

Lazarus in de voorhoede

Peer-reviewed author version

PINT, Kris (2016) Lazarus in de voorhoede. In: nY,(30), p. 67-79.

Handle: <http://hdl.handle.net/1942/23047>

LAZARUS IN DE VOORHOEDE

Kris Pint

nY, nr. 30, 2016, issn 0775-2830, pp. 67-79.

Op 7 januari 2016 werd David Bowies videoclip *Lazarus* gepubliceerd op YouTube. De clip bulkt van de culturele citaten. In de eerste plaats is er de titel van het nummer, die verwijst naar de figuur uit het Johannesevangelie die Jezus uit de doden laat opstaan (Joh. 11, 1-44). Aan het begin van de clip ligt Bowie in een ziekenhuisbed, met een blinddoek om die doet denken aan de zwachtels van een gebalsemd lijk. De openingszin van het nummer – ‘Look up here, I’m in heaven’ – plaatst hem al meteen in het dodenrijk. Op de blinddoek zijn twee knopen genaaid: de oogjes van een teddybeer, en tegelijk een verwijzing naar de obolen die de oude Grieken op de mond en de ogen van hun overledenen legden als loon voor Charon, de veerman die de geesten over de Styx voert. Het openingsshot, een hand die een oude kleerkastdeur openduwet, lijkt op het schilderij *De dood en de vrek* (ca. 1494) van Hiëronymus Bosch, waar de dood op een gelijkaardige wijze de slaapkamer van de stervende gierigaard binnendringt. En net zoals in het schilderij van Bosch een demon van onder het bed uit kruipt, zit er onder Bowies bed een dreigend kijkende vrouw, van wie de hand onheilspellend over de lakens naar boven glijdt. In een andere scene zit Bowie koortsachtig te schrijven met naast hem op de tafel een doodshoofd, een klassiek vanitas-motief in barokke schilderijen. Het slotbeeld, waarbij Bowie de kleerkast instapt en de deur toetrekt, kan verwijzen naar het staande graf uit de Lazarus-iconografie, en uiteraard is het ook een omkering van het horrorcliché van de hand die langzaam uit een doodskist komt. Het vierkante 1:1 beeldformaat ontleent Bowie dan weer aan de Canadese cineast Xavier Dolan, die het gebruikte in een videoclip voor ‘College Boy’ van Indochine (2013). In Dolans clip duiken eveneens geblinddoekte figuren op, en wordt er verwezen naar het evangelie, met een publiekelijk gemartelde en gekruisigde schooljongen. Het gestreepte seventies-pak dat Bowie halverwege de clip draagt, verwijst dan weer naar de hoes van *Station to Station* uit 1976, waarop Bowie een gelijkaardig kostuum aanheeft.

Op het eerste gezicht illustreert de clip de mainstream versie van de hedendaagse kunstpraktijk, zoals Fredric Jameson die beschrijft in zijn ‘The Aesthetics of Singularity’ (2015). De clip valt te begrijpen als een ‘derivaat’: een

unieke, eenmalige constellatie waarin een hoop verschillende culturele elementen herverpakt zitten, die onmogelijk nog onder één noemer te brengen zijn. De clip was onderdeel van een duidelijk georkestreerd ‘event’ ter promotie van het nieuwe album *Blackstar*, met Lazarus-Bowie als ceremoniemeester, een zoveelste alter ego, na Major Tom, Ziggy Stardust, Aladdin Sane, The Thin White Duke...

Drie dagen na de release van *Lazarus*, op 10 januari, overleed Bowie aan de gevolgen van leverkanker: plots werd duidelijk dat de videoclip niet alleen de aandacht wilde vestigen op een nieuw album. Als we deze clip vergelijken met het kunstwerk dat Jameson als exemplarisch ziet voor de postmoderne kunst, Damien Hirsts *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991), merken we dat er iets is veranderd. Beide werken combineren heterogene referenties tot een geheel en beide visualiseren ze op een ongemakkelijke manier het ondenkbare van de dood. Maar wat bij Hirst een provocerend, maar al bij al afstandelijk schouwspel is – de opengesperde muil van een tijgerhaai in een tank formaldehyde – is bij Bowie een spel op leven en dood geworden: het is zijn eigen, van angst en pijn verkrampte mond die hier de doodsangst vertolkt. Het ‘event’ dat Bowie opvoert, is misschien wel het enige ‘event’ dat er toe doet: het verdwijnpunt van het singuliere lichaam in de dood.

