

‘Over de doorreis van enkele lieden door een nogal kort tijdsbestek’

Versneden woorden: détournement en cut-up, Parijs 1959



1. Gil Joseph Wolman, *En amour aussi / Massacrés*, 1954, metagrafie, 50,8 x 33,2 cm, Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole, Saint-Étienne.

Hoe subversief denken in het Parijs van 1959 leidde tot het deconstructueren van kunst en literatuur. Over het knip- en plakwerk van de Situationisten en Beatdichters.

Het blijft een frappant verschijnsel, de tijdgeest. Nadat wetenschapsfilosoof Karl Popper en kunsthistoricus Ernst Gombrich het begrip als een onwetenschappelijk hegeliaanse aberratie buitenspel hadden gezet en een hele generatie kunsthistorici het vervolgens decennialang angstvallig had vermeden, constateerde Graham Birtwistle in 2004 dat 'de Zeitgeist' zelfs onder wetenschappers weer bespreekbaar was geworden.¹ Het alternatief dat Popper en Gombrich hadden geboden, de zogeheten 'logica van de situatie', richtte zich op sociale mechanismen als competitiegedrag, modegevoeligheid en onderscheidingsdrift, maar hoewel hiermee veel valt te verklaren, blijken (kunst)historici toch vaak net iets meer nodig te hebben, iets wat dan veelal wordt aangeduid met meteorologische metaforen als een artistiek 'denkklimaat' of een intellectuele 'atmosfeer'. Zoals Birtwistle opmerkte wordt de geest hier

weliswaar vervangen door de natuur en is duidelijker dan voorheen sprake van (slechts) een metafoor, maar dit doet weinig af aan de suggestie van een gelijktijdige, collectieve beleving waar het individu ondergeschikt aan lijkt.²

Synchroniciteit

Het min of meer gelijktijdig, in een bestek van slechts enkele jaren, ontstaan van de abstracte kunst in zulke ver van elkaar verwijderde plaatsen als München, Moskou, Nederland en Parijs, heeft kunsthistorici decennialang voor raadsels gesteld en ondanks de ontraffeling van hele netwerken van contacten toch herhaaldelijk doen grijpen naar de Zeitgeist of een op de een of andere manier gedeeld 'discours'. Eenzelfde verschijnsel, maar voor zover ik weet niet eerder opgemerkt, speelt zich af in het Parijs van de late jaren vijftig, waar twee groepen schrijvers en kunstenaars aan

1 G. Birtwistle, 'Zeitgeist', *Kunstlicht* 26 (2005) 2, pp. 46-48.

2 Idem. p. 48. De notie van een rhizoom, een wortelstructuur die zich ondergronds vertakt en her en der

bovengronds komt, vormt een nog natuurlijker metafoor, maar schiet als verklaring voor culturele verschijnselen al evenzeer tekort.

la foule ne raisonne pas.

Sa forme se rapproche 3,801

l'impression que nous éprouvons quand nous comparons

un crime très discuté, particulièrement odieux et qui avait eu lieu si le frisson,

lorsqu'il n'y avait pas de crime réel, ils s'empressaient d'en inventer un. Dans un étroit chemin

ils découvrirent une maison obscure et délabrée qui avait

Les fenêtres du bas, étaient fermées par de vieilles planches clouées en travers

Les garçons décidèrent que cette maison vide était le repaire de certains

faux-monnayeurs, et l'un de leurs jeux favoris consistait à rôder autour de ces portes inquiétantes, dans le noir, regardant à travers les planches pour y surprendre un rais de lumière qui indiquerait la bande était en plein travail, et à frissonner/

C'est alors qu'intervient la raison.

Sur la côte du Pacifique Occidental, au Kamtchatka,

De même que, sur nos plages, à mesure qu'on s'avance vers le large, se rencontrent successivement des galets de moins en moins gros, puis des sables,

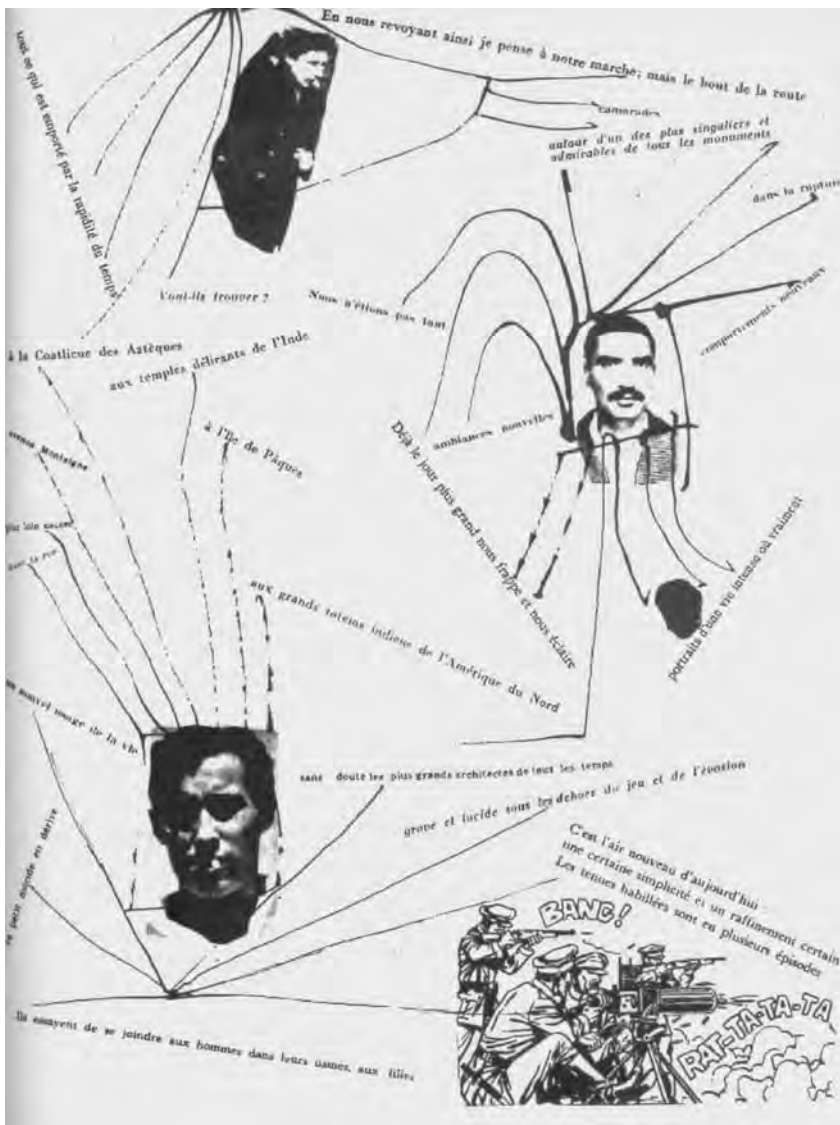
Des noms s'entassent.

