johan Grimonprez uit 1998, een aaneenschakeling van neerstortende vliegtuigen. Veiligheid heeft het leven de rug toegekeerd.

De ramp dreigt van binnenuit, of zoals Massumi het scherpzinnig formuleerde: 'the accident is imminent, but also immanent.' De dreiging is hier en nu, opgegaan in het meest alledaagse en intieme bestaan. De algemene sfeer van rampspoed gaat gepaard met de afbraak van gevestigde identiteiten en verwantschapsrelaties. De vijand is in de economie van de angst virtueel geworden en wacht geduldig tot hij werkelijkheid wordt: als kind, vrouw, buurtbewoner, AIDS-virus, broeikas effect of als de zoveelste computercrash. De vijand is niet gespecificeerd, omdat hij een algemeen element is geworden, een prototype dat op vele fronten inzetbaar is; de ramp zal zich absoluut voltrekken, het is alleen de vraag wanneer. Hedendaagse politiek is angstmanagement, opgewekt door deze dreiging van binnenuit. Angst en paniek aanvallen worden door de media doorgegeven en geproduceerd, middels voortdurende live verslaggeving van de ene na de andere ramp, overal en altijd.

Conceptueel is angst de vertaling van de dubbele on-

eindigheid van al wat mogelijk is. Het is de meest economische uitdrukking van de rampspoed als subjectvorm van het kapitaal: 'zijn als virtueel zijn, virtualiteit gereduceerd tot mogelijke rampspoed, commercialisering van de rampspoed, commercialisering als het spook van de voortgang op de bedreigde plek.⁵³ Consumptie, het verwerven van bezit, is een dwangmatigheid die de beklemming van deze markteconomie het beste illustreert. Deze economie beroept zich op krachten die buiten haar macht liggen en vormt daarmee een voortdurende bedreiging voor zowel haar eigen voortbestaan als het onze. Postindustriële subjectiviteit draait om consumptie, voortdurend crisismanagement en uitbuiting van haar eigen tegenstrijdigheden. Door consumptie wat betreft functie gelijk te schakelen met de orgiastische voltrekking van angst, zijn westerlingen hun eigen monsters geworden. In navolging van het lichamelijke materialisme van Deleuze, geeft Massumi een kwalitatief verschil aan tussen winnaars en verliezers in de huidige economische wereldwanorde. De winnaars zetten hun geld in en de verliezers hun lichaam. Neem als voorbeeld de dominante categorie van de cyborg of het technolichaam: deze roept nogal tegenstrijdige noties en waarden op. De cyborg is enerzijds verbonden met een abstract beeld of vercommercialiseerd spookbeeld (Schwarzeneggers *Terminator*). Anderzijds verwijst de cyborg naar nadrukkelijk belichaamde, concrete en werkelijkheid geworden subjectposities, namelijk die van de veelal anonieme, onderbetaalde, uitgebuite lichamen van arbeiders – vaak zwart, of ze nu autochtoon of allochtoon zijn – op wie de technologische revolutie teert.⁵⁴

Visualiseringspolitiek zit in dit argument ingebakken: door hun onderbelichte anonimiteit lossen de arbeiders op in hun uitgebuite lichamen en worden ze onzichtbaar.

De dominante subjectpositie is daarentegen een scherpe weergave van een unieke identiteit, en heeft geen problemen met zichtbaarheid binnen de spoekeconomie van goederencirculatie. De kleur wit, de kleur van lijken en zombies, speelt volgens Richard Dyer een regulerende rol bij het verkrijgen van zichtbaarheid en een vastomlijnde identiteit, tegenover de onderbelichte anonimiteit van de verschoppelingen en de zwakkeren.⁵⁵

DE MONSTERLIJK VROUWELIJKE MOEDER

In de huidige politieke catastrofale economie, is het vrouwelijk lichaam het toneel bij uitstek van gruwelijke gebeurtenissen. Lefanu heeft gewezen op de structurele analogie die in sciencefiction bestaat tussen de vrouw als de tweede sekse en het buitenaardse wezen of de monsterlijke ander in postindustriële maatschappelijke nachtmerries.⁵⁶ Ze worden opgenomen in de algemene categorie van 'verschil' en beschouwd als minderwaardig en dus beangstigend. Lefanu trekt dit inzicht verder door in haar stelling dat vrouwelijke sciencefictionauteurs de verstandhouding onderzoeken tussen vrouwen en buitenaardse wezens. Dit resulteert in een corpus van sciencefictionteksten met een uitgesproken programmatisch karakter; niet zozeer door bevestiging van het vrouwelijke op essentialistische en moralistische wijze, maar door het problematiseren en deconstrueren van de tweedeling in seksen. De Lauretis is het eens met deze analyse en stelt dat hedendaagse sciencefiction het klassieke conflict tussen utopie en distopie overstijgt en afstevent op een heterotopie.⁵⁷ Dit houdt in dat sciencefiction traditionele betekenissen van het vrouwelijke ondermijnt. De 'Vrouw' is niet langer de belichaming van de Ander van de Gelij-

ke: ze is vervangen door vrouwen van vlees en bloed, in alle schakeringen en variaties.

De scheiding tussen vrouw en vrouwelijkheid betekent een aantasting van de positie van het moederlijke als instituut en belichaming. Daarom zijn verhoudingen tussen de sekse, seksualiteit, reproductie en alternatieve ecologische en technologische systemen belangrijke onderwerpen in sciencefiction. Het referentiekader wordt in eerste instantie nog steeds gevormd door de driehoek wetenschap, technologie en wereldheerschappij. Zelfs de meest distopische feministische sciencefiction, zoals Margaret Atwoods *The Handmaid's Tale*, is structureel technologisch. Feministische sciencefiction neemt afstand van de traditionele weerstand van vrouwen tegen biotechnologie. Dit wordt het beste geïllustreerd door Gena Corea's 'moedermachine' of 'reproductiebordeel', waarin vrouwen volledig onderworpen zijn aan mechanische voortplanting.⁵⁸ Het was Dorothy Dinnerstein die voor het eerst het idee beschreef van technologie als onderwerping van de vrouw aan de mechanische krachten van de man.⁵⁹ Door Mumfords idee van de 'megamachine' toe te passen op de feministische beweging, stelt Dinnerstein het gigantisme, de bureaucratie en de algehele grootschaligheid van de maatschappij aan de kaak, waarmee geavanceerde technologie gepaard gaat. Tegenover de kunstmatigheid van de hedendaagse cultuur stelt zij een organischer, leven brengend vrouwelijk wereldbeeld.

Dit standpunt wijkt af van een andere opvallende stroming binnen feministische non-fictie, waarin veel positiever wordt ingegaan op de utopische aspecten van de wetenschappelijke en technologische cultuur. Het meest sprekende voorbeeld is afkomstig van Shulamith Firestone. Haar meesterwerk *The Dialectic of Sex* zou niet alleen de theoretische en politieke praktijk van de tweede

feministische golf beïnvloeden, maar ook de fictie van schrijvers als Piercy, Russ en Gearhart.⁶⁰ Firestone vertegenwoordigt de technofiele stroming binnen het feminisme, een minderheidspositie tot de opkomst van de cyberfeministen eind jaren tachtig.⁶¹ Cybernetisch feminisme gelooft in het gebruik van technologie in alle domeinen van maatschappelijke interactie, inclusief voortplanting, om vrouwen te bevrijden van de geestdodende slavernij van pijnlijke werkzaamheden, de onderwerping aan het kerngezin en mannelijk geweld. De bevrijding van de mensheid van haar onderwerping aan de achterhaalde natuurlijke orde is het ultieme doel van technologie in Firestones utopie.

In sciencefiction worden de meeste fysieke en morfologische mutaties uitgedrukt in termen van monsterlijkheid, abjectie en horror. In feite wordt in dit genre het hele gotische repertoire geplunderd en gerecycled. Binnen de horror vindt een fundamentele verschuiving plaats door de opheffing van de categorische grenzen tussen de mens en zijn anderen: geracialiseerde of etnische anderen, dieren, insecten of kunstmatige en technologische anderen. Het vervagen van fundamentele verschillen en het oproepen van paniek en chaos zijn daarmee de belangrijkste functies geworden van horror. Omdat het monsterlijke lichaam de typische taak vervult van het wijzertje op de verschildmeter, is een *blind date* met de vrouw eerder regel dan uitzondering. In het postnucleaire cybertijdperk is het contact tussen het moederlichaam en de technologische machine intens. De hedendaagse 'monsterlijke ander' vervaagt de grens tussen organisch en kunstmatig en overbrugt daarmee de politieke kloof tussen technofobie en technofilie. Het probleem van de grenzen van identiteit laat zijn monsterlijke gezicht weer zien. In de sciencefiction ligt de theoretische uitdaging in

het vinden van een nieuwe definitie van het technolichaam, die recht doet aan zijn uniciteit zonder te vervallen in een nostalgische herwaardering van het wezenlijke zelf, en in het vinden van een manier om seksueel verschil te beschrijven in termen van structurele asymmetrie.