Bowies clip fungeert zo als een hedendaagse variant van het *memento mori*: het besef van de eigen sterfelijkheid. Dit besef diende in de antieke levensfilosofie als een aansporing om van het eigen leven een waardevol kunstwerk te maken, zowel op ethisch als esthetisch vlak. Ook in de latere filosofie van Michel Foucault, die op een weerbarstige manier deze antieke zelfzorg herinterpreteert, vervult de reflectie over de eigen sterfelijkheid een belangrijke rol. Foucault koppelt het impliciet aan het project van de avant-garde: hij ziet het als de aansporing om een project van radicale zelftransformatie aan te vatten, een verkenning van de grenzen in onszelf.

Bowies videoclip kan je eveneens als een gelijkaardig appel opvatten. Net het besef dat we hier naar een stervend lichaam kijken, gedoemd om spoedig te verdwijnen, ontnemt de referenties hun vrijblijvendheid. De clip confronteert de toeschouwer met zijn of haar eigen levenskeuzes in het licht van de dood. En dat is volgens mij de vraag van elke avant-garde, die ook nu nog steeds relevant is: als ik mijn leven anders wil inrichten, hoe moet ik mij dat anders dan verbeelden? Zolang er een onvrede is met de levenspraktijken die ons nu worden aangeboden – zowel esthetisch als ethisch – blijft de belofte van een toekomstige avant-garde dus nog

steeds mogelijk, als een openstaande uitnodiging om onszelf te herdenken, nieuw territorium in onszelf te veroveren.

De historische avant-garde ging ervan uit dat deze verovering van een nieuwe, nog onbekende levensruimte gepaard moest gaan met de herinrichting van de politieke en economische ruimte, als noodzakelijke voorwaarde voor het ontstaan van een nieuwe mens. Dat draaide op een fiasco uit: in de Sovjetdictatuur werd de koppeling tussen avant-garde en communisme al snel verbroken, eens het nieuwe regime zijn macht had gevestigd. Ook in West-Europa slaagde de avant-garde er niet in de politieke agenda te bepalen. In zijn bijzonder verhelderende BBC-documentaire *The Century of the Self* (2002) toont Adam Curtis hoe de revolutionaire bewegingen ontgoocheld raakten over het uitblijven van fundamentele politiek-economische veranderingen na het burger- en studentenprotest van eind jaren zestig. Hierbij verlegden ze de focus naar de ontwikkeling van de eigen innerlijkheid als een manier om de maatschappij van binnen uit te veranderen, via een radicale, individuele levenspraktijk: het fameuze 'tune in, turn on, drop out' van Timothy Leary. We zouden hierbij trouwens ook kunnen denken aan de extravagante Bowie van de jaren zeventig, gericht op een voortdurende metamorfose van het zelf, veeleer dan op een metamorfose van de samenleving. Maar Curtis maakt duidelijk dat ook dit ideaal van een authentiek, te bevrijden zelf een fictie is die gemakkelijk past in een consumptie-ideologie. Net zoals aan het begin van de twintigste eeuw tabaksfabrikanten vrouwen aan het roken kregen door een handige marketingcampagne die de brandende sigaret associeerde met de toorts van het vrijheidsstandbeeld, en dus als symbool van vrouwenemancipatie, is de rebelse rockster een handige marketingmethode om niet alleen platen, maar ook een hele lifestyle te verkopen. Curtis gaat zelfs nog verder: volgens hem was het net die nadruk op de individuele zelfontplooiing die ironisch genoeg het pad effende voor de latere verkiezingsuccessen van Reagan en Thatcher. Hun ideologie speelde handig in op dat individualisme en de afkeer voor de staat. De zoektocht naar een singuliere levenspraktijk blijkt zo niet veel meer te zijn dan een consumeerbare, en dus kostelijke status- en identiteitsbepalende lifestyle, die het neoliberale economische model draaiende houdt.

Hoewel aan het begin van de eenentwintigste eeuw dat neoliberale model duidelijk tegen zijn grenzen botst, niet alleen economisch, maar ook ecologisch en psychologisch, lijkt er geen alternatief voorhanden. De hedendaagse kunst toont

weliswaar een grotere politieke betrokkenheid, maar tegelijk kunnen we ons geen kunstpraktijk meer indenken die echt een radicale verandering teweeg zou kunnen brengen. Jameson stelt dan ook dat er geen avant-garde meer mogelijk is, dat we gevangen zitten in een eeuwig 'nu', losgezongen van de tradities uit het verleden, niet in staat een alternatieve toekomst in te beelden.