Ici, plus que partout ailleurs, le départ est impossible

Il dirigea les attaques, soutint le courage de ses amis, anima les conjurés,

J'ai vu des hommes de toutes les nations : Anglais, Français, Allemands, Russes, Autrichiens, Danois, Norvégiens, Américains, Canadiens, tous pareils du teint blanc, aux yeux bleus et aux cheveux blonds ou bruns.

2. Gil Joseph Wolman, 'J'écris propre, 2^e partie inédite', s.a. (eind 1957, begin 1958), collage van gedetourneerde tekstfragmenten (in: *Wolman résumé*, Parijs 1981).



3. Guy Debord en Asger Jorn, pagina uit *Mémoires*, 1959, collage in inkt op papier, 28 x 21 cm, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Parijs.

de rafelranden van de kunst- en literatuurgeschiedenis vlak naast en vlak na elkaar, maar zonder van elkaars bestaan te weten, de discipline muren tussen literatuur en beeldende kunst slechtten met knip- en plakwerk.

Allereerst waren daar het lettrisme en de Lettristische Internationale (LI), welke laatste in 1957 opging in de Situationistische Internationale (SI), met de cafés Chez Moineau, rue du Four 22, en Le Mabillon en The Old Navy daar vlakbij, op de Boulevard Saint-Germain 164 en 150, als stamkroegen en uitvalsbases. Eind 1953 verkaste de LI naar Café de la Contrescarpe, aan de rue de la Montagne Ste.

Geneviève, en nog weer later, door weer nieuwe ruzies en opsplitsingen, naar Le Tonneau d'Or, ook wel Chez Charlot, op nummer 32 in dezelfde straat, dat ook het redactieadres van het bulletin *Internationale situationniste* werd.³ Nooit meer dan een kilometer, of tien minuten lopen verderop, aan de rue Gît-le-Cœur 9, bevond zich een naamloos hotel van de laagste categorie dat dankzij de jarenlange bewoning, sinds 1957, door Allen Ginsberg, William Burroughs en andere vertegenwoordigers van de Amerikaanse Beat Generation bekend is komen te staan als het Beat Hotel. Hun favoriete café, Le Bonaparte, bevond zich aan

de Place St. Germain, recht onder het appartement van Jean-Paul Sartre, al frequenteerden zij ook homobar Le Royal en diverse jazzcafés in de rue de la Huchette.⁴

Turend naar de plattegrond van Saint-Germain-des-Prés ontstaat aldus het beeld van een fascinerende topografie van de verbeelding, een concentraat aan netwerken van rebelse en creatieve energie, die onderling echter geen contact hadden.⁵ Taalbarrières zullen daar mede debet aan zijn geweest, maar gezien de niet onaanzienlijke overlap in theorie en praktijk van beide groepen is het opmerkelijk dat de literatuur over de een zelden woorden vuil maakt aan de ander. Alleen (recente) bronnen over de LI of SI willen nog wel eens gratis in een bijzin melden dat de Amerikanen achterliepen. Toch moet er iets 'in de lucht' hebben gehangen, want onafhankelijk van elkaar besloten beide bewegingen dat de tijd rijp was voor revolutie, dat taal en kunst als middelen van expressie en communicatie grondig gedeconstrueerd moesten worden, en dat hergebruik van woorden en beelden op basis van het collageprincipe nieuwe waarheden en vrijheden zou onthullen.