Verskillende feministische theoretici hebben gesteld dat in sciencefiction horrorfilms in het bijzonder het moederlichaam, zwangerschap en geboorte worden verkend.⁶² In het genre wordt gespeeld met de fundamentele mannelijke voortplantingsangsten door die te verplaatsen. Dit gebeurt meestal naar het moederlichaam, dat wordt voorgesteld als de gruwelplek bij uitstek: een monsterlijke verschijning. Alle sciencefictionlezers weten dat sinds *Frankenstein* in sciencefiction wordt gefantaseerd over hoe wetenschap en technologie het lichaam, en dan met name het voortplantende lichaam, beïnvloeden. Sciencefiction presenteert alternatieve methodes voor voortplanting en geboorte, variërend van kinderachtige tot monsterlijke beelden. Buitenbaarmoederlijke geboorten spelen in sciencefiction een belangrijke rol. De vrouw als moeder van monsters en de monsterlijkheid van vrouwelijke genitaliën zijn fundamentele elementen binnen dit genre, en de belangstelling daarvoor is in de afgelopen jaren sterk gegroeid. Sciencefictionhorror gunt ons een blik in het binnenste van buitenaardse personages die worden gecodeerd als vrouwelijk, omdat ze reproduceren en toch bedreigend blijven. Psychoanalyse, in het bijzonder Freuds essay over de medusakracht van vrouwelijke seksualiteit, benadrukt de occulte, monsterlijke krachten van het moederlichaam en de onpeilbare diepte van vrouwelijke genitaliën, en maakt daarmee de moeder als monster tot een invloedrijk *topos*. Naar aanleiding van Kristeva's werk over horror⁶³, op haar beurt geïnspireerd door Mary Douglas' antropologisch onderzoek naar on-

schuld en gevaar, verbindt Creed de ambivalente structuur van de moeder-vrouw met religieuze taboes omtrent perversies en smerigheden, zoals verval, dood, mensenoffers, moord, uitwerpselen en incest. Creed ontleedt het dominante cliché van de monsterlijke moeder in een aantal terugkerende beelden: de monsterlijke baarmoeder, de onweerstaanbaar weerzinwekkende lesbische vampier en de castrerende moeder. Het horrorelement ontstaat door het spel met een ontwrichte en gefantaseerde moederrol, die tegelijkertijd de sleutel vormt tot geboorte en dood en zo het onderscheid daartussen doet vervagen.

Als vervolg op het vorige hoofdstuk zal ik nu een cartografie schetsen van het vrouwelijk monsterlijke, zoals dat wordt voorgesteld in sciencefictionfilms, onderscheiden naar verschillende relaties met menselijke reproductie.

Ten eerste zijn er films waarin wetenschappers het reproductieproces manipuleren om machinaal mensen te creëren. Het klassieke voorbeeld hiervan is de serie *Frankenstein*-films, waarin een gestoorde wetenschapper toegeeft aan de impuls om God te spelen en leven te scheppen naar zijn evenbeeld, waarbij hij per ongeluk een afwijking creëert. In *The Bride of Frankenstein* is het monster zo lelijk dat zelfs zijn verloofde hem afwijst. Dit soort films geeft een vrij modernistisch beeld van de macht van wetenschap en technologie, die worden gezien als bedreigend voor de humanistische geest. Het meesterwerk in dit genre is *Metropolis*, waarin het vrouwelijke lichaam een dubbelganger in de vorm van een robot krijgt, symbool van de ambivalente technologische toekomst van de mensheid. De technologische toekomst wordt belichaamd door een vrouwelijke robot, een machinale vamp die de arbeidersopstand aanvoert en vervolgens op de brandstapel belandt.⁶⁴

Ten tweede zijn er de beelden van de bevruchting van de vrouw door allerlei vreemdsoortige wezens. In *The Fly* wordt een vrouwelijk lichaam het terrein van het onbekende, een hybride mengeling van menselijke en niet-menselijke trekken. In *Inseminoid* wordt een vrouw bezwangerd door een buitenaards wezen dat de wereld wil vernietigen. David Cronenberg laat in *The Brood* een vrouw monsterlijke dwergen op de wereld zetten, die worden geboren uit een zak die aan de zijkant van haar buik is bevestigd. Dit thema kan worden gezien als een variatie op duivelse bezetenheid, waarnaar duidelijk wordt verwezen in *Rosemary's Baby*. Films zoals *It's Alive!* laten varianten zien van satanische geboorten. Vrouwelijke geslachtsgemeenschap met zombies wordt verkend in *Village of the Damned*.

Ten derde zijn er vrouwen die copuleren met machines (*Xtro*, *Inseminoid*), waaruit monsterlijke hightech wezens voortkomen. Sommige robots, mechanisch geboren, worden mens/elijk door genegenheid, liefde en verlangen, zoals in *Darryl*, *Terminator 2*, *The Man Who Fell to Earth*, *The Man Who Folded Himself*. In de *Alien*-serie fungeren menselijke lichamen als nest voor monsterlijke embryo's die geboren worden uit de buik van hun slachtoffer. Kenmerkend voor de *Alien*-films zijn de baarmoederachtige, natte en plakkerige ruimtes, gangen die op eileiders lijken, en kleine besloten ruimtes vol onbeschrijflijke verschrikkingen. Dit soort films verkent het binnenste van buitenaardse vrouwelijke personages die lijken op mensen en gecodeerd worden als bron van abjecte afschuw en overweldigend ontzag.

Ten vierde zijn er de klonen, in films zoals *Clones* en *Seconds*. Sommige meer serieuze films in dit genre laten de verborgen politieke gevaren van klonen zien. *The Boys from Brazil* speelt met het verlangen de eugeneti-

sche experimenten van de nazi's voort te zetten, om zo een superras te creëren. Een absoluut hoogtepunt binnen dit genre is echter *The Thing*; zowel het origineel, als de talloze *remakes* illustreren dit thema fantastisch. 'Het ding' is het lichaam van een buitenaards wezen dat meestal uit de lucht is komen vallen of uit een nietsvermoedend lichaam is gebarsten en dat een enorme ravage aanricht. In de originele versie is het ding een plantaardige substantie, waar een groene vloeistof doorheen stroomt. Het lijkt onschadelijk, totdat duidelijk wordt dat het zich voedt met dierlijk bloed en het zijn slachtoffers doodt om de voedzame vloeistof uit hun lichaam te zuigen. Het plant zich voort door klonen: het draagt sporen in zijn polsen en zaait zich daaruit, zoals een plant. In een latere remake (*The Blob*) is het ding een amorfe roze massa vol dodelijk leven, die mensenlichamen kraakt. Het gedraagt zich als een vampier, het ziet er onmenselijk uit en laat het bloed royaal rondspatten.

Ten vijfde, als variatie op het thema, zijn barenden mannenlichamen ook het vermelden waard. Hier is de fantasie nogal treffend. In *Alien* baart een man een onmens waarbij zijn buik fungeert als broedkamer. In combinatie met de bevruchting via de mond, kan dit alleen maar worden uitgelegd als een schaamteloos geval van baarmoedernijd. In *The Thing* en *The Fly* baren mannen zichzelf in de gedaante van een andere levensvorm: een moorddadig monster of een gigantisch insect.

Seksuele anarchie of wanorde maakt deel uit van de monsterlijke verbeelding, waardoor die parallellen vertoont met het homoseksuele (*queer*) en tegendraadse lichaam, bijvoorbeeld in transseksuele verbeelding. De 'feminisering' van de man in de zin van een sekseverandering wordt in beeld gebracht als 'vrouwelijk' of zelfs 'verwijfd' in transseksuele of transgender films als *Psycho* en

Dressed to Kill. Zoals Hurley schrijft, hangt een groot deel van de charme van het wezen in de *Alien*-serie samen met zijn verwarrende seksualiteit.⁶⁵ Het is zowel fallisch als vaginaal, het plant zich voort zonder heteroseksualiteit of welke vorm van seks dan ook, het komt buitenbaarmoederlijk ter wereld en behandelt mensen eenvoudigweg als gastheer, naar goed parasitair gebruik. De menselijke seksualiteit, met haar metafysische seksedualisme, is een zeer ontoereikend paradigma om 'weerzinwekkende belichaming' mee te beschrijven.⁶⁶

De fantasmagorie van onnatuurlijke geboorten en ondefinieerbare seksualiteiten van het meest hybride soort, speelt met alternatieve lichaamsvormen of morfologieën. Daarmee creëert zij een waaier van posthumane virtuele belichamingen. Buitenaardse lichaamsmorfologie is ingewikkeld en tart de menselijke verbeelding: soms lijkt het wezen op een spin, dan weer op een schaaldier, een reptiel, een insect, een skelet ontdaan van vlees. Dat vlees is bovendien gemaakt van materialen die misschien populair zijn op Mars, maar die door de mensheid op onze planeet doorgaans als gevaarlijk worden beschouwd: ac-zuur en metalen bedrading. Hurley concludeert dat zo'n afschrikwekkende belichaming staat voor het 'in-eenstorten van veelsoortige en tegenstrijdige vormen tot één amorfe belichaming'.⁶⁷

Deze confronteert de menselijke identiteit met een laatste uitdaging, gebaseerd op de metafysica van substantie, het rijk van de uitverkorene, van de Meerderheid en de onvermijdelijke Gelijkheid. Bovendien zal de parasitaire relatie tussen de indringer en zijn menselijke gastheer het menselijk organisme onherroepelijk besmetten en van binnenuit ontbinden. Deze destructieve symbiose tussen het normale en het pathologische, het genormaliseerde en het monsterlijke, doet het onderscheid tussen

de mensheid en andere soorten vervagen. Het categorisch onderscheid dat hiermee verdwijnt, markeert de dood van het menselijk subject: zijn lichaam wordt verwoest, zijn ontologische zekerheid is aan scherven, zijn identiteit aan flarden. Een beeldender illustratie van de post-structuralistische 'dood van de mensheid' bestaat niet.