En toch: als ik Bowies *Lazarus* bekijk, denk ik dat Jamesons analyse wat voorbarig is. De onderhuidse pathos van de clip is een symptoom dat er langzaamaan toch iets nieuws aan de horizon verschijnt – misschien wel de contouren van een nieuwe, ongemakkelijke soort van avant-garde. Een avant-garde die opnieuw aansluit bij de de notie van zelfverkenning, de radicale dimensie ervan wil terugwinnen op het neoliberale discours van zelfrealisatie door prestatie en consumptie. Een avant-garde die op zoek gaat naar een taal om het lichaam in te schrijven in een persoonlijk levensproject dat meer is dan een verzameling losse belevissen zonder plot. In het zog van een postmoderniteit die stelde dat alles al eens eerder gedaan werd en er niets nieuws meer te veroveren valt, kan deze taal enkel gevonden worden door een herovering van het verleden.

Jameson stelt dat net die omgang met het verleden problematisch is geworden, ook in de kunstwereld. Volgens hem is de centrale rol van de kunstenaar vervangen door die van de curator, als de incarnatie van het institutionele museum met zijn publiek-private sponsoring. De tentoonstelling is een event, een culturele belevenis die volkomen ongevaarlijk is en geen schandaal meer schopt. Zelfs uitgesproken kritische tentoonstellingen, zoals *Dismaland* (2015), onder 'curatorschap' van Banksy, een dystopische variant van Disneyland over het politieke en morele failliet van het Westen, blijkt uiteindelijk niet te kunnen ontsnappen aan dezelfde infernale belevensmachine die het wil bekritisieren. Deze vorm van het curatorschap en het regime van kunstconsumptie dat het impliceert, neutraliseren immers meteen de boodschap. De enige optie lijkt dan ook om het curatorschap zelf opnieuw te denken door terug te keren naar de etymologische betekenis ervan: een zorgdrager, een voogd, die een zekere verantwoordelijkheid heeft voor datgene wat hij onder zijn hoede heeft, in dit geval de (kunst)geschiedenis. De curator dus niet langer als spreekbuis van een instituut, maar als spreekbuis van de geschiedenis zelf.

Misschien is het in de rol van de architect dat we deze nieuwe vorm van curatorschap nu al zien opduiken. Er wordt vaak op gewezen dat architectuur het

postmodernisme als kunststroming aankondigde. Net omdat ruimtelijkheid zo bepalend is voor de postmoderniteit, is architectuur de symptomatische kunstvorm bij uitstek om nakende veranderingen in dat paradigma op het spoor te komen. Exemplarisch voor het late postmodernisme is ongetwijfeld de zogenaamde 'blob architecture': unieke, grillige, organische vormen die net als het financiële derivaat het menselijke rekenvermogen ver te boven gaan, en enkel door computerprogramma's kunnen worden ontworpen. Een klassiek voorbeeld is Frank Gehry's *Bilbao museum* uit 1997: spektakelarchitectuur als city branding, het museum als event.

De architectuur van een alternatief curatorschap, waarin de tijd als actieve kracht terugkeert, is van een heel andere esthetische orde. Een voorbeeld hiervan is de *Sala Beckett* in Barcelona. De architecten Flores & Prats herbestemden een industrieel pand, een voormalige 'club' voor arbeiders in Barcelona, tot een theatercomplex en school voor dramaturgie. Het vervallen gebouw werd eerst zorgvuldig geïnventariseerd: het patroon van bestaande tegelvloeren en het schrijnwerk werden minutieus en met de hand overgetekend, voor alles werd uitgebroken en een andere plaats kreeg in het nieuwe ontwerp. Het project was evenwel doelbewust géén restauratie, géén nostalgische terugkeer naar een vroegere toestand. Ramen werden op hun kop gezet, tegels werden gecombineerd volgens de eisen van een ander vloeroppervlak. Maar tegelijk was het ook geen oppervlakkig spel met historische referenties, herleid tot visuele grapjes. In het nieuwe gebouw zijn het respect voor het vakmanschap en de schoonheid van de oude vormen herkenbaar aanwezig, net als de geschiedenis van het gebouw. Jameson verklaart schoonheid als ideaal én effect als voorgoed voorbijgestreefd in onze beeldcultuur. Deze recente herbestemmingsarchitectuur bewijst dat Jameson misschien wat te voorbarig is met zijn doodverklaring. In dit gebouw wordt het schone wel degelijk opnieuw ernstig genomen: niet als conservatief ideaal – 'kijk eens hoeveel mooier architectuur vroeger was' – of als louter esthetisch oppervlakte-effect om de onderliggende industriële lelijkheid te verfraaien. De schoonheid in deze architectuur verschijnt hier niet als vluchtige, visuele sensatie. Schoonheid wordt hier deel van een intens proces, een praktijk: het zorgvuldige registreren van wat er nog overbleef van het vroegere interieur, en vervolgens het zorgvuldig, ambachtelijk maar radicaal aanpassen aan de nieuwe context. Flores & Prats sluiten zo nog steeds aan bij de schoonheidsfilosofie van de Arts and Crafts-beweging van William Morris, maar dan niet meer vanuit een