Van metagrafie tot détournement

Al in de late jaren veertig betoogde de voorganger van de lettristen, Isidore Isou (1925-2007), dat woorden niet alleen fossiliseren, maar ook diepgaand besmet zijn door de dominante, burgerlijke ideologie. Omdat taal aldus de vijand van de vrije verbeelding en directe communicatie was geworden, moest een nieuwe, universele taal worden ontwikkeld,

waarbij niet langer uitgegaan zou worden van woorden, maar van hun bestanddelen, letters - vandaar lettrisme. Aanvankelijk schiepen de lettristen vooral klankgedichten, maar het accent verschoof al snel in de richting van het beeld, van letters als grafisch verschijnsel, aangevuld en vermengd met allerhande al dan niet verzonnen alfabetten, hiërogliefen, pictogrammen en andersoortige teken- en symbolsystemen, 'thus introducing into alphabetic writing not only the art of painting, but the graphics of all peoples of social categories past and present, as well as the graphics and anti-graphics of every individual imagination'.⁶ Alles was bruikbaar en mocht worden hergebruikt. In zijn film *Traité de bave et d'éternité* van 1951 verwerkte Isou diverse fragmenten uit andere, bestaande films, en Guy Debord (1931-1994) ging met zijn beeldloze geluidsfilm *Hurlements en faveur de Sade* van 1952 nog een stap verder door afwisselend een zwart scherm te paren met stilte en een wit scherm met monotoon uitgesproken frases en passages uit tal van ongenoemde bronnen, van James Joyce tot het burgerlijk wetboek en van Isou's geschriften tot John Fords *Rio Grande*.⁷

Eind 1952 scheidde Debord zich met enkele volgelingen af van Isou om de Lettristische Internationale op te richten, die op haar beurt, op 28 juli 1957, opging in de Situationistische Internationale. Ongeduldig met de in zijn ogen al te ongerichte Spielerei van de lettristen wilde hij het kunstzinnige transcenderen ten behoeve van de strijd tegen wat hij de 'spektakelmaatschappij' zou gaan

3 R. Ohrt, *Phantom Avantgarde. Eine Geschichte der Situationistischen Internationale und der modernen Kunst*, Hamburg 1990, pp. 52f, 75 en A. Hussey, *The Game of War. The Life and Death of Guy Debord*, Londen 2001, pp. 47-55, 79, 99.

4 B. Miles, *The Beat Hotel. Ginsberg, Burroughs and Corso in Paris, 1958-1963*, New York 2000, pp. 1, 60-61.

5 De spijkerplaatsen van het respectabele existentialisme, Café Les Deux Magots (Place Saint-Germain-des-Prés 6), Café De Flore (Boulevard Saint-Germain 172) en Brasserie Lipp (nummer 151), bevonden zich in dezelfde buurt. Nederlanders als Karel Appel en Corneille woonden en werkten begin jaren vijftig in een slooppand aan de Rue Santeuil 20, zo'n twee kilometer ten zuidoosten van Saint-Germain-des-Prés, maar frequenteerden ook, onder andere, Le Mabillon, aldus R. Meijer, *Parijs*

verplicht. Nederlandse schrijvers en kunstenaars in Parijs (1945-1970), Amsterdam 1989, pp. 51-52, 72-81.

6 I. Isou geciteerd in G. Marcus, *Lipstick Traces. A Secret History of the Twentieth Century*, Londen 1990, p. 253. Een degelijk overzicht van de lettristische productie, met goede reproducties, bestaat voor zover ik weet nog altijd niet, maar J.-P. Curtay, *La Poésie lettriste*, Parijs 1974, blijft een standaardwerk. Zie verder: *Visible Language* 17 (1983) 3, en W. Bohn, 'From Hieroglyphics to Hypergraphics', in: K. David Jackson (red.), *Experimental Visual Concrete: Avant-Garde Poetry since the 1960s*, Amsterdam 1996, pp. 173-186.

7 Th.Y. Levin, 'Dismantling the Spectacle: The Cinema of Guy Debord', in: E. Sussman (red.), *On the passage of a few people through a rather brief moment in time. The Situationist International 1957-1972*, Cambridge MA/Londen 1989, pp. 80-83.

noemen. Zo omvatte een expositie in juni 1954, onder de provocerende titel *Avant la guerre*, 66 'invloedrijke metagrafieën' of kritische collages van uit kranten en tijdschriften geknipte frases en beelden (afb. 1).⁸ Debord en Gil Wolman (1929-1995) beschreven er twee in hun 'Mode d'emploi du détournement' van mei 1956, waar zij (het letteristische idee van) de *détournement* definieerden als het selectief ontvreemden en in een nieuwe context gebruiken van andermans werk om het – en hierin verschilt het van de gewone collage – een subversieve strekking te geven. Persoonlijke expressie en auteursrecht wezen zij van de hand als loze en beperkende conventies die een 'litterair communisme' in de weg stonden. Poëzie 'moet door iedereen worden gemaakt' en 'Plagiaat is noodzakelijk, vooruitgang impliceert het', zoals al in 1870 was betoogd door Isidore Ducasse, die met plagiaat eveneens doelde op bewust subversieve verdraaiingen van andermans teksten.⁹

Bij wijze van illustratie publiceerde Wolman in november 1956, onder de uitdagende titel 'J'écris propre', een 'récit détourné', geheel samengesteld uit stukken tekst van vier andere auteurs, inclusief de regel, in kapitalen, 'Je nie l'importance possible d'une particularité ayant apparu par hasard'. De postscripturale toevoeging 'Language fourni par [...] ' maakt pas achteraf duidelijk dat deze als normale, lopende tekst gezette pagina's niet door Wolman waren geschreven, maar samengesteld.¹⁰ 'Wordt vervolgd' stond er ook nog onder, maar een '2^e partie inédite' werd pas in 1981 en als collage gepubliceerd (afb. 2). Door die vorm wordt meteen duidelijk dat het om ontvreemde teksten ging, al was dat waarschijnlijk niet de oorspronkelijke bedoeling.¹¹

