

Op zoek naar de verloren ruimte

Marc Geerards

Het gegeven dat dit werk van Arjan de Nooy gebaseerd is op Raymond Queneaus *Stijloefeningen* (*Exercices de style*, 1947) biedt de beschouwer een aantal aanknopingspunten om De Nooys 99:1 te lezen. Het noopte mij in elk geval tot het herlezen van Queneaus opusculum, dat velen als een literair kleinood koesteren. Ik begreep indertijd bij mijn eerste lezing in het Nederlands en herlezing in het Frans al niet waarom deze *Stijloefeningen* me niet konden bekoren en hoe het kwam dat verschillende door hun afgezaagdheid zelfs mijn ergernis opwekten. Immers, mijn aandacht werd ook toen al juist getrokken door het slag teksten en schrijvers dat het niet per se moet hebben van inhoud of plot maar waarin een duidelijke vorm, een helderheid in redeneren, een essayistische of (natuur)wetenschappelijke inslag overheerst, dan wel een hang naar logica te vinden is. En Queneau gaat door voor zo'n soort schrijver. Ik vroeg mij dan ook af of De Nooys 99 kijk oefeningen hier wellicht een verklaring voor zouden kunnen leveren, meer in het bijzonder of het bekijken van De Nooys foto's, die neerkomen op een 're-mediëring' van Queneaus teksten, *en passant* een 'remedie' voor het lezen van die teksten zou kunnen opleveren. Er zijn immers meerdere raakpunten tussen de werken: beide presenteren 99 varianten van eenzelfde tafereel, een bepaalde mogelijke omstandigheid, uit de concrete werkelijkheid (een 'connectiviteit'); deze heeft plaats in Parijs; bevat dezelfde elementen (een autobus, twee mannelijke personen); is zeer alledaags (de constellatie die Queneau en De Nooy ons voorschotelen is een 'willekeurige', zeg gerust een banale, saaie bedoening); en elk van de 99 'oefeningen' heeft een titel.

Om te beginnen herlas ik, zoals gezegd, beide teksten. En wat bleek? Ook nu, jaren na dato, kon ik bij deze nieuwe dubbele lezing (in het Frans en in de Nederlandse vertaling) in Queneaus variaties op een thema – die eerder 'vorm'- of 'genre-oefeningen' zouden moeten heten, maar beter nog *Vertaal oefeningen* – nog steeds niet veel meer ontwaren dan een soort schoolboek, een leer- of een taalknutselboek – prima voer voor vertalers, zij het met behoorlijk veel flauwiteiten. Nu lag het voor de hand te veronderstellen dat deze indruk dan wel door de stijl zelf van Queneaus *Stijloefeningen* (oftewel de *Stijloefeningen*-stijl) moest zijn veroorzaakt. Maar omdat zo'n conclusie te gemakzuchtig leek, besloot ik deze gevolgtrekking nader te onderzoeken. Ten eerste kan bijvoorbeeld het lezen van vertalingen in andere talen soelaas bieden (al was het alleen al om de eigen *confirmation bias* – voor zover dat mogelijk is – te bestrijden). Een nadere verdieping in Queneaus andere werk en in diens persoon kan ook helpen. Ten derde kan de mediatheorie (die voornamelijk pas na mijn eerste lezingen van Queneaus tekst, dat wil zeggen sinds de jaren 1980, een hoge vlucht heeft genomen) nu beter dan destijds in stelling worden gebracht. En tenslotte, en zeker niet in de laatste plaats, biedt dit werk van De Nooy – die de *Stijloefeningen*, een literair werk, qua 'inhoud' behoorlijk getrouw (zo niet naar de letter, dan wel naar de geest) heeft omgezet naar een soort fotografisch equivalent – uiteraard een uitgelezen kans tot een vergelijkend onderzoek van dezelfde stof (van hetzelfde onderwerp), in een andere vorm (in een ander medium). In het volgende laat ik vooral zien wat deze laatste exercitie heeft opgeleverd. Over de eerste drie aspecten zal ik aanmerkelijk korter zijn, en wel zodanig dat ik hiervoor verwijs naar een uitgebreide voetnoot.¹

Het gegeven dat foto's een gedetailleerde afbeelding geven wordt wel eens aangevoerd als reden waarom fotografie uitgevonden zou zijn, namelijk om schilders gelegenheid te bieden nog getrouwer dan voorheen de zogenaamde realiteit af te beelden. (Een opvatting die lijnrecht staat tegenover de meer gangbare volgens welke de fotografie de schilderkunst bevrijd zou hebben van de dwang van de gelijkende afbeelding.²) Welke opvatting men ook aanhangt, het