verheerlijking van het pre-industriële verleden als ideaal om naar terug te keren, maar net als manier om in het heden in te grijpen zonder die hedendaagse context te verdoezelen. Het oude past nooit volledig in het nieuwe, maar net hierdoor wordt de wrijving en de weerstand van de geschiedenis zichtbaar. Architectuur fungeert zo als een ruimtelijke vertaling van Nietzsches notie van het oneigentijdse, waarbij het gedateerde, onmodieuze verleden als weerspannige, transformerende kracht wordt ingezet in het heden. De temporele dimensie wint hierbij dus expliciet aan belang, waarbij de *cura*, de zorg voor het verleden, tegelijk ook een zorg voor de toekomst is.

Eenzelfde nieuwe invulling van het curatorschap vinden we ook terug in Bowies *Lazarus*. Hij brengt een hele reeks uiteenlopende historische referenties samen in een oneigentijds geheel. Uit de referenties spreekt geen nostalgie naar het vroege christendom, naar de barokkunst of naar de donkere Los Angeles-periode uit zijn eigen carrière: elke verwijzing is gericht op het voor Bowie zeer actuele en acute probleem van de eigen sterfelijkheid, hoe om te gaan met een toekomst die er eigenlijk geen is. Het is niet toevallig dat zijn aandacht hierbij vooral uitgaat naar een historisch fenomeen dat in een toekomstige avant-garde misschien wel een ontijdige comeback zal kennen: het religieuze.

De notie van een religieuze avant-garde lijkt een oxymoron. Volgens het klassieke idee van Marx maakt religie net deel uit van de culturele bovenbouw die het bestaande economische model van een maatschappij consolideert, de ‘opium van het volk’ die een verdovende uitwerking heeft op de slachtoffers van dat systeem. In het negentiende-eeuwse kapitalisme was dit roesmiddel uiteraard het christendom, met zijn dreiging van schuld en zijn belofte van het hiernamaals. In het hedendaagse kapitalisme lijkt deze rol vooral weggelegd voor een sterk verwaterde versie van het zenboeddhisme: de stressreducerende yoga en mindfulnessmeditatie die het individu helpt om het uit te houden onder het neoliberale arbeidsregime. Het niet-oordelen, het niet-weten, het niet-handelen, het aanvaarden van het zo-zijn van de dingen lijken bovendien erg handige waarden bij het bewaren van de maatschappelijke status quo. Maar religie kan ook functioneren als tegenmacht, als verzet. Het moderne kapitalisme is, aldus de bekende uitspraak van Weber, mogelijk gemaakt door de geest van het protestantisme. Het hoeft dan ook geen verbazing te wekken dat het verzet tegen die ‘geest’ vanuit een religieuze dimensie kan ontstaan.

Het was Foucault die eind jaren zeventig al, naar aanleiding van de Iraanse revolutie, wees op het potentieel revolutionaire karakter van religie. Hij was