In mei 1957 werkten Debord en kunstenaar Asger Jorn (1914-1973) samen aan een groter collageproject, *Fin de Copenhague*, een satire op reclame en stadsplanning in ontvreemd woord en beeld, dat na een enkel kioskbezoek in één of twee dagen werd voltooid. Als boek verscheen het onder Jorns naam, met Debord als 'conseiller technique pour le détournement'. Na de oprichting van de SI, in juli 1957, begon Debord aan het samenstellen van een terugblik op de wapenfeiten en ideeën van de LI onder de titel *Mémoires*, 'entière-

CUT-UPS SELF-EXPLAINED

The poets are supposed to liberate the

Writing is fifty years behind painting. I propose to apply the painters' techniques to writing; things as simple and immediate as collage or montage. Cut right through the pages of any book or newspaper . . . lengthwise, for example, and shuffle the columns of text. Put them together at hazard and read the newly constituted message. Do it for yourself. Use any system which suggests itself to you. Take your own words or the words said to be "the very own words" of anyone else living or dead. You'll soon see that words don't belong to anyone. Words have a vitality of their own and you or anybody can make them gush into action.

The permuted poems set the words spinning off on their own; echoing out as the words of a potent phrase are permuted into an expanding ripple of meanings which they did not seem to be capable of when they were struck and then stuck into that phrase.

The poets are supposed to liberate the words — not to chain them in phrases. Who told poets they were supposed to think? Poets are meant to sing and to make words sing. Poets have no words "of their very own." Writers don't own their words. Since when do words belong to anybody. "Your very own words," indeed! And who are you?



CUT THE TEXT INTO THREE COLUMNS:

A	B	C
Writing is fifty y the painters' techniq immediate as collage of any book or newsp the columns of text. newly constituted mes which suggests itself said to be "the very You'll soon see that a vitality of their o into action.	cars behind painting. ues to writing; things or montage. Cut right int . . . lengthwise, for Put them together at sage. Do it for yours to you. Take your ow own words" of anyone a words don't belong to wn and you or anybody	I propose to apply as simple and through the pages example, and shuffle hazard and read the elf. Use any system n words of the words lse living or dead. anyone. Words have can make them gush
The permuted po own, echoing out as t ed into an expanding to be capable of when phrase.	ems set the words spin he words of a potent p ripple of meaning whi they were struck and	ning off on their hrase are permutat ch they did not seem then stuck into that phrase.

ment composé d'éléments préfabriqués' (afb. 3). De honderden over de pagina's verspreide tekst- en beeldfragmenten werden door Jorn voorzien van 'structures portantes' in inkt en pas uitgegeven in december 1958 (en gepost-dateerd op 1959). Ondanks de schijn van willekeur heeft Debord niets aan het toeval overgelaten en bevestigt zijn boek, in de woorden van Greil Marcus, dat 'alles wat je nodig hebt om te zeggen wat je zou willen zeggen al bestaat en voor iedereen toegankelijk is'.¹² *Mémoires* laat zich ook niet op traditionele, lineaire wijze lezen: het oog moet zichzelf een weg zoeken door de snippers.¹³

words—not to chain them in phrases.

Now, I shall cut this text into three columns which I shall call A, B, and C. Then, I shuffle the columns and read across in the normal way, the text ACB; and it says:

TEXT ACB

Writing is fifty. I propose to apply ears behind painting. The painters' techniques as simple and use to writing; things immediate as collage through the pages or montage. Cut right of any book or newspaper example, and shuffle into . . . lengthwise, for the columns of text. Hazard and read them. Put them together as newly constituted myself. Use any system sage. Do it for yours which suggests itself, own words or the words to you. Take your own, said to be "the very else living or dead own words of anyone." You'll soon see that anyone. Words have words don't belong to a vitality of their o can make them gush on and you or anybody into action.

The permuted punning off on their ems set the words spin own; echoing out as phrase are permuted he words of a potent ped into an expanding which they did not seem; ripple of meanings which to be capable of when then stuck into that they were struck and phrase.

The poets are suwords—not to chain posed to liberate the them in phrases. Who supposed to think? Told poets they were Poets are meant to sing. Poets have ng and to make words snow words "of their wit own their words very own." Writers don. Since when do words "ur very own words," belong to anybody. "Yo indeed! And who are you?"

TEXT A+CB

Writing is fifty the painters' technique, immediate as collage of any book or newspaper the columns of text. Newly constituted mess which suggests itself said to be the very. You'll soon see that a vitality of their into action.

The permuted poem, echoing out as ted into an expanding to be capable of when phrase.

The poets are sue them in phrases. Poets are meant to sigh now words of their. Since when do words indeed! And who are I propose to apply ears behind painting., as simple as use to writing; things through the pages or montage. Cut right example and shuffle into lengthwise for hazard and read the put them together ourself. Use any system sage. Do

it for your words or the words to you. Take your own else living or dead; own words of anyone, anyone. Words have words don't belong to one and you or anybody can make them gush.

Set the words spin phrase and permute. The words of a potent they did not seem, ripple of meanings then stuck into that they were struck. And words not to chain. Posed to liberate the supposed to think? Told poets they were Poets to make words own their words. Very own. Writer's "very own words" belong to anybody. You and you.

4. Brion Gysin, 'Cut-Ups Self-Explained', 1960 (uit José Férrez Kuri (red.), *Brion Gysin: Tuning in to the Multimedia Age*, Londen/Alberta 2003).