We zien dat het moederlijke er behoorlijk slecht vanaf komt in sciencefiction. Meer recentelijk is de moederlijke macht toegeschreven aan de technologische reproductieve systemen van grote bedrijven. De mondiale broedkamers in de cybernachtmerrie van *The Matrix* spreken voor zich. 'Moeder' is opgegaan in het techno-industriële systeem. Reproductie, vooral van witte jongensbaby's, is immers van het grootste belang en daarom het terrein van enorme culturele onrust en begeerte. Het moederlichaam schept de mogelijkheid van een toekomst en moet die toekomst tegelijkertijd incorporeren in het regime van hightech commercialisering dat onze markteconomie is. Het markeert zowel het einde als het begin van de utopische blauwdrukken voor de toekomst, het staat voor opheffing van het onderscheid tussen dood en geboorte, einde en begin. In Stanley Kubricks klassieke film *2001* is de hoofdcomputer van het ruimteschip volledig gevat in moederlijke beeldtaal, inclusief de navelstreng die de astronaut met het schip verbindt. Sofia Zoe stelt dat de film een duidelijke migratie laat zien van de vrouwelijke baarmoeder naar het paternalistische brein, dat functioneert als metonymische ontvangstruimte.⁶⁸

Hiermee wordt een moderne interpretatie gegeven van de klassieke Griekse mythe van de geboorte van Athene. Athene werd in volledige wapenrusting geboren uit het hoofd van haar vader, met op haar borstpantser een afbeelding van het hoofd van Medusa, voor altijd bevroren in haar ijselijke blik. Zoe bespeurt ook een patroon van

vader-dochter-relaties in sciencefiction, van Rotwang en Maria in *Metropolis*, via Dr. Morbius en Alta in *Forbidden Planet* tot Rachel, het geesteskind van de multinational in *Blade Runner*. Moderne sciencefiction heeft een sterke voorkeur voor gehoorzame dochters: Athene-achtige jonge krijgsvrouwen in dienst van het systeem, op wie de vader/wetenschapper/multinational de bezielde restanten kan projecteren van wat ooit het moederlijke en natuurlijke vrouwelijke was, maar nu is gekannibaliseerd door de technomatrix van het bedrijfsleven. Het baarmoederbrein van de multinational creëert een 'kindsterretje' in de kristallijnen cartesische geometrische ruimte: hightech supermoeders, verknoopt in geavanceerde computernetwerken. Hier bestaat geen plakkerige vieze *wetware*.

Het verlichte verstand creëert gelukkig ook nachtmerries: de slijmerige gemene vreemdsoortige wezens die onze stralende heldinnen tot het bittere eind bevechten, zoals Ripley in *Alien*. In het vorige hoofdstuk heb ik al het vrouwelijk-monsterlijke in de *Alien*-films besproken. De keerzijde van de monsterlijke/moederlijke/materiële vrouw is het verborgen, zichtbare of ingebeeld mislukken van de mannelijke poging het paternalistische gezag uit te blijven oefenen. Zoals veel sciencefictionverhalen zich afspelen in de postnucleaire context van een vervalende stad, belichten zij ook regelmatig een vaderfiguur die zijn politieke, economische en spirituele privileges kwijtraakt. David Cronenberg is op dit terrein een van de interessantste filmmakers. De razernij en de frustraties van de moeder en haar opstand tegen de patriarchale orde ligt ten grondslag aan films als *The Brood*. Parthenogenetische geboorten, waarbij een eikel zich heeft ontwikkeld zonder bevrucht te zijn door een spermacel, duiden altijd op de potentieel dodelijke krachten van de onge-

temde vrouw. Dit *topos* blaast oeroude opvattingen over de vrouwelijke verbeelding nieuw leven in.⁶⁹ Tegelijkertijd is het ook een uitdrukking van toenemend mannelijk onvermogen en impotentie.⁷⁰

Vertaald naar deleuzeaanse termen van vrouw-wording, is de moederlijke/materiële vrouw zowel het tirannieke gezicht van de Meerderheid als het beklagenswaardige gezicht van de minderheden.⁷¹ Op haar steeds erger toegenomen lichaam, levert de postindustriële cultuur een strijd om haar eigen vernieuwing. Om te overleven moet het laatkapitalisme de moeder incorporeren, liever dan haar nageslacht te verteren. Dit proces wordt wel aangeduid als de 'feminisering' van ontwikkelde culturen, of wat ik de vrouw-wording van de man zou noemen.

Een direct effect van de ontwrichting van belichaamd moederschap en vaderschap – een schizofreen beeld – is het losmaken van het kind, de foetus, het embryo en zelfs eicellen uit het lichaam van de vrouw. Er is veel geschreven over deze '*foetal attractions*' en de opkomst van de foetus als zelfstandig thema in populaire beeldtaal.⁷² Dit thema is zeer bruikbaar voor anti-abortus intimidatie en terrorisme, zoals de propagandafilm *The Silent Scream* laat zien. Zoe heeft deze embryonale beelden uitvoerig bestudeerd en raadt aan ze te interpreteren in de context van nucleaire technologie en dreigend uitsterven van de wereld.⁷³ Ze leest sciencefictionvoorstellingen van foetaal leven in het licht van de politieke campagnes van anti-abortusmilitanten van Amerikaans Nieuw Rechts en hun ideeën over foetale persoonlijkheid. Deze openbare vergelijking ontmaskert culturele bewegingen rondom de foetus als een manoeuvre om de aandacht af te leiden van toenemende uitroeiing als direct gevolg van het militair-industriële complex. Zoe wijst op de tegen-

strijdigheden van de hedendaagse cultuur, die zo begaan is met het 'recht op leven' als het om abortus of voortplanting gaat, maar de doodscultuur van nucleaire bewapening, het opstapelen van radioactief en ander giftig afval en de milieucrisis hardnekkig blijft negeren. Het lijkt alsof het overbelichte spektakel van een handvol ongebo- ren baby's een schaduw mag werpen op de veel grotere en ingrijpende mogelijkheid van het uitsterven van alle leven op deze planeet.

DE MONSTERLIJKE FEMINIST

Door de culturele aandacht voor 'monsterlijke vrouwelijkheid', waarin de crisis in de dominante subjectiviteit wordt geëtaleerd, is het beeld van de feminist als monsterlijke vrouw steeds gangbaarder geworden. Het duikt op als uiting van de fantasie over gevaren die een bedreiging vormen voor het postmoderne, of 'softe' patriarchaat. In navolging van Deleuze kan men de monsterlijke gefeminiseerde ander in sciencefiction vooral beschouwen als de uitdrukking van de angst van het Meerderheidssubject, die deze ziet als bedreiging voor Zijn eigen macht. De verbeelding in kwestie is die van Europese mannen in een historische crisistijd. Lefanu's betoog over de empathische banden tussen vrouwen, etnische, technologische en buitenaardse anderen in door vrouwen geschreven sciencefiction, wordt hier bijzonder relevant. Het verwijst naar de alliantie van de 'anderen' versus het rijk van het dominante subject. Volgens mij wordt de relatie tussen vrouwen, etnische of technologische anderen en het monster primair gelegd door de Meesterkolonisor. Alleen in Zijn blik worden hun onderscheiden- de verschillen uitgevlakt tot een algemene categorie van

'verschil', waarvan de negatieve status structureel is voor de vestiging van een onvermijdelijk mannelijke, witte, heteroseksistische norm, die naturalistische en essentialistische overtuigingen propageert. In een dergelijke culturele context is het feministische personage vormgegeven als een object van universele minachting en spot, zonder spoor van het ambigue aura van vrouwelijkheid.