geïntrigeerd door de mogelijkheid van een ‘politieke spiritualiteit’ als tegenbeweging tegen de neoliberale hegemonie, ook al zou de uiteindelijke machtsgreep van Khomeini dit revolutionaire momentum al snel aan het zicht onttrekken en Foucaults aanvankelijk enthousiasme naïef doen lijken. Foucault was trouwens niet de enige zogenaamd ‘postmoderne’ filosoof die een hernieuwde interesse betoonde voor het religieuze. Derrida gaf zijn deconstructie messianistische trekken, Lacan en Kristeva waren geïntrigeerd door het katholicisme, Žižek vond een onverwachte bondgenoot in het werk van G.K. Chesterton, en Isabelle Stengers zag in *wicca*, moderne hekserij, een belangrijk verzetsinstrument tegen de ‘kapitalistische tovenarij’. In haar samen met Philippe Pignarre geschreven *La Sorcellerie capitaliste* (2005) vraagt ze zich af wat een weldenkend iemand kan aanvangen met het geloof in een beschermende heksenkring. Stengers stelt dat het hierbij om iets anders gaat dan de kwestie van waarheid of fictie. Dergelijke religieuze praktijken, het creatief teruggrijpen op en herinterpreteren van vroegere tradities, confronteren ons volgens haar in de eerste plaats met een tegenvraag: met welke fictie bescherm jij je kwetsbaarheid tegen de corrosieve impact van de neoliberale ideologie? Over welke ficties beschikken we nog die krachtig en inspirerend genoeg zijn om als tegengif te dienen voor de vanzelfsprekendheid van het ideologische systeem dat ons omringt? Ook in een materialistisch wereldbeeld, waarbij religie als neurologisch en sociaal fenomeen wordt opgevat, is een immanente vorm van religiositeit mogelijk, zonder metafysische verankering in het bovenwereldse. Veel hangt dus af van het soort van religieuze fictie (in de neutrale betekenis van het woord: als een ‘geconstrueerd’ en niet ‘geopenbaard’ betekenis kader van tradities, verhalen en rituelen) waarbinnen die religieuze ervaring uitdrukking krijgt. Zoals het voorbeeld van Stengers duidelijk maakt, kunnen sommige vormen van religie als een alternatieve, krachtige tegenverbeelding in stelling worden gebracht tegen een bestaande maatschappelijke orde en de levenspraktijken die deze opdringt.

Het verlangen naar een alternatieve fictie voor het geglobaliseerde kapitalisme leidt op dit moment al tot een gevaarlijke politieke uitdrukking van het religieuze sentiment (en ressentiment) in allerlei vormen van religieus conservatisme. Maar aan de andere kant van het spectrum kan het een mogelijke avant-garde ook de kans geven om dat religieuze territorium opnieuw in te palmen en in religieuze praktijken op zoek te gaan naar affecten, stemmingen, verhalen die in stelling kunnen worden gebracht tegen de status quo. De religieuze verbeelding zou zo weleens een

aantrekkelijk schuiloord kunnen worden voor een toekomstige culturele rebellie, die trouw blijft aan het ‘God is dood’ van Nietzsche, maar dan wel gekoppeld aan een andere uitspraak van hem, een aantekening uit de lente van 1888, opgenomen in de *Nagelaten Fragmenten*: ‘En hoeveel nieuwe goden zijn nog mogelijk!’

Dat is ook wat Bowie ons voorhoudt in *Lazarus*. Bowie ligt niet als een vrome bekeerling op zijn sterfbed, hopend op dezelfde verlossing als de Bijbelse Lazarus. Zijn gebruik van de religieuze beeldtaal is veel genuanceerder. Dat blijkt ook uit een scène uit de videoclip van *Blackstar*, waar in een graanveld drie figuren (Christus en de twee misdadigers aan het kruis) als vogelverschrikkers kronkelend van pijn (of genot) aan het kruis hangen, terwijl stro uit hun kleren puilt: zowel het christelijke beeld van de calvarieberg als het heidense beeld van het oogstoffer komen hier samen in een verbeelding van het abjecte, uitpuilende, stervende lichaam. En net als de neopaganistische heks bij Stengers, lijkt Bowie ons hier enkel te vragen: en jij, hoe beeld jij je de dood in? Het confronteert ons met de huidige beeldarmoede die rond dood, ziekte en verval hangt – en breder, met het beperkte arsenaal aan middelen waarover we beschikken om het kwetsbare van het lichaam op een zinnige manier te verbeelden. Het religieuze wordt ten onrechte vaak gelijkgesteld met het onlichamelijke: in het verhaal van Lazarus is het net die lichamelijke die centraal staat. Lazarus’ opwekking uit de doden is geen zuiver spirituele gebeurtenis. Wanneer Jezus vraagt om de grafsteen weg te rollen, roept Lazarus’ zus Martha hem geschrokken toe: ‘Hij riekt al’ (Joh. 11, 39). In zekere zin is het juist in onze hedendaagse, door digitale (en dus manipuleerbare) beelden gedomineerde samenleving dat het lichaam iets etherisch en platonisch krijgt, wat de omgang met het eigen, onvolmaakte lichaam natuurlijk des te moeilijker maakt.