Jorn vervolgde in zijn eigen medium met een reeks 'peintures détournées' of *Modifications*, belegen schilderijtjes van rommelmarkten die hij met verf bewerkte om ze te 'verjongen' en geschikt te maken voor de moderne tijd, waarvan hij de eerste exposeerde in mei 1959.¹⁴ Debord werkte ondertussen aan een tweede, ditmaal filmische terugblik op de LI, *Sur la passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*, een montage van bestaande filmfragmenten en foto's versneden met gesproken en geschreven citaten van meer theoretische aard, die hij voltooidde in september 1959.¹⁵ Aldus werd de détournement het voornaamste wapen in de strijd van de SI tegen zowel de kunst met een grote K als het zinsbegoochelende spektakel waar die, ondanks alle avant-gardistische pretenties, deel van was gaan uitmaken. "The only necessary tools", schreef Marcus zonder oog voor alle multimediale toepassingen, "were a few newspapers, a pair of scissors, a jar of paste, a sense of loathing, a sense of humor, and the notion that to be against power was to be against the power of words."¹⁶ Hij had het over Burroughs kunnen hebben.¹⁷

Cut-up

Toen beeldend kunstenaar Brion Gysin (1916-1986) omstreeks september 1959 in het Beat Hotel een passe-partout op een stapel oude kranten sneed, merkte hij dat de versneden

- 8 G. Debord in: J.-P. Rançon, *Oeuvres*, Parijs 2006, pp. 124-28. Debord beschreef deze metagrafie als het tegenovergestelde van de letteristische variant die tot een soort 'onderafdeling van de abstracte kunst' was geworden (brief aan I. Chtcheglov, april 1963, in Idem, p. 128).
- 9 G. Debord en G.J. Wolman, 'Mode d'emploi du détournement', *Les Lèvres Nues* nr. 8 (mei 1956), pp. 2-9, en I. Ducasse (Lautréamont), *Poésies* (vert. R. Sanders), Amsterdam 1990, p. 31, 36, 75.
- 10 G. Wolman, 'J'écris propre', *Les Lèvres Nues* nr. 9 (november 1956), pp. 34-36. Ook de titel was ontvreemd, en wel van de toenmalige reclameslogan van Bic balpenen.
- 11 Idem, *Wolman résumé*, Parijs 1981, p. 45. Het feit dat er van deze collage ook een getypt afschrift bestaat, geeft aan dat ook dit vervolg als lopende tekst gezet had moeten worden.

- 12 G. Marcus, 'Guy Debord's *Mémoires*: A Situationist Primer', in Sussman, op. cit. (noot 7), p. 126.
- 13 Net als *Fin de Copenhague* illustreert *Mémoires* zo ook die andere erfenis van het letterisme, de *dérive* of zwerftocht. Zie bijv. Marcus, op. cit. (noot 6), p. 163f, en op. cit. (noot 12), p. 128.
- 14 A. Jorn, 'Peintures détournées', in tent.cat. *Modifications*, Parijs (Galerie Rive Gauche) 1959, vertaald in Sussman, op. cit. (noot 7), pp. 140-42.
- 15 Levin, op. cit. (noot 7), pp. 85-90.
- 16 Marcus, op. cit. (noot 6), p. 400, n.a.v. het artikel 'Les Cathares avaient raison', *Potlatch*, nr. 5 (20 juli 1954), dat bestond uit vier citaten uit evenzoveel bladen of kranten, toen nog met bronvermelding.
- 17 Maar deed dat niet. Hoewel Marcus voor *Lipstick Traces* (op. cit. noot 6) zijn netten zeer wijd uitgooidde, komen Burroughs c.s. er niet in voor.

5. William S. Burroughs, en Brion Gysin, *zonder titel* (*Plan Drug Addiction*), ca. 1965, collage op papier, 31,3 x 23,2 cm, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles.



repen krant, wanneer naast elkaar gelezen, nieuwe teksten opleverden die niet alleen hilarisch, maar op de een of andere 'hysterische' manier ook betekenisvol waren.¹⁸ Het bevestigde hem in het idee dat de literatuur vijftig jaar achterliep op de beeldende kunst, waar de principes van collage en montage immers al sinds de een-tweettes van Picasso en Braque in 1912 en de nadere uitwerkingen daarvan door dada en surrealisme gemeengoed waren. Toen Gysin zijn 'cut-ups' omstreeks 1 oktober liet zien aan schrijver en hotelgenoot William Burroughs (1914-1997), zag deze er meteen een 'project voor desastreus succes' in.¹⁹ Samen met Gysin, beatdichter Gregory Corso en schrijver Sinclair Beiles zette hij zich aan het versnijden van eigen teksten, artikelen over de beatgeneratie, kankeronderzoek en virussen, passages uit Rimbaud, Shakespeare, Huxley en Beckett, de Bijbel, speeches van Eisenhower, brieven van Ginsberg en willekeurige krantencolumns tot nieuwe teksten, waarvan de eerste resultaten in maart 1960 werden gepubliceerd.²⁰ In de jaren daarop werden ook geluidsbanden, films en foto's

versneden, en deed Burroughs zelfs een voorstel om de procedure te automatiseren, zoals overigens Jonathan Swift al in zijn *Gulliver's Travels* van 1726 had gedaan.²¹