Einersen en Nixon belichten twee belangrijke afwijkende vrouwtypen die de diepe mannelijke angst voor vrouwen uitdrukken: de Kenau, de mannelijke vrouw, en de Lamia, supervrouwelijk en nog dodelijker.⁷⁴ Fay Wel-dons 'She-devil' is een goed voorbeeld van de eerste; Coleridges 'Christabel' en haar vele reïncarnaties tot en met A.S. Byatts *Possession* zijn goede voorbeelden van de tweede. Onder de Lamia vallen ook de heldinnen van de *film noir* en andere filmische *femmes fatales*. Gilbert en Gubar betogen dat het 'virago'-type sterk aanwezig is in het openlijk misogyne genre van de satire, dat drijft op de uitvergrotting van fysieke en morele imperfecties van vrouwen.⁷⁵ Showalter geeft aan dat het misogyne repertoire door de eeuwen heen weinig is veranderd; aan het eind van de negentiende eeuw werd vrouwelijke emancipatie al aangewezen als oorzaak van het morele verval van de cultuur en zelfs de val van de westerse beschaving. Het drukt ook afkeuring uit van de 'nieuwe vrouw' in monsterlijke beelden van verdorvenheid, mutatie, verloedering en perversiteit.⁷⁶

Een meer hedendaagse versie van de virago is de overambitieuze vrouw uit het postfeministische tijdperk, meestal een multigetalenteerde *superbitch* die voor grote onrust zorgt en op haar plaats moet worden gezet. Doane en Hodges geven een uitstekende analyse van dit fenomeen in termen van monsterlijke amazones.⁷⁷ Lefanu benadrukt dit belang door te laten zien dat de monsterlijke

amazone, een populair beeld in sciencefiction, rechtstreeks uit de gotische traditie komt. Zij is een personage dat angst en afschuw inboezemt, meestal gedwongen onderworpen aan de mannelijke orde, hoewel vrouwelijke sciencefictionauteurs dit vaak omdraaien. In het algemeen geldt echter dat 'amazones moeten worden gestraft, misschien zogenaamd voor hun arrogante toe-eigening van "mannelijke" eigenschappen zoals kracht, gezag en macht, maar eigenlijk voor hun zelfverklaarde Anders-zijn'.⁷⁸

Warner is het hiermee eens en stelt dat het beeld van de destructieve monsterlijke vrouw vooral gangbaar is in de afbeelding van feminisme in populaire cultuur.⁷⁹ De monsterlijke vrouw is de monsterlijke feminist geworden, die door de conservatieven verantwoordelijk wordt gehouden voor alle kwaad in de hedendaagse samenleving. Het favoriete mikpunt van kritiek is de alleenstaande moeder, zeker als zij tot een etnische minderheid behoort. Zoals Warner terecht opmerkt, is zij niet alleen een belangrijk 'probleem' voor vijanden van de welvaartsstaat, maar ook een algemene bedreiging voor mannelijke autoriteit. Reproductie zonder mannen roept een diep onbehagen wakker in de patriarchale verbeelding, die zich voortijlt richting herstel van de eeuwenoude mythe van de gynocratie.⁸⁰

Vrouwenlichamen bevinden zich vandaag de dag in dezelfde positie als waarin monsterlijke lichamen zich meer dan honderd jaar geleden bevonden: zij zijn een testterrein voor verschillende soorten gemechaniseerde reproductie. Zijn Corea's nachtmerrie over '*gender-cide*'⁸¹ en Atwoods distopische technobordeel denkbare scenario's?⁸²

De hedendaagse maatschappelijke verbeelding geeft vrouwen, met een gebaar dat ik nogal misogyn vind, bot-

weg de schuld van de postmoderne identiteitscrisis. In een van de dubbelslagen die zo vaak worden gemaakt in de representatie van iedereen met het stempel 'anders', worden vrouwen enerzijds afgeschilderd als een onhandelbaar element dat in goede banen moet worden geleid – cyberamazones die toezicht nodig hebben. Anderzijds worden ze afgeschilderd als medeplichtig aan en geïntegreerd in het industriële reproductieve complex. 'Moeder de slet' is ook 'seriemoederaar'; ze gebruikt en misbruikt haar macht over het leven. Zoe brengt dit mooi onder woorden: 'Superman heeft vrouwelijke functies overgenomen en geïncorporeerd en is een hightech Supermama geworden, die ons voedt en vruchtbaar maakt met junkfood, spermatische beelden en siliconenchips, en ons verleidt met de appel des doods.'⁸³

Modleski ziet deze tendens in de Amerikaanse postfeministische cultuur. Vrouwen worden bijvoorbeeld geassocieerd met de populairste, oftewel allerm minst intelligente culturele consumptiegewoonten (talkshows, soaps, etcetera), waardoor 'feminisering van de cultuur' synoniem wordt met het gebrek aan hoge cultuur.⁸⁴ Mannen worden daarentegen nog altijd gezien als de creatieve en autonome geesten van de hoge cultuur. Op een bepaalde manier is dit een voortzetting van de negentiende-eeuwse traditie van de structureel ambivalente houding jegens vrouwen. Huyssen analyseert deze helder als de paradoxale mannelijke identificatie met vrouwen rond de vorige eeuwwisseling.⁸⁵ Flauberts *'Madame Bovary, c'est moi'* gaat hand in hand met de effectieve uitsluiting van vrouwen uit het literaire bedrijf. Het gaat zelfs zo ver – zowel destijds in Flaubert, als vandaag de dag in *soaps* – dat vrouwen worden afgeschilderd als gretige consumenten van pulp. Zij symboliseren de banaliteit van massacultuur, terwijl kunstzinnige traditie en hoge cultuur nadrukkelijk mannelijke privileges blijven.

De filmserie *Alien* zorgt op dit terrein voor een welkome feministische interventie. Deze verandert de door laatpostindustriële samenlevingen geconstrueerde 'nieuwe vrouwelijke monsters' in heldhaftige subjecten, die de mensheid zullen redden van haar door technologie in gang gezette ondergang: de feminist als de laatste mens. Kavanagh stelt dat *Alien* in feite een viering is van de humanistische wedergeboorte in de vorm van progressief feminisme.⁸⁶ De innerlijke vrouwelijke strijd speelt zich af tussen de archaïsche monsterlijke vrouwelijkheid van de *alien* en de geëmancipeerde vrouw die wordt neergezet door Ripley (Sigourney Weaver). De *alien* is een *fallus dentatus*, geboren uit de maag van een man, meestal fier rechtopstaand en met zijn fallische staart altijd uit op orale verkrachtingen. Van de weeromstuit wordt Ripley het levenschenkende postfeministische element; de krijger met het hart van goud, die huisdieren en kleine meisjes en tegelijk alle leven in dit zonnestelsel redt. Zij is de nieuwe humanistische held: de vrouw als de redder van de mensheid.

Het zou in mijn ogen echter een al te voorspelbaar einde zijn, als een ruimtevarende Jeanne d'Arc met het witte spookgezicht van Sigourney Weaver de samenvatting is van alles wat het feminisme kan betekenen voor een diersoort in een vergevorderd crisisstadium. Niet dat het redden van de mensheid geen nobel streven is, maar die rol hebben vrouwen in de loop van de geschiedenis voortdurend moeten spelen, vooral tijdens oorlog, invasie, vrijheidstrijd en andere vormen van meer alledaags verzet. Zelden hebben hun heldhaftige ondernemingen echter een positief effect gehad op hun status in de maatschappij. Aan het begin van het derde millennium moet over de vrouwelijke inbreng bij het zekerstellen van de menselijke toekomst dus maar eens worden onderhandeld; die is

niet langer vanzelfsprekend. Zoals Barbara Krüger zei: 'we zitten niet te wachten op de volgende held'.

Sterker nog, in het kader van het differentiefeminisme dat ik in mijn hele werk uitdraag, zou het een nederlaag zijn om de dialectiek der seksen simpelweg om te draaien ten gunste van de vrouw – in het bijzonder de witte, hoog-opgeleide vrouw – en de machtsstructuren praktisch onveranderd te laten. Het is voor alle betrokken partijen beter als de spanningen die zitten ingebakken in de hedendaagse waarden crisis ook binnen het feminisme tot uitbarsting komen, zodat de paradoxen daarvan evenzeer zichtbaar worden. Omdat het feminisme in geen geval een zoektocht naar absolute zuiverheid, naar het Gulden Vlies van de waarheid is, moeten we aan het begin van dit nieuwe millennium een talent ontwikkelen voor het compliceren van zaken, teneinde te kunnen overleven in de hedendaagse complexe tijd. Ik zou willen dat feministen enerzijds herhalingen vermijden die geen verschil maken, evenals triviale herschrijvingen van geseksualiseerde en geracialiseerde machtsverschillen, maar anderzijds ook de even onbevredigende rol opgeven van de moreel superieure vrouw die triomfantelijk de eenrichtingsweg wijst naar de toekomst.