is wellicht geen toeval dat 1839, dat te boek staat als het jaar waarin officieel de fotografie werd uitgevonden, schilder- en letterkundig gesproken valt in de periode van het Realisme: een met een hoogst problematische term opgezegde kunststroming die de opmaat vormde voor het modernisme. Realisten streefden als reactie op de Romantiek de 'objectieve' (lees: empirisch, zintuiglijk vastgestelde) en 'waarheidsgetrouwe' representatie van de werkelijkheid na, met aandacht voor beschrijving tot in het kleinste detail van het alledaagse leven van de 'gewone man' (en dus niet per se het geïdealiseerde, geromantiseerde 'schone'). Gustave Flaubert, wiens *Madame Bovary* en *L'Éducation sentimentale* algemeen beschouwd worden als het hoogtepunt van het literaire realisme, was de eerste die de vorm boven de inhoud plaatste (zijn ideaal was een 'roman over niets')³ en die in proza het proces van het schrijven zelf (en de formeel-stilistische beperkingen) op de voorgrond zette in plaats van het 'romantische' idee de fantasie de vrije loop te laten. Zijn obsessie voor precisie, zijn wens 'onpersoonlijk' te zijn en even onzichtbaar in zijn werk als God in de schepping⁴ kunnen hiervan niet los worden gezien. En hij is ook nog eens de eerste die bewust 'tekst als beeld' neerzet, nl. door te werk te gaan op een hoogst zintuiglijke, visuele, detaillistische, zuiver beschrijvende (en daarbij ook statische, de handeling ondergeschikt makende) wijze – inmiddels noemen we dit natuurlijk 'fotografisch'. Het is zijn particuliere dialectiek tussen tekst en beeld die hem interessant maakt in het kader van deze bespreking. Het is niet overdreven te stellen dat Flaubert zijn woorden als de zilverkorrels van een daguerreotypie had willen laten schitteren en functioneren. Zekere gevleugelde woorden van 100 jaar later ("I am a camera with its shutter open, quite passive, recording, not thinking") hadden zijn devies kunnen zijn.⁵

Maar deze zwoeger die soms wekenlang bleef zoeken naar 'le mot juste' is in het kader van dit betoog om nog een andere reden interessant. De raakpunten hierboven genoemd tussen de 99 kijk- en 99 leesoefeningen zijn zo evident dat de beschouwer een andere correspondentie tussen De Nooy en Queneau gemakkelijk over het hoofd ziet – een die waarschijnlijk veel verder reikt, namelijk de betekenis en invloed die gedachtegoed en poëtica van de kluzenaar uit Croisset op het werk van beiden heeft.⁶ Die fascinatie van De Nooy en Queneau voor Flaubert moet bijna wel te maken hebben met nog een andere pioniersrol die hij vervulde: hij was de eerste die de stijl in fictie problematiseerde. Kun je stellen dat literaire stijl tot dan toe een min of meer spontaan, instinctief-automatisch gegeven was (zoals bijvoorbeeld bij Cervantes en Rabelais), mogelijk vanwege een ongeunsteld en dichter bij de spreektaal liggend parlando – vanaf Flaubert werd het een gewrocht, waarbij de auteur zich ten zeerste van zichzelf bewust werd. Alleen al daarom betekent zijn werk een keerpunt in de literatuur.

Wat De Nooy en Queneau daarbij ongetwijfeld bekoord heeft is Flauberts sublieme (en veel geciteerde) formulering ten aanzien van de stijl, in het bijzonder de omgekeerde evenredigheid tussen *onderwerp* en *stijl*. Reeds aangehaald in voetnoot 3 (in het fragment uit de brief aan Louise Colet) behoeft die uiteraard geen verdere toelichting. Wel kan het geen kwaad om een alinea stil te staan bij de positie die het onderwerp (in de betekenis van 'hoofdpersoon' zowel als 'hoofdmotief') meer in het algemeen bekleedde in het Realisme, want die is enigszins paradoxaal.

Het is genoegzaam bekend dat niet alleen literair gezien het subject in het Realisme een ogenschijnlijk ondergeschikte rol kreeg (denk alleen al aan de 'gewone' Emma Bovary, later in *L'Éducation sentimentale* overtroffen door de in menig opzicht nog 'trivialer' Frédéric Moreau). Ook schilderkunstig gezien werd, als reactie op de verheven onderwerpen uit de Romantiek, vooral het schijnbaar onaanzienlijke op het doek gezet (denk aan het contrast van de helden op de historiestukken van Géricault en Delacroix met de boeren en arbeiders van Courbet en Millet). Met andere woorden: vanaf het Realisme kon dus het meest banale, om niet te zeggen vulgaire, onderwerp worden van een roman of schilderij; zaken die zo triviaal waren dat je in feite kon spreken van non-subjecten. (En dan laten we de 'onaanzienlijke' composities, 'losse'

kadreringen en houdingen 'sur le vif' van schilders als Degas, Manet en Toulouse-Lautrec, die vaak in verband worden gebracht met Niépces uitvinding, nog buiten beschouwing.) Het ietwat paradoxale zit in het feit dat zo'n non-subject wel degelijk moet worden gekozen, en moet worden neergepend en -gepenseeld om überhaupt uit de verf te kunnen komen.