De procedure was eenvoudig, zoals Gysin tegelijk uitlegde en illustreerde in zijn 'Cut-Ups Self-Explained' van 1960: knip een of meer pagina's bestaande tekst verticaal doormidden, arrangeer de kolommen naar believen tot een nieuwe pagina, en typ die over (afb. 4). De teneur van zo'n nieuwe tekst bleef redelijk dicht bij het origineel, maar leverde toch iets nieuws op: 'You'll soon see that words don't belong to anyone. Words have a vitality of their own and you or anybody can make them gush into action.'²² Burroughs, die zich toch al stoorde aan het feit dat zelfs het werk van de beroemdste schrijvers allengs verslijt door herhaling, zag in de cut-up een middel om oeuvres van overleden auteurs naar believen uit te breiden: 'A page of Rimbaud cut up and rearranged will give you quite new images. Rimbaud images – real Rimbaud images – but new ones'.²³

Daarnaast betoogde Burroughs dat versneden teksten de werkelijkheid beter beschrijven dan welke andere techniek dan ook:

'Cut-ups make explicit a psycho-sensory process that is going on all the time anyway. Somebody is reading a newspaper, and his eye follows the column in the proper Aristotelian manner, one idea and sentence at a time. But subliminally he is reading the columns on either side and is aware of the person sitting next to him. That's a cut-up.'²⁴

Net als (de ervaring van) de werkelijkheid is de cutup een vloeiende kakofonie van gemonteerde verhaallijnen en caleidoscopische perspectieven, die de literatuur zou moeten weerspiegelen:

'When people speak of clarity in writing they generally mean plot, continuity,

beginning middle and end, adherence to a “logical” sequence. But things don’t happen in logical sequence and people don’t think in logical sequence. Any writer who hopes to approximate what actually occurs in the mind and body of his characters cannot confine himself to such an arbitrary structure as “logical” sequence.’²⁵

Een derde reden voor het gebruik van de cut-up had eveneens betrekking op de problematiek van werkelijkheid en opgelegde schijnordes, in die zin dat Burroughs begon te geloven dat het versnijden van andermans teksten diens ware bedoelingen kon onthullen.²⁶ Zo zou uit een versneden artikel over de strijd tegen drugs blijken dat de overheid druggebruik opzettelijk criminaliseerde om haar eigen macht uit te breiden (afb. 5), en zo meende hij het medicijn tegen kanker te kunnen vinden door medische artikelen daarover te versnijden en te mengen.²⁷ Vanuit zijn enigszins paranoïde overtuiging dat alle autoriteit gepaard gaat met hersenspoeling, zocht Burroughs uit alle macht naar middelen van deconditionering, met voorop de cut-up: frases als ‘Cut the Word Lines’, ‘Rub out the Word’, ‘Occupy the Reality Studio’, ‘Destroy the Control Machine’, ‘Retake the Universe’, klinken bezwerend

uit zijn trilogie van cut-up romans van begin jaren zestig.²⁸

‘I knew about the history of art, let’s say’

De overeenkomsten tussen détournement en cut-up gaan duidelijk verder dan alleen het gebruik van bestaand materiaal voor col-lages en montages in diverse media. Debord en Burroughs deelden ook het op zijn minst uit de dada-tijd daterende gevoel dat taal en kunst, door alle misbruik in ophitsende propaganda en misleidende reclame, failliet waren en heruitgevonden moesten worden. De een zag ‘het spektakel’ als de vijand, de ander ‘de controlemachine’, zoals belichaamd in mediaconsortia als *Time* en *Life* die in dienst van onzichtbare machthebbers miljoenen mensen afstompen, hypnotiseren en dicteren wat te eten, te doen, te denken en te geloven.²⁹ Beiden wilden die macht ondermijnen, inclusief de cultus van het creatieve genie en het auteursrecht. En beiden meenden dat een lineaire betooglijn van ondergeschikt belang was of zelfs bestreden moest worden, en dat woord en beeld daarbij samen konden gaan of zelfs moesten fuseren.

Gysin liet zich in zijn beeldende oeuvre inspireren door zowel de vormen als leesrichtingen van het Japanse en Arabische schrift en door zijn toedoen raakt ook Burroughs ge-

18 Miles, op. cit. (noot 4), pp. 193-95.

19 W. Burroughs ‘The Fall of Art’ (s.a., ca. 1975), in: Burroughs, *The Adding Machine: Collected Essays*, Londen 1985, p. 61, en B. Gysin, ‘Cut-ups: A Project for Disastrous Success’, in Burroughs en Gysin, *The Third Mind* (1978), Londen 1979, pp. 42-51.

20 S. Beiles, W. Burroughs, G. Corso, B. Gysin, *Minutes to Go* (1960), San Francisco 1968. Corso en Beiles distancierden zich al snel, omdat zij niet bereid waren alle narrativiteit, persoonlijke expressie en creatieve verbeelding in te ruilen voor zulke ‘ongeïnspireerde machinepoëzie’, zoals Corso het formuleerde: ‘[...] if it can be destroyed or bettered by the “cut-up” method, then it is poetry I care not for, and so should be cut-up’ (geciteerd door Miles, op. cit. (noot 4), pp. 199-201).

21 Zie B. Miles, *William Burroughs. El hombre invisible*, New York 1993, pp. 151, 157, 174-75. En voor het automatiseringsvoorstel Burroughs’ roman *The Ticket that Exploded* (1962), Londen 1968, p. 65; en *The Writings of Jonathan Swift* (R.A. Greenberg, red.), New York 1973, pp. 156-57.