HET INNERLIJKE MONSTER

De feministische psychoanalyse heeft een eigen en veel constructievere relatie ontwikkeld met monsterlijke vrouwelijkheid. Het uitgangspunt is dat monsters 'metamorfische' schepsels zijn die een caleidoscopische spiegel-functie vervullen en ons bewustmaken van de mutaties die we ondergaan in deze tijd. Zoals door psychoanalytische feministen succesvol is aangetoond, staat vrouwe-

lijkheid in een bevoorrechte verhouding tot gebrek, losbandigheid en ontwrichting.⁸⁷ Door als buitenissigheid tegenover de dominante norm te worden gesteld, constant in de periferie, vormt vrouwelijkheid de drempel tussen de mens en wat daarbuiten ligt. Het Buiten is een gelaagde structuur die de menselijke vorm zowel onderscheidt van, alsook verbindt met het dierlijke, het plantaardige, het minerale en het goddelijke. Als verbinding tussen het heilige en het abjecte is vrouwelijkheid paradoxaal in haar monsterlijkheid, zoals Freud en Kristeva beweren. Haar alomtegenwoordigheid als maatschappelijk of filosofisch 'probleem' is vergelijkbaar met het ontzag en de afschuw die zij oproept. Metamorfische schepsels zijn onaangename dubbelgangers of simulacra die tegelijkertijd aantrekken en afstoten, troosten en onthutsen: ze zijn het object van aanbidding en verstandsverbijstering. Een voorbeeld is te vinden in de fotografie van Diana Arbus. Zo schrijft Sontag dat Arbus' foto's van menselijke rariteiten niet zozeer verontrustend zijn vanwege de onderwerpen, maar vanwege het sterke persoonlijke bewustzijn en de betrokkenheid van de fotograaf die eruit spreken.⁸⁸ De wetenschap dat Arbus zelfmoord heeft gepleegd, verleent de beelden een tragische oprechtheid en betrokkenheid en bevestigt de metamorfische kracht van de *freaks*, of eigenlijk de mate waarin zij de kunstenaar boeien en in een psychische hinderlaag laten lopen.

Een andere analogie tussen vrouwen en monsterlijke wezens die in de geschiedenis steeds weer opduikt, heeft te maken met de kwaadaardige kracht van vrouwelijke verbeelding.⁸⁹ Al sinds de klassieke oudheid wordt de verbeeldingskracht van actieve, verlangende vrouwen, zeker als ze zwanger zijn, beschouwd als potentieel dodelijk. Er zijn bibliotheken vol geschreven over de vernietigende

kracht van de verbeelding van zwangere vrouwen. Huet gebruikt een psychoanalytisch kader om de angst voor moederlijke verbeelding te interpreteren als een variatie op mannelijke castratieangst.⁹⁰ De zwangere vrouw heeft letterlijk de mogelijkheid om het werk van de vader te vernietigen en levens kapot te maken. Doane⁹¹ en Williams⁹² herkennen hetzelfde mechanisme in de klassieke Hollywoodfilm, waarin op een verlangende blik van een vrouw stevast problemen volgen, waarbij de vrouw bijna zonder uitzondering het loodje legt. Feministische critici zien dit als een algemene angst voor vrouwelijk verlangen en subjectiviteit in een fallogocentrische cultuur.

Feministische psychoanalyse heeft ook een interessant licht geworpen op een ander aspect van de monsterlijke verbeelding. Vrouwen die gevangen zijn in de mannelijke blik, hebben vaak een negatief zelfbeeld en zijn doodsbang voor wat ze in de spiegel zullen zien. Denk aan Virginia Woolf en Sylvia Plath, die monsters zagen opdoemen uit de diepten van hun innerlijke spiegel. Differentie wordt door vrouwen vaak als negatief ervaren en in hun culturele productie weergegeven in termen van afwijking of monsterlijkheid. Het gotische genre kan worden beschouwd als vrouwelijke projectie van een innerlijk besef van tekortkoming. Gilbert en Gubar hebben aangegeven dat vrouwen zichzelf in de Engelse literatuur vaak hebben afgeschilderd als laaghartig en ontaard.⁹³ In dat perspectief vervult het monster voornamelijk een spiegelende functie, en speelt daarbij een belangrijke rol in de definitie van vrouwelijke zelfidentiteit. *Frankenstein* – product van de dochter van een beroemde feminist – wijst ook op een diepgaand gebrek aan zelfvertrouwen en een nog dieper gevoel van ontwrichting. Mary Shelley kiest niet alleen de kant van het monsterlijke wezen, door zijn schepper te beschuldigen van het ontlopen

van zijn verantwoordelijkheden, ze presenteert Frankenstein ook als haar abjecte dubbelganger, die haar in de gelegenheid stelt om met onthutsende helderheid haar zelfbeklag te uiten. Geen wonder dat creatieve vrouwen als Virginia Woolf ons aansporen om 'de engel in het huis te vermoorden' en de confrontatie aan te gaan met onze innerlijke demonen om zo onze rijkdom maximaal uit te buiten.

De metamorfische dimensie vervult nog een andere functie. Ik stelde al eerder dat het monsterlijke als randfiguur de grenzen vervaagt tussen hiërarchisch vastgestelde verschillen (onder meer tussen menselijk/niet-menselijk; westers/niet-westers) en tussen horizontale of naast elkaar gelegen verschillen. Met andere woorden, het monsterlijke maakt een besef van meervoudigheid binnen de eenheid wakker.⁹⁴ Het is een eenheid waarvan de meervoudige delen niet geheel versmolten zijn met de menselijke toeschouwer, maar daar ook niet totaal los van staan. Door de grenzen van verschil te vervagen, maakt het monsterlijke duidelijk hoe moeilijk het is om grenzen van verschil te handhaven tussen zelf en ander.

Deze kwestie van de mogelijkheid dan wel onmogelijkheid van grenzen vormt de basis van het moederdochtervraagstuk dat volgt uit de analyses van Irigaray⁹⁵, Hirsch⁹⁶ en Chodorow⁹⁷. Iedere dochter, oftewel iedere vrouw, heeft een zelf dat niet compleet geïndividualiseerd, maar in essentie verbonden is met een andere vrouw, namelijk haar moeder. De term moeder is op zichzelf al verwarrend en complex, omdat zij de plaats is van een symbiotische vermenging, die – volgens de lacaniaanse psychoanalyse – de ordescheppende kracht van de Wet van de Vader nodig heeft om haar grenzen te herstellen. Dit is ook de lijn die Johnson volgt in 'My monster/My self' (een woordspeling op Nancy Friday's popu-

laire *My mother/My self*).⁹⁸ Wie is het monster? De moeder of het zelf? Of schuilt de monsterlijkheid in het scheidingsgebied daartussenin? De onmogelijkheid om die vraag te beantwoorden, heeft te maken met het moeilijke karakter van de (vaak onbewuste) onderhandelingen die moeders en dochters voeren over stabiele en positieve grenzen. Monsterlijke vrouwelijkheid is bij uitstek de wegwijzer van dat structurele en buitengewoon belangrijke probleem.

Het is opvallend dat in de jaren tachtig feministische theoretici zowel de ambiguïteit als de intensiteit van de moeder-dochterband positief waarden, met de *écriture féminine* en Irigaray's paradigma van 'de politiek van seksueel verschil' als hoogtepunt van deze trend. Tegen het einde van de jaren negentig wordt het maternalistisch/vrouwelijke paradigma echter steeds meer onder vuur genomen, om niet te zeggen verworpen. Deze beweging weg van het gynocentrische feminisme in de richting van een ronduit opstandige houding ten opzichte van de moeder, valt zoals vaker in het feminisme samen met een generatiekloof. Kolbowski stelt dat Melanie Kleins 'stoute' moeder de plaats heeft ingenomen van de op irigarayaanse leest geschoeide lieflijke moeder als object van verlangen.⁹⁹ Daarbij aansluitend heeft parodie het strategische essentialisme en andere vormen van bevestigende mimesis vervangen in feministische theorieën over verschil. Nixon ziet de antilacaniaanse houding van de jaren negentig perfect geïllustreerd in de hernieuwde aandacht voor Kleins theorie over de agressieve aandrift 'ten dele als kritiek op het psychoanalytische feministische werk van de jaren zeventig en tachtig, waarin genot en verlangen de boventoon voeren over haat en agressie'.¹⁰⁰ Ik zou de nieuwe alliantie die momenteel door feministen wordt gesmeed met Deleuze¹⁰¹ willen plaatsen

in deze context van historische afbrokkeling van Lacans opvatting van het verlangen als gebrek en de opleving van Kleins theorie over aandriften.

Hoewel de jaren negentig gekenmerkt worden door een koeler en agressiever politiek bewustzijn, ben ik het niet eens met de verwerping van de moeder, noch met de neerbuigende houding ten aanzien van materiële/moederlijke vrouwelijkheid die daarmee gepaard gaat. Dat betekent niet dat ik teruggeworpen ben in de donkere diepten van baarmoederlijk essentialisme. Mijn verwerping van een positie die schijnbaar voorbijgaat aan sekse, een positie van seksuele onverschilligheid, komt voort uit filosofisch nomadisme. Dit betekent dat ik de veranderingsprocessen en metamorfosen waardeer als manieren om een virtuele vrouwelijkheid tot leven te brengen in een netwerk van dwarsverbindingen met andere krachten, eenheden en actoren. Deleuze lees ik niet als aansporing om politiek te laten vallen, laat staan feministische politiek, maar juist als een manier om politiek te compliceren door er beweging, dynamiek en nomadisme in te introduceren. Ik heb dit een eindeloos gelaagde virtuele vrouwelijkheid genoemd: met(r)amorfose.¹⁰² De matrix is niet van vlees, noch van metaal, bestemming noch teleologie: zij is beweging, zowel in termen van ruimte, als in termen van tijd: op doorreis.