Door een ironisch toeval schotelde YouTube me, bij het aanklikken van *Lazarus*, eerst een reclamefilmje voor van JIMS, een fitnesszaak. Onder het motto: ‘maak van je lichaam je trofee’ zie je goudgeverfde, afgetrainde lichamen gymoefeningen doen op een erepodium. Een ander reclamefilmje van JIMS heeft als baseline: ‘your body is your best outfit’: we zien knappe mannen en vrouwen hun job uitoefenen, waarbij hun uniform door bodypaint op hun lichaam werd aangebracht. Ze zijn letterlijk uitgekleden subjecten, waarbij hun identiteit samenvalt met hun lichamelijke verschijning, die ze dan ook haast als een extern object moeten vormgeven. Op een overdreven manier toont deze reclame de pure kwetsbaarheid, de pure beschikbaarheid van het moderne subject in het tijdperk van sociale media:

naakt overgeleverd aan de keurende blik van de ander. De titel van het filmpje – ‘These fit bodies have nothing to hide’ – zou eigenlijk moeten luiden: ‘these bodies have nowhere to hide’.

Het contrast met de videoclip van Bowie is dan ook groot. De camera glijdt langs zijn oude handen naar het gegroefde gezicht. Uiteraard stelt Bowie zichzelf hier ook tentoon aan een anonieme blik, en uiteraard is een echt sterfbed veel minder gestileerd, maar de kwetsbaarheid, het lichamelijke verval blijft zichtbaar. En tegelijk wordt het beschermd door een symbolische identiteit waarin het ingeschreven wordt: Bowies lichaam is in de clip zowel de incarnatie van Lazarus als zijn jongere zelf. En net doordat religieuze en persoonlijke geschiedenis hier verbonden worden, ontstaat een soort van symbolische bescherming, een cocon rond een door kanker aangevreten lichaam.

Het is net deze filter van het symbolische die het moderne lichaam vaak moet missen. Opvallend veel hedendaagse psychische klachten zijn gekoppeld aan lichamelijke symptomen: burn-out, chronische vermoeidheid, stressgerelateerde lichamelijke kwaaltjes, auto-immuunziektes... Net omdat er geen taal is om psychisch lijden te symboliseren, drukt het zich uit in ‘stomme’ lichamelijke klachten. De taal van een nog komende avant-garde zal dan ook een lichamelijke taal moeten zijn, een artistieke uitdrukking voor lichamelijke affecten, sensaties en stemmingen die nog niet, of niet langer, een uitdrukking kunnen krijgen in het gangbare discours. Bij *Lazarus* gebeurt deze uitdrukking in de tekst zelf – ‘Look up here, man, I’m in danger / I’ve got nothing left to lose / I’m so high it makes my brain whirl’, maar vooral in de muziek – aan het slot gaat een razende saxsolo aan de haal met het nummer, de muzikale weergave van een lichaam in doodstrijd.

Het is niet toevallig dat juist in dat extreme grensgeval van een lichaam dat op het punt staat om te verdwijnen, een andere beeldtaal kan ontstaan om over het lichaam te denken en het te ervaren. Doorgaans zien we de avant-garde als exclusief gericht op de toekomst, maar al even vaak maakt ze in haar poëtica gebruik van de topos van de terugkeer uit het dodenrijk. Zo omschreef bijvoorbeeld Apollinaire zijn eigen poëzie, maar ook die van verwante kunstenaars als Delaunay, als ‘orphisme’, met een verwijzing naar die andere mythische figuur die net als Lazarus terugkwam uit het dodenrijk om de wereld vervolgens in een nieuw licht te zien. Een verwante uitspraak vinden we terug bij Paul Klee, die later op zijn grafsteen werd gezet: ‘Ik kan niet gevat worden in het hier en nu. Ik woon zowel bij de doden als bij de nog

ongeborenen. Iets dichterbij het hart van de schepping. Maar nog lang niet dicht genoeg.’ De avant-gardekunstenaar is dus niet alleen de verkenners van een nieuw territorium, maar ziet zichzelf als een bemiddelaar tussen verleden en toekomst, de doden en de ongeborenen.