22 In zijn ‘The Cut Up Method of Brion Gysin’ van 1962 (in: *The Third Mind*, op. cit. (noot 19), pp. 29-31) gaf Burroughs een iets ander recept: Knip een pagina verticaal en horizontaal doormidden en verwissel de secties 1 en 4 en 2 en 3 met elkaar.

23 Burroughs in: C. Knickerbocker, ‘William Seward Burroughs II’ (interview 1965), in: G. Plimpton (red.), *The Paris Review Interviews. Beat Writers at Work*, Londen 1999, p. 13, en Miles, op. cit. (noot 4), pp. 197, 200-201.

24 Burroughs, in Knickerbocker, op. cit. (noot 23), p. 14. Zie ook zijn ‘The Cut Up Method of Brion Gysin’, op. cit. (noot 22), p. 29 en ‘The Fall of Art’, op. cit. (noot 19), p. 62.

25 Burroughs in: W.S. Burroughs en D. Odier (red.), *The Job. Topical Writings and Interviews*, Londen 1984, p. 35. Zie: J. Tytell, *Naked Angels. The Lives and Literature of the Beat Generation*, New York 1977, pp. 113-14, 214-19, 226-33, over dit realisme, dat in zijn streven om het functioneren van de geest vast te leggen ook verwant is aan het surrealisme.

26 Burroughs, op. cit. (noot 22), pp. 29-30.

27 Zie mijn ‘“Calling dr. Burroughs, wanted at Deconditioning”. Verslaving als metafoer bij William S. Burroughs’, *Verslaving: Tijdschrift over verslavingsproblematiek* 5 (2009) 1, pp. 59-68, en T. Morgan, *Literary Outlaw. The Life and Times of William S. Burroughs*, New York 1988, p. 324.

28 Burroughs, *The Soft Machine* (1961), *The Ticket that Exploded* (1962) en *Nova Express* (1964).

29 Burroughs in: Knickerbocker, op. cit. (noot 23), pp. 21, 31.

6. William S. Burroughs en Brion Gysin, *zonder titel (Rub Out the Word)*, ca. 1965, typescript en inkt op papier, 25,6 x 17,3 cm, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles.



‘A syllabic language forces you to verbalize in auditory patterns. A hieroglyphic language does not. I think that anyone who is interested to find out the precise relationship between word and image should study a simplified hieroglyphic script. Such a study would tend to break down the automatic verbal reaction to a word. It is precisely these automatic reactions to words themselves that enable those who manipulate words to control thought on a mass scale.’³¹ In navolging van Gysin ontwierp hij ook zelf kalligrafieën voor zijn boekomslagen en samen lieten zij teksten vervluchtigen door woorden en letters te versnijden en te permuteren tot abstracte arrangementen: ‘rub out the word’ (afb. 6).

fascineerd door beeldschriften als Egyptische hiërogliefen en Chinese ideogrammen, omdat deze geen lineaire ervaring afdwingen zoals het westerse fonetische schrift, maar de lezer confronteren met ‘blokken van associaties’.³⁰

Zowel Debord als Burroughs selecteerde zijn materiaal zorgvuldig, maar daarna lopen de wegen en intenties toch uiteen. Debord detourneerde niet om bestaande oeuvres aan te vullen, noch omwille van een realisme of om onthullingen aan het toeval te ontfutselen. Hij componeerde doelbewust betogen om zijn eigen diagnose van en agenda voor de wereld

30 Idem, p. 12. Zie voor Gysin's oeuvre J. Férez Kuri (red.), *Brion Gysin: Tuning in to the Multimedia Age*, Londen/Alberta 2003.
 31 Burroughs in: Burroughs en Odier, op. cit. (noot 25), p. 59.
 32 Gysin geciteerd in Miles, op. cit. (noot 4), p. 196.
 33 Gysin, ‘Cut me up’, in op. cit. (noot 20), p. 42 en Burroughs, op. cit. (noot 22), p. 31. Zie R. Sobieszek, tent. cat. *Ports of Entry: William Burroughs and the Arts*, Los Angeles (Los Angeles County Museum of Art) 1996, pp. 26, 29-31, voor tientallen schrijvers, kunstenaars en filmmakers die als voorlopers van de cut-up kunnen gelden, en dan met name Tzara's ‘Dada Manifesto on Feeble Love and Bitter Love’ (1920) en Marcel Duchamps *Rendez-vous du dimanche 6 février 1916 à h. 3/4 après-midi* (1916), waarvoor hij vier stukken tekst herarrangeerde op een manier zoals Burroughs later beschreef (zie noot 22). Zie voor Carroll *The Complete Works of Lewis Carroll*, Londen 1973, p. 790. Overigens heeft Burroughs in juni 1958 Duchamp (Morgan), op. cit. (noot 27), pp. 290-91) en Gysin begin jaren zestig Tzara ontmoet. Toen de laatste hem vroeg waarom hij opnieuw uitvond wat dada veertig jaar eerder had gedaan, antwoordde Gysin: ‘Omdat jullie het niet goed deden, omdat het ware belang van het probleem niet werd uitgezocht’ (M. Dachy, ‘Dada: la langue