HET MONSTER ALS EXISTENTIËLE ARISTOCRAAT

Zoals we in dit hoofdstuk hebben gezien, verwijst het monsterlijke in de hedendaagse verbeelding naar het spel van representatie van laatpostmoderne lichamen. Het is een uiting van een diep onbehagen omtrent de lichamelijke gronden van subjectiviteit, die het materiële/moeder-

lijke vrouwelijke naar voren schuiven als monsterlijk terrein. Ik ben geneigd dit te zien als de tegenhanger van de nadruk die door de postindustriële cultuur wordt gelegd op de constructie van schone, gezonde, fitte, witte, fatsoenlijke, gehoorzame, heteroseksuele en altijd jonge lichamen. Technieken die erop gericht zijn om het volmaakte lichaam te bereiken en ieder spoortje van sterfelijkheid uit te wissen, zoals plastische chirurgie, diëten, fitness en andere methodes om het lichaam te tuchtigen, zorgen tegelijkertijd voor het afschaffen van zijn verouderde 'natuurlijke' staat. De fascinatie voor het monsterlijke, de *freaky* dubbelganger, gaat in de hedendaagse cultuur gelijk op met de verdringing van beelden van lelijkheid en ziekte. Het lijkt erop alsof alles wat we door de voordeur naar buiten hebben geveegd, het arme, dikke, dakloze, homoseksuele, zwarte, stervende, ouder wordende, vergankelijke, lekkende lichaam, door de achterdeur weer naar binnen sluipt. Het monsterlijke markeert de 'wraak van de onderdrukten' van de technocultuur en vormt er in die zin een wezenlijk element van.

Er is nog een andere overweging die ons van dienst kan zijn bij het begrijpen van de relevantie van een nomadische benadering van het feminisme. In de late postmoderniteit circuleren verschillende soorten nihilisme. Een filosofische stijl gebaseerd op de 'catastrofe' is populair onder verschillende doemprofeten, die de implosie van het humanisme met een tragische glimlach overdenken.¹⁰³ Niets ligt verder van de ethiek van bevestiging en de politieke gevoeligheid van nomadische subjecten, dan de 'andere werelden' die ons worden voorgespiegeld door diegenen die de implosie van redelijkheid, betekenis en waarden met egoïstisch gejuich hebben ontvangen.¹⁰⁴ Wat deze laatsten ons brengen is een theatrale reproductie van de uitzinnige megalomanie, waar Deleuze beslist

en rigoureuus een duurzame definitie van het zelf tegenover stelt. Het lijkt mij duidelijk dat een cultuur die zich in een tijd van maatschappelijke en historische veranderingen in de greep van een technoteratologische verbeelding bevindt, dringend behoefte heeft aan minder hype en meer duurzaamheid. Dat heeft ook te maken met de spoekeconomie, de immer 'on-doden' van het representatiesysteem van de media. Beelden hebben het eeuwige leven, helemaal in het tijdperk van digitale manipulatie. Ze circuleren in een voortdurend heden, in een spookachtige economie van vampirische consumptie, waarin postmoderne *gothic* is verbonden met de mediamane samenleving.

Zoals ik al eerder opmerkte, zijn monsterlijke representaties niet alleen een uitdrukking van de negatieve of reactieve angstbeelden van de meerderheid, ze staan tegelijkertijd ook voor de opkomende subjectiviteit van voormalige minderheden, en maken dus wordingspatronen zichtbaar. Terwijl de monsterlijke feminist door de verbeelding van de guerrillera's spookt, vindt een minder destructieve herwaardering van de monsterlijke ander plaats door feministen die staan voor een positieve herdefinitie van verschil. Ook multiculturalisme en de kritiek op oriëntalisme en racisme hebben bijgedragen aan de overdenking van culturele en wetenschappelijke praktijken rondom monsterlijke lichamen. Er is een nieuwe epistemologie vereist om in niet neerbuigende termen met verschil te kunnen omgaan. In dit geval wordt de monsterlijke ander het symbool voor de politieke en theoretische inspanningen die zijn geleverd om menselijke subjectiviteit te herdefiniëren, buiten de invloedssfeer van de hardnekkig logocentrische en racistische manier van denken die zo karakteristiek is (was?) voor de westerse cultuur. De monsterlijke ander belichaamt identi-

teiten die wij altijd hebben geleerd te minachten, en die nu stralen in hun eigen positieve licht en bestaansrecht.

Vanuit cultureel perspectief werpt een nomadische benadering nieuw licht op enkele verontrustende aspecten van de postindustriële cultuur. Ik zou daaronder scharen: het uiteendrijven van humanistische subjectposities en waarden, de alomtegenwoordigheid van verdovende activiteiten en artefacten die zijn afgeleid van de drugscultuur, de allesdoordringende data- en informatiecirculatie en de vermenging van mens met technologie. Deze aspecten worden vaak bestempeld als kenmerken van het posthumane universum en in een catastrofaal daglicht geplaatst door conservatieve critici en doemprofeten. Ze zijn op een positievere manier uit te leggen, wanneer ze worden benaderd vanuit het perspectief van de nomadische filosofie. Deze aspecten kunnen namelijk uiteenlopende wordingspatronen in gang zetten, waarbij de humanistische parameters van representatie terzijde worden geschoven. Ze kunnen begrijpelijk worden, maar dan moeten we ze eerst ontpathologiseren en de stigma's opheffen.

De reden waarom het monsterlijke een belangrijk onderdeel vormt van de maatschappelijke verbeelding ligt, zoals ik heb aangegeven in dit hoofdstuk, in de bijzondere spiegel die het ons voorhoudt. Wij identificeren ons met dit spiegelbeeld, uit angst of uit fascinatie. Misschien is dit ook ten dele een verklaring voor de eigenaardige geruststelling die de afbeelding van *freaky* lichamen teweegbrengt in de door angst overheerste hedendaagse verbeelding. Zoals Diana Arbus voorstelt: freaks hebben het reeds ondergaan en zijn er weer uitgekomen. Zelfs al zijn het geen typische overlevers, ze zijn in ieder geval veerkrachtig door hun vermogen om te metamorfoser en en dus te overleven en het leven aan te kunnen. Veel laat-

twintigste-eeuwse mensen hebben daarentegen serieuze twijfels of ze het leven aankunnen, laat staan dat ze overlevers zijn. Bij monsters heeft de ongelukkige gebeurtenis of de catastrofe al plaatsgevonden. Dat kan een welkome opluchting betekenen, een breuk met de algemene politieke angsteconomie, juist door haar destructieve vermogens ten volle te internaliseren. Monsters illustreren de virtuele catastrofe door die te belichamen. Het effect is als van een catharsis: met een zucht van verlichting vliegen de kleinburgerlijke namaakmonsters hun potentieel andere Zelf om de hals. Moderne horror en sciencefictionliteratuur en -films schetsen een overtrokken angstbeeld in de vorm van de 'innerlijke ander': het monster waart rond in ons belichaamde zelf en kan ieder moment tot uitbarsting komen in onverwachte en absoluut ongewenste mutaties. Het meest angstaanjagende is nog wel dat het monster in ons zelf besloten ligt, klaar om zich te ontvouwen. Monsterlijke vermenigvuldiging en woeking binnen het organisme in de vorm van kanker of andere postnucleaire ziekten, zijn, zoals Jacky Stacey aangeeft, variaties op het thema van de 'innerlijke vijand'.¹⁰⁵

Hal Foster stelt dat de geavanceerde technologische cultuur zich in de jaren negentig heeft ontwikkeld voorbij de notie van de dood van het subject, naar een soort 'traumatisch realisme'.¹⁰⁶ Het 'echte' subject keert terug, als reactie op de buitensporige nadruk die in de jaren tachtig werd gelegd op taal, tekens en beelden, en op conventionele noties van realisme. Een groeiende desillusie wat betreft de verheerlijking van verlangen als experiment en beweging is ook merkbaar, als antwoord op de AIDS-crisis en de algehele ineenstorting van de welvaartsstaat rondom de millenniumwisseling. Volgens Foster komt de culturele ontevredenheid tot uiting in een terugkeer naar de aangeslagen subjectiviteit van het getraumatiseerde

subject. Doordat *freaks*, zoals Arbus aangaf, doordrenkt met hun trauma worden geboren en de werkelijkheid-ge-worden-catastrofe belichamen, wordt hen nieuw leven ingeblazen als cultureel paradigma. Cindy Shermans artistieke ontwikkeling is in dit opzicht veelzeggend: in haar ontwikkeling van vroege romantiek, via historische portretten, tot haar huidige abjecte rampbeelden, onderstreept zij de verschuiving van een fascinatie voor taal, tekens en beelden, naar het besef dat het hele lichaam gekannibaliseerd wordt door een blik die onafhankelijk is van welk symbolisch systeem dan ook.