Welke taal spreekt nu iemand die net als Lazarus uit de doden is opgestaan, en zich richt tot de ongeborenen? Op dit punt schuilt waarschijnlijk het grootste probleem van een nieuwe avant-garde. Volgens de Duits-Koreaanse filosoof Byung-Chul Han staat onze samenleving in het teken van de totale communicatie en transparantie, en het wegwerken van alle vormen van negativiteit, alle barrières die het communicatieproces kunnen doen stokken. In zijn *Psychopolitiek. Neoliberalisme en de nieuwe machtstechnieken* uit 2014 voert Han als tegenfiguur de idioot op, die zwijgt of onmogelijke uitspraken doet: ‘De communicatie bereikt haar maximale snelheid wanneer het gelijke op het gelijke reageert. De bereidheid tot verzet en de halsstarrigheid van het anders-zijn of vreemdheid stoort en vertraagt daarentegen de vlotte communicatie van het gelijke. (...) Ten aanzien van de communicatie- en conformiteitsdwang is het idiotisme een praktijk van vrijheid. De idioot is van huis uit een ongebonden, niet in een netwerk opgenomen, niet-geïnformeerd persoon. Hij woont in het *onheuglijke buiten*, dat zich aan elke communicatie en netwerkvorming onttrekt.’

Hier dreigt een toekomstige avant-garde in conflict te komen met het maatschappelijke alternatief voor het neoliberalisme, met *commons* als nieuw ideaal dat ons wordt voorgespiegeld, de deeleconomie als uitgangspunt voor een nieuwe samenleving. Maar Byung-Chul Han ziet deze deeleconomie louter als een volgende stap in de totale ‘vermarkting’ van het dagelijkse leven. En ook in het ideaal van de *commons* – dat meent door volledig gratis diensten te ontsnappen aan deze ‘vermarkting’ – schuilt een groot risico: het ligt voor de hand dat dit *commons*-ideaal ook meer en meer toegepast zal worden op cultuurgoederen en cultuurpraktijken, door ze te beoordelen op hun (mede)deelbaarheid. Marktwaaarde wordt deelwaarde, maar het volgens Han zo fatale onderliggende principe van ‘communiqueerbaarheid’ blijft hetzelfde. Deze herwaardering voor het ‘gemeenschappelijke’ heeft dus een beklemmende keerzijde: een voor iedereen toegankelijk domein staat haaks op een avant-garde die genoodzaakt is zich los te scheuren van de bestaande collectieve verbeelding. Of beter gezegd: die vanuit de bestaande verbeelding een eigen idioom wil ontwikkelen, op basis van tradities die niet meer vlot te assimileren zijn. Het is

een avant-garde die het innerlijk opnieuw wil verkennen voorbij de grenzen van het gekende, maar zonder te geloven dat er een authentiek, onderdrukt zelf klaarligt om ontdekt en bevrijd te worden. Het ‘onheuglijke buiten’ waar Byung-Chul Han het over heeft, is immers geen plek buiten de ideologie die ons vormt. Het buiten is, en hier blijft hij schatplichtig aan Foucault en Deleuze, net een fenomeen dat ontstaat in (en dus niet voorafgaat aan) de rafelranden, de leemtes, de contradicties van een bestaand ideologisch kader. Net zoals het historische, het religieuze, het lichamelijke geen absolute tegenwaarden zijn, maar hun transformerende kracht enkel krijgen in een ideologie die hen ongewild als verzetskrachten in het leven roept. De moderne Lazarus moet inderdaad vanuit die onmogelijke plek vertrekken, waarbij we zijn ‘dood’ kunnen opvatten als de pure negativiteit van het bestaande, als een buitenpositie die geen eigen, positieve invulling kan krijgen. Maar net hierdoor kan hij bij zijn terugkeer niet anders dan lijken op de meelijwekkende figuur van Prufrock in T.S. Eliots ‘The love song of Alfred J. Prufrock’ (1915), in de vertaling van Martinus Nijhoff: ‘als ik gezegd had: “Ik ben Lazarus, uit het graf terug, / hier gekomen om jullie alles openbaar te maken”, - / en iemand, een kussen schikkend achter haar rug, / had gezegd: “Dat is niet wat wij bespraken. / Dat heeft er niets mee te maken.”’