comme utopie’, in tent.cat. *Poésure et Peintrie*, Marseille 1993, p. 116).
 34 Miles, op. cit. (noot 4), pp. 196-97.
 35 Zie noot 33 en bijv. P. van den Akker, *Sporen van Vaardigheid*, Abcoude 1991 of C.A. Chavannes-Mazel, ‘Jatwerk: van stelen naar lenen’, *Kunstlicht* 28 (2007) 1, pp. 6-11.
 36 Ohrt, op. cit. (noot 3), p. 281, stelt dat het zeker ‘kein Zufall’ was dat Burroughs daar en toen de cut-up ontwikkelde, maar onderbouwt dat niet. Hussey, op. cit. (noot 3), pp. 36-37, stelt dat Burroughs en Gysin ‘had been impressed by Isou’, maar doet daarmee op overeenkomsten tussen hun droommachine van 1961-62 en Isou's films, en baseert zich op een interview uit 1999 met Isou zelf.
 37 J. Tytell, ‘An Interview with Carl Solomon’, in: F.W. McDarragh (red.), *The Beat Book*, California PN 1974, pp. 163-71.
 38 A. Hussey, op. cit. (noot 3), pp. 49, 128. Zie voor Debords afkeer van beatniks *Internationale situationniste* nrs. 1 (juni 1958), p. 4 (‘crétins mystiques’) en 6 (augustus 1961), p. 38 (‘junkies’).
 39 P. Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main 1974.

te ontvouwen, en zal dus ook nooit hebben gedacht aan automatisering van het proces. Voor Burroughs was de cut-up a priori ondermijnd. Hij vertrouwde meer op het toeval om (hem) waarheden te onthullen die, gezien het regeren van de leugen, als vanzelf subversief zouden zijn. De cut-up was zelf een toevallige ontdekking, 'an accident', aldus Gysin, 'but one which I recognized immediately as it happened, because of knowing of all the other past things - I knew about the history of the arts, let's say'.³² Tristan Tzara's recept voor het maken van een dadaïstisch gedicht van 1920 ('Neem een krant, neem een schaar...') schoot Gysin als voormalig surrealist terecht snel te binnen, al had Lewis Carroll al in 1869 een soortgelijk voorstel gedaan.³³ Zoveel toeval als Tzara voorstond bleek echter al snel teveel van het goede. Voor de selectie van het te versnijden materiaal en de combinatie daarvan vertrouwden Burroughs en Gysin liever op het eigen (artistieke) oordeel.³⁴ Maar dat was nog altijd stukken vrijblijvender dan wat Debord deed.

Zeitgeist revisited

Zowel de SI als de Beat Generation stond in een lange traditie van collage en montage, met wortels die op zijn minst teruggaan op kubisme, dada en surrealisme. Gezien Swift en Carroll valt op Gysins stelling dat de literatuur vijftig jaar achterliep op de beeldende kunst nog wel wat af te dingen, tenzij men in acht neemt dat beeldend kunstenaars al sinds onheuglijke tijden scènes componeren door bestaande beelden in elkaar te schuiven en te herarrangeren.³⁵ Maar dat geldt wellicht ook voor de literatuur. Toch blijft het frappant dat die diachrone lijnen daar rond 1959 in Saint-Germain-des-Prés niet verknoopten, maar elkaar rakelings passeerden.³⁶ Analyse van beider netwerken levert maar twee minieme aanwijzingen voor een mogelijke connectie op. Ginsberg hoorde al in 1949 van het bestaan van het lettrisme, maar dat was lang voor de détournement zijn intrede deed en omdat hij sindsdien nooit enig blijk heeft gegeven van kennis op dit gebied is het onwaarschijnlijk dat hij de aangever was.³⁷

Ten tweede was er de Engelse situationist Ralph Rumney, die Burroughs waar-

schijnlijk in 1958 leerde kennen en die in 1957 diens vriend en beatdichter Alan Ansen met zijn fotocamera had gevolgd voor een 'psycho-geografisch rapport' over Venetië. Vervolgens werd hij door Debord geroyeerd, officieel omdat hij zijn rapport te laat inleverde, maar waarschijnlijk ook omdat hij zich, behalve met de Guggenheims, ook had ingelaten met beatniks die in Debords ogen 'mystieke dwazen' waren, zo geen drugsverslaafde collaborateurs van het spektakel.³⁸ Maar zelfs al zou Burroughs via Rumney van de détournement hebben gehoord, dan nog is er geen reden om aan te nemen dat de Amerikanen dit moedwillig verhuld zouden hebben en daartoe een verhaal over het snijden van een passe-partout verzinnen.

Het is zaak om niet te vervallen in een oeverloos debat over wie of welke discipline nu precies het eerst was, noch in burgeriaanse aantijgingen over neo-avantgardes die revolutionair bevlogen vooroorlogse experimenten herhalen om de bourgeoisie te plezieren – een diagnose die in de beschreven gevallen toch geen enkel hout snijdt.³⁹ Het is zinniger aan te tekenen dat zowel détournement als cut-up zowel voor- als achteruit, als neo-dada en als proto-pop, kan worden bekeken, en dat beide uiteindelijk toch samenkwamen in een nieuwe, postmodern genoemde 'cut-and-paste'-mentaliteit. Waarom die impuls juist in het Parijs van de late jaren vijftig twee keer aan de oppervlakte kwam? Het zal de Zeitgeist zijn geweest. ●

Personalia

Jos ten Berge is universitair docent Kunstgeschiedenis aan de Vrije Universiteit te Amsterdam. Dit artikel vloeit voort uit zijn onderzoek naar *Drugs in de kunst: Van opium tot LSD, 1798-1968*, waar hij in 2004 op promoveerde.