Vandaar de hernieuwde aandacht voor het abjecte, in Kristeva's opvatting van het vervagen van grenzen, oftewel een culturele fascinatie voor het amorphe, het vormeloze, het obscene. Deze krijgt op een negatieve manier vorm in een cultus van verwonde, zieke, getraumatiseerde lichamen. Foster beschrijft deze als een hedendaagse vorm van verregaande melancholie, als een uitdrukking van absolute verzadiging met betrekking tot verschilpolitiek en een zwak voor de charmes van het onbestemde en de dood. Deze esthetiek is ontstaan uit zowel een fascinatie voor het lichaam dat wordt veroverd door de technologische blik, als uit afschuw voor deze invasie met bijbehorende gevoelens van wanhoop en verlies. In de historische context van de late postmoderniteit, keert verschil dan ook niet alleen terug in de postmoderne gedaante van de alternatieve subjectiviteit van vrouwen, zwarten en technologische anderen. Het keert tevens terug als abject lichaam en zelfs als de ultieme incarnatie van subjecten met letsel: het lijk. Dit geeft een gerechtelijke draai aan de crisis van het humanistische subject: het levert een ervaringsdeskundige op en verleent het subject daarmee autoriteit als bevreesde en bebloede ooggetuige, als heldhaftige en aangeslagen overlevende. De crisis valt zo-

doende niet langer te betwisten, 'want je kunt het trauma van de ander niet in twijfel trekken, je kunt het slechts geloven, je er zelfs mee identificeren, of niet. In het traumatische vertoog kan het subject tegelijkertijd geëvacueerd en op een hoger plan gebracht worden'.¹⁰⁷ De politieke economie van het gewonde lichaam bestaat uit een spookachtige herhaling. Het ongeluk heeft plaatsgevonden en er is geen weg terug: het litteken is het bewijs. Dit is negatief, noch positief: het wijst slechts op onze levensgeschiedenis. Enerzijds verzoent deze paradox de tegengestelde bewegingen van de crisis van de Meerderheid en van het herstel van opkomende alternatieve subjectiviteiten van minderheden. Anderzijds werpt zij ook de kritische vraag op of de verheerlijking van letsel het gevolg is van de hedendaagse culturele verarming, of van een alternatieve formulering van mogelijke vormen van verzet.

Mijn politieke voorkeur gaat uit naar het laatste. Gegeven het belang van zowel de maatschappelijke verbeelding als de coderende rol van technologie, heb ik in dit hoofdstuk enkele meer of minder adequate strategieën voor zowel representatie als verzet binnen fictie en theorie laten zien. Nieuwe figuraties zijn nodig om ons een weg te denken door de doolhof van de cyberteratologische cultuur. In een dergelijke context is naar mijn mening een stevig belichaamde en gewortelde uitleg van het subject als een materieel, levenslustig, anti-essentialistisch maar duurzaam wezen nodig, een zeer gezonde verwijzing naar de positieve virtualiteiten die gereedliggen in de crisis en het transformatieproces waarin wij ons nu bevinden. Dat is een kwestie van stijl, in de zin van politieke en esthetische gevoeligheid, die we op onze doorreis nodig hebben. Willen we uit de impasse van het millennium breken, dan is het van het grootste belang om een cultuur van bevestiging en vreugde te kweken. Terwijl ik de

kunst van het compliceren verfijn, pleit ik voor denken over het subject als een veelvoudig wordingsproces. Dat druist in tegen het hedendaagse nihilisme. Een feministisch-nomadische filosofie van immanentie kan dat nihilisme ontgiften en de weg wijzen naar affirmatie en duurzame subjectiviteit, zoals ik in de twee volgende hoofdstukken hoop te laten zien. Tijdens deze reis kan het metamorfische gezelschap van monsters – die existentiële aristocraten die hun mutatie al hebben ondergaan – niet alleen troost bieden, maar ook een ethisch model, dat transformatie combineert met een hart voor duurzaamheid en mogelijke toekomstvisies.

Vertaling: Gert Jan Bosgra

NOTEN

- 1 D. Arbus, *Diana Arbus*, New York 1972, p.3.
- 2 G. Deleuze en F. Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie II*, Parijs 1980, p.304.
- 11 S. Becker, *Gothic Forms of Feminine Fiction*, Manchester 1999.
- 12 L. Fiedler, *Freaks. Myths and Images of the Secret Self*, New York 1979.
- 13 S. Sontag, 'The imagination of disaster', in M. Rose (red.), *Science Fiction. A collection of critical essays*. Englewood 1976.
- 14 N. Carroll, *The Philosophy of Horror. Paradoxes of the Heart*, Londen/New York 1990.
- 15 A. Smelik, 'Carrousel der seksen. Gender benders in video-clips', in R. Braidotti (red.) *Een beeld van een vrouw. De visualisering van het vrouwelijke in een postmoderne cultuur*, Kampen 1993.
- 16 A. Carter, 'The company of wolves', in *Come unto these Yellow Sands*, Newcastle 1985.
- 17 K. Acker, 'The End of the World of White Men', in J. Halberstam en I. Livingston (red.), *Posthuman Bodies*, Bloomington 1995.
- 18 M. Amis, *Einstein's Monsters*, Londen 1987.
- 19 J. Russ, *The female man*, Londen 1985.
- 20 F. Weldon, *The life and loves of a she-devil*, Londen 1983.
- 21 S. Becker, o.c., p.2.
- 22 L. Dement, *Cyberflesh Girlmonster*, cd-rom, Sidney 1995.
- 23 A. Smelik, 'Herinnering en trauma in de digitale kunst van Linda Dement', in *Tijdschrift voor Gender Studies*, vol 6-1, 2003, pp. 71-82.
- 24 C. Griggers, *Becoming-Woman*, Minneapolis 1997, p.104.
- 25 Madonna, *Sex*, New York, 1992.
- 26 M. Warner, *Managing Monsters. The 1994 Reith Lectures*, Londen 1994, p.11.
- 27 M. Russo, *The Female Grotesque. Risk, Excess and Modernity*, Londen/New York 1994, p.vii.
- 28 M. Walters, 'American gothic. Feminism, melodrama and the backlash', in A. Oakley en J. Mitchell (red.), *Who's Afraid of Feminism? Seeing Through the Backlash*, Londen 1997.
- 29 M. Russo, o.c., p.10.
- 30 C. Penley, en A. Ross (red.), *Technoculture*. Minneapolis 1991.
- 31 M. Foucault, ibidem.
- 32 C. Vance, 'The pleasures of looking', in C. Squier (red.), *The Critical Image*, Seattle 1990.
- 33 S. Squier, 'Reproducing the Posthuman Body. Ectogenetic Fetus, Surrogate Mother, Pregnant Man', in J. Halberstam en I. Livingston (K. Hurley red.), ibidem.
- 34 S. Franklin e.a., *Global Nature, Global Culture*, Londen 2000.
- 35 M. Kroker en A. Kroker, *Marielouise Body Invaders*, New York 1987; J. Baudrillard, *The Gulf War did not Take Place*, Sydney 1995.
- 36 D. Haraway, *Simians, Cyborgs and Women. The Reinvention of Nature*, Londen 1991; S. Zoe, 'Virtual Corporalities a Feminist View', in *Australian Feminist Studies*, nr. 15, 1992, pp. 11-24.
- 37 D. Haraway, 'The Promises of Monsters. A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others', in L. Grossberg e.a. (red.), *Cultural Studies*, Londen/New York 1992.
- 38 N. Smith (red.), *Philosophers Look at Science Fiction*, Chi-