Dat is ongetwijfeld de keerzijde van een toekomstige Lazarus-avant-garde. Wat als de miraculeus verrezen Lazarus volkomen onbegrijpelijk is geworden? Mijn geloof in de mogelijkheid van een nieuwe avant-garde baseert zich op Foucaults herwaardering van de antieke zelfzorg, en de gedachte aan het eigen verdwijnpunt als een dwingend uitnodiging tot verandering, via de ontijdige omweg van de (religieuze) traditie, gericht op het eigen lichaam. Maar wat als een tijdperk aanbreekt waarop dit uitgangspunt, het besef van de eigen sterfelijkheid, niet meer doordringt? Een beangstigend voorbeeld is de vergeetpil ‘propanolol’, die toelaat de koppeling tussen herinnering en affect door te knippen. De ‘vergeetpil’ wordt nu al gebruikt voor gevallen van heel ernstige posttraumatische stress, zoals bijvoorbeeld na een verkrachting. Maar wie weet wordt een dergelijk medicijn op termijn ook ingezet bij pretraumatische stress, zoals een vage doodsangst: we weten wel dat we gaan sterven, maar het bijbehorende affect én het appel tot handelen blijft achterwege.

Dat is finaal het grootste risico: dat het kapitalisme ook ons innerlijk nog veel meer gaat koloniseren dan nu al het geval is, en het volledig herleidt tot een ‘quantified self’. Via een registratie van onze hormonenbalans, stressniveaus en hersenprocessen wordt onze identiteit dan uitgelezen in tabellen en grafieken, en zo

blootgelegd voor manipulatie, door onszelf of door anderen. Onvrede met een bepaalde levenssituatie kan dan met psychofarmaca worden geneutraliseerd, waarbij de rafelranden en de weerstand verdwijnen, zodat de noodzaak van een andere levenspraktijk vervalst. Hierbij verdwijnt de voorwaarde voor de avant-garde, namelijk de verbeelding van een tegenruimte, een onheuglijk buiten dat ons innerlijk bespookt. Net deze innerlijke ruimte, hoe strikt individualistisch ze ook is, maakt immers het collectieve aspect van een toekomstige avant-garde mogelijk, want het is enkel vanuit deze ruimte dat er uiteindelijk een alternatief te formuleren valt. Het is de eerste stap naar een vorm van communicatie die niet neerkomt op, zoals Han het noemt, louter uitwisseling van het gelijke, waardoor er eigenlijk niets meer echt nieuws uitgewisseld kan worden tussen twee individuen.

Het verlies aan innerlijkheid is het posthumanistische 'event' waarin de mens verdwijnt en ingeruild wordt voor een nieuw menstype. Een vooruitzicht dat zo mogelijk nog beangstigender is dan dat van onze eigen dood. Maar misschien kan het net daarom als een aansporing werken om die bijna oneigentijds geworden innerlijkheid snel van een toekomst te voorzien, het als een curator te bewaren in de beeldtaal van een nieuwe avant-garde. Of zoals Bowie het bezwerend herhaalt in een ander nummer op *Blackstar*: 'I can't give everything away'.

Literatuur

Ian Almond, 'The madness of Islam'. Foucault's Occident and the Revolution in Iran'. In: *Radical Philosophy*, nr. 128, 2004, pp. 12-22.

Gilles Deleuze, 'Un portrait de Foucault'. In: *Pourparlers 1972-90*, Parijs, Les éditions de minuit, 2003, pp. 139-162.

Jacques Derrida, 'Geloof en weten'. In: Jacques Derrida, Gianni Vattimo en Hans-Georg Gadamer, *God en de godsdienst. Gesprekken op Capri*, Kampen/Kapellen, Kok Agora/Pelckmans, 1997, pp. 9-100.

Byung-Chul Han, *Psychopolitiek. Neoliberalisme en de nieuwe machtstechnieken*, Van Gennep, Amsterdam, 2015.

Julia Kristeva, *Au commencement était l'amour. Psychanalyse et foi*, Parijs, Hachette, 1985.

Jacques Lacan, *Le Triomphe de la religion. Précédé de: Discours aux catholiques*, Parijs, Seuil, 2005.

Friedrich Nietzsche, *Nagelaten fragmenten deel 7: november 1887-begin 1889*, Nijmegen, SUN, 2001.

Martinus Nijhoff, 'De hartekreet van J. Alfred Prufrock' in: *Verzamelde gedichten*, Amsterdam, Uitgeverij Bert Bakker, 1990, pp. 365-9.

Isabelle Stengers en Philippe Pignarre, *La sorcellerie capitaliste*, Parijs, La Découverte, 2005.

Slavoj Žižek, *The Puppet and the Dwarf. The Perverse Core of Christianity*, Londen/Cambridge (MA), MIT Press, 2003.