- 39 T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Parijs 1970.
- 40 L. Anderson, *United States*, New York 1984.
- 41 R. Braidotti, *Metamorphoses. Towards a Materialist Theory of Becoming*, Cambridge 2002.
- 42 N. Carroll, *ibidem*.
- 43 R. Scholes, *Structural Fabulations. An Essay on Fiction of the Future*, Londen 1975.
- 44 M. Barr, *Alien to Femininity. Speculative Fiction and Feminist Theory*, New York 1987.
- 45 S. Lefanu, *In the Chinks of the World Machine. Feminism & Science Fiction*, Londen 1988.
- 46 S. Zoe, 'Exterminating Foetuses. Abortion, Disarmament, and the Sexio-semiotics of Extraterrestrialism', in *Diacritics*, summer 1984, pp. 47-59.
- 47 J. Halberstam, en I. Livingston (red.), *ibidem*; K. Hayles, *How we Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatic*, Chicago 1999.
- 48 F. Jameson, *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca 1981 en 'Progress Versus Utopia, Or: Can We Imagine the Future?', in *Science Fiction Studies*, vol. 9, 1982, pp. 147-158.
- 49 D. Ketterer, 'The apocalyptic imaginary, science fiction and American literature', in M. Rose (red.), *ibidem*.
- 50 B. Johnson, 'Le dernier homme', in P. Lacoue-Labarthe en J. L. Nancy (red.), *Le Fin de l'Homme*, Parijs 1980.
- 51 S. Sontag, *ibidem*.
- 52 B. Massumi, 'Anywhere You Want To Be. An Introduction to Fear', in J. Broadhurst (red.), *Deleuze and the Transcendental Unconscious*, Warwick Journal of Philosophy, 1992.
- 53 B. Massumi, o.c., p. 185.
- 54 C. Sandoval, 'Women prefer a choice', in J. Wolmark (red.), *Cybersexualities*, Edinburgh 1999.
- 55 R. Dyer, *White*, Londen/New York 1997.
- 56 S. Lefanu, *ibidem*.
- 57 T. de Lauretis, 'Signs of w(a)nder', in *idem e.a. (red.), The Technological Imagination. Theories and Fictions*, Madiso 1980.
- 58 G. Corea, 'The reproductive brothel', in *Man-made Women. How New Reproductive Technologies Affect Women*, Londen 1985.
- 59 D. Dinnerstein, *The Mermaid and the Minotaur*, New York 1977.
- 60 S. Firestone, *The Dialectic of Sex. The case for feminist revolution*, Toronto 1970.
- 61 D. Haraway, 'Manifesto for Cyborgs', in L. Nicholson (red.) *Feminism/postmodernism*, New York 1990.
- 62 Onder wie B. Creed, *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*, Londen/New York 1993.
- 63 J. Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, Parijs 1980.
- 64 A. Huyssen, *After the Great Divide*, Bloomington 1986.
- 65 K. Hurley, 'Reading like an alien. Posthuman identity in Ridley Scott's *Alien* and David Cronenberg's *Rabid*', in J. Halberstam en I. Livingston (red.), *Posthuman Bodies*, Bloomington 1995.
- 66 K. Hurley, o.c., p. 218.
- 67 K. Hurley, o.c., p. 219.
- 68 S. Zoe, *ibidem*.
- 69 R. Braidotti en G. Wekker, *Praten in het donker. Multiculturalisme en antiracisme in feministisch perspectief*, Kampen 1996.
- 70 T. Modleski, *Feminism Without Women. Culture and Criticism in a 'Postfeminist' Age*, Londen/New York 1991.
- 71 G. Deleuze en F. Guattari, *L'anti-Oedipe. Capitalisme et schizophrénie*, Parijs 1972 ; *idem, Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie II*, Parijs 1980.
- 72 R. Petchesky, 'Fetal images. The power of visual culture in the politics of reproduction', in M. Stanworth, *Reproductive Technologies*, Cambridge 1987; S. Franklin, *Embodied Progress. A Cultural Account of Assisted Conception*, Londen 1997.
- 73 S. Zoe, *ibidem*.
- 74 D. Einersen, en I. Nixon, *Woman as Monster in Literature and the Media*, Kopenhagen 1995.
- 75 S. Gilbert, en S. Gubar, 'Horror's twin. Mary Shelley's monstrous Eve', in *idem, Madwoman in the Attic*, New Haven 1979.
- 76 E. Showalter, *Sexual Anarchy*, New York 1990.
- 77 J. Doane en D. Hodges, *Nostalgia and Sexual Difference*, Londen 1987.
- 78 S. Lefanu, o.c., p. 33.
- 79 M. Warner, *ibidem*.
- 80 M. Warner, o.c., pp. 4-5.
- 81 G. Corea, *ibidem*.
- 82 M. Atwood, *The Handmaid's Tale*, Toronto 1985.
- 83 S. Zoe, o.c., p. 51.
- 84 T. Modleski, *ibidem*.
- 85 A. Huyssen, *ibidem*.
- 86 J. Kavanagh, 'Feminism, humanism and science', in A. Kuhn (red.), *Alien Zone*, Londen 1990.
- 87 E. Wright (red.), *Feminism and Psychoanalysis. A Critical Dictionary*, Oxford 1992.
- 88 S. Sontag, *ibidem*.
- 89 R. Braidotti en G. Wekker, *ibidem*.
- 90 M.-H. Huet, 'Living images, monstrosity and representation', in *Representations* 4, 1983, pp. 73-87.
- 91 M.-A. Doane, *The Desire to Desire. The Women's Film of the '40's*, Bloomington 1987.
- 92 L. Williams, *Hard Core. Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible*, Berkeley 1989.
- 93 S. Gilbert en S. Gubar, *ibidem*.
- 94 J. Gallop, 'The monster in the mirror. The feminist critic's psychoanalysis', in R. Feldstein en J. Roof (red.), *Feminism and Psychoanalysis*, Ithaca 1989.
- 95 L. Irigaray, *Corps-a-corps avec la mère*, Montreal 1981.
- 96 M. Hirsch, *The Mother-Daughter Plot*, Bloomington 1989.
- 97 N. Chodorow, *The Reproduction of Mothering*, Berkeley 1978.

- 98 B. Johnson, 'My monster/Myself', in *Diacritics* 12-2, 1982, pp. 2-10.
- 99 S. Kolbowski, 'Introduction' in *October* 71, 1995, pp. 49-69.
- 100 M. Nixon, 'Bad enough mother', in *October*, 72, 1995, p. 72.
- 101 I. Buchanan, en C. Colebrook, *Deleuze and Feminist Theory*, Edinburgh 2000.
- 102 R. Braidotti, *Metamorphoses*.
- 103 M. Kroker en A. Kroker, ibidem.
- 104 L. Irigaray, *L'éthique de la différence sexuelle*, Parijs 1984; G. Deleuze en F. Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie II*, Parijs 1980.
- 105 J. Stacey, *Teratologies. A Cultural Study of Cancer*, London/New York 1997.
- 106 H. Foster, *The Return of the Real*, Cambridge 1996, p. 131.
- 107 H. Foster, o.c., p. 168.

'Cyberteratologie', vertaald door Gert Jan Bosgra, is gebaseerd op 'Cyberteratologies', in *Metamorphoses. Towards a materialist theory of becoming*, Polity Press, Cambridge 2002, pp. 172-211.

© 2004 Uitgeverij Boom, Amsterdam

Rosi Braidotti, Utrecht; Kristof Van Rossem, Affligem (B)

Behoudens de in of krachtens de Auteurswet van 1912 gestelde uitzonderingen mag niets uit deze uitgave worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch door fotokopieën, opnamen of enig andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever. Voor zover het maken van kopieën uit deze uitgave is toegestaan op grond van artikelen 16h t/m 16m Auteurswet 1912 jo. Besluit van 27 november 2002, Stb 575, dient men de daarvoor wettelijk verschuldigde vergoeding te voldoen aan de Stichting Reprerecht te Hoofddorp (postbus 3060, 2130 KB, www.reprerecht.nl) of contact op te nemen met de uitgever voor het treffen van een rechtstreekse regeling in de zin van art. 16l, vijfde lid, Auteurswet 1912. Voor het overnemen van gedeelte(n) uit deze uitgave in bloemlezingen, readers en andere compilatiewerken (artikel 16, Auteurswet 1912) kan men zich wenden tot de Stichting PRO (Stichting Publicatie- en Reproductierechten, postbus 3060, 2130 KB Hoofddorp, www.cedar.nl/pro).

No part of this book may be reproduced in any way whatsoever without the written permission of the publisher.

Omslag René van der Vooren

Afbeelding omslag Griekse mensfiguren (overgenomen uit:

Ornamental Design, The Pepin Press, Amsterdam)

Verzorging binnenwerk Adriaan de Jonge

ISBN 90 8506 005 2

NUR 730

notes:

ily cere- cahiers is a collection of texts (fragments). it is a branch of the collective *it is part of an ensemble*. these texts function as starting points for dialogues within our practice. we also love to share them with guests and visitors of our projects.

the first copy of *ily cere- cahier 25* was printed in november 2024

1	the artist as producer in times of crisis	okwui enwezor
2	the carrier bag theory of fiction	ursula k. le guin
3	arts of noticing	anna lowenhaupt tsing
4	whatever & bartleby	giorgio agamben
5	notes toward a politics of location	adrienne rich
6	the intimacy of strangers	merlin sheldrake
7	the zero world	achille mbembe
8	why do we say that cows don't do anything?	vinciane despret
9	nautonomat operating manual	raqs media collective
10	on plants, or the origin of our world	emanuele cocchia
11	hydrofeminism: or, on becoming a body of water	astrida neimanis
12	the gift and the given	eduardo viveiros de castro
13	the three figures of geontology	elizabeth a. povinelli
14	what lies beneath	george monbiot
15	sculpture not to be seen	elena filipovic
16	the onion	kurt schwitters
17	tentacular thinking	donna j. haraway
18	toward a symbiotic way of thought	vincent zonca
19	living with birds	len howard
20	why look at animals?	john berger
21	quantum listening	pauline Oliveros
22	politics of installation	boris groys
23	some notes on drawing	amy sillman
24	depiction, object, event	jeff wall
25	cyber-teratologies	rosi braidotti

www.ilycere-cahiers.com
www.blyisnokino.com
www.itispartofanensemble.com
www.peelrealoynoun.com
www.naipattaofficial.com
www.onarynornotice.com