Vilém Flusser, een filosoof die veel aandacht besteedde aan fotografie, maar ook aan taal in het algemeen (en het schrift in het bijzonder) en aan beeld, communicatie en media, en die daarom het predicaat 'media-filosoof' kreeg toebedeeld, maakte weinig woorden vuil aan kunsthistorische of letterkundige beschouwingen als de bovenstaande. Hij hanteerde de fenomenologische benadering en liet daarmee de esthetische discussie links liggen. En die methode laat ook zien dat de uitvinding van de fotografie in feite een verlate technische oplossing was van de theoretische tweestrijd die er bestond tussen het rationalistische en het empirische idealisme.⁷ Niettemin bestaat er van hem een uitspraak die goed aansluit op de zojuist genoemde problematisering van het 'onderwerp' die met het Realisme een aanvang lijkt te nemen. Om duidelijk te maken dat de fotografische revolutie ook de bestaande verhouding tussen het concrete fenomeen en ons idee van dit fenomeen omkeert, kwam hij met het volgende maxime:

"Het onderwerp is de *oorzaak* van de fotografie en de *betekenis* van de schilderkunst."

Het oeuvre van Queneau ken ik onvoldoende om met stelligheid te kunnen beweren dat het onderwerp er een even ondergeschikte rol in speelt als in zijn *Exercices*. Maar dat van De Nooy ken ik voldoende om te weten dat 99:1 juist grotendeels voortkomt uit vraagtekens die hij zette bij het cruciale belang dat het onderwerp in de fotografie zou spelen, bijvoorbeeld volgens de opvatting van Roger Scruton. Volgens deze Britse filosoof-estheet kun je bij een foto alleen maar een schoonheidsbeleving hebben als er een mooi onderwerp op te zien is, terwijl dat bij een schilderij niet noodzakelijk het geval is. Scruton en ook Roland Barthes hechten in zekere zin meer waarde aan de foto als bewijs: voor hen is de (fotochemische) authenticiteit doorslaggevend en niet de (optische) representatie, oftewel eerder het gegeven dat zich iets voor de camera heeft afgespeeld doet ertoe, dan de wijze waarop dat is afgebeeld.⁸

De Nooy problematiseert het fotografische onderwerp (even voor het gemak omschreven als "wat er op de foto staat") door het op verschillende manieren te gebruiken, onderzoeken en in te zetten. Zonder nu te willen beweren dat dit expliciet zijn bedoeling zou zijn, is het een manier om Scrutons esthetica al experimenterend te testen en eventueel onderuit te halen. (Immers, hoe meer onaanzienlijke onderwerpen een schoonheidsbeleving opleveren, hoe minder overtuigend Scrutons opvatting wordt.) En evenmin is hiermee gezegd dat De Nooy zo ver gaat Flauberts literaire devies, de omgekeerde evenredigheid tussen onderwerp en stijl, letterlijk en figuurlijk toe te passen op het fotografische medium. Dat zou betekenen dat zijn asymptoot een "een foto over niets" zou zijn, "een foto die door de interne kracht van zijn stijl wordt overeind gehouden" (zie voetnoot 3) en in die richting wijst zijn werk niet. (Eerder lijkt, althans in zijn diverse projecten tot nu toe (*Ornithology*, *Haarscherp*, *De facto*) het tegendeel het geval: de onderwerpen en beeldmotieven zijn veeleer leidend voor de fotoreeksen dan dat ze een inferieure rol spelen; zie [http:// www.arjandenooy.com](http://www.arjandenooy.com).) Maar in al deze projecten concretiseert De Nooy het subject niet, hij geeft het onderwerp niet op een 'letterlijke' manier weer. In plaats daarvan vermenigvuldigt hij het bijvoorbeeld, zodat het wordt getrivialiseerd tot een beeldmotief dat hij vervolgens kan gebruiken als argument voor een fotografische these, of als complement voor een beeldrijm; ook geeft hij niet zelden een komische draai aan het subject, zodat het voor iets anders komt te staan dan het op het eerste gezicht lijkt weer te geven; vaak ook maakt hij het onderwerp ondergeschikt aan een personage, alter ego, heteronym, of een andere vorm van mystificatie. Wat uit zijn procedés (het woord 'stijloefeningen' dringt zich op...) naar voren komt is dat De Nooy een tweede credo uit

Flauberts poëtica lijkt te hanteren, en wel een devies dat de Normandische auteur zelf in verband brengt met het eerste, zojuist genoemde), namelijk dat een auteur in zijn werk onpersoonlijk dient te zijn en “zichzelf niet moet schrijven” (“il ne faut pas s'écrire”; zie voetnoot 4, uit de brief aan Marie-Sophie Leroyer de Chantepie). En mocht dit niet meteen duidelijk blijken uit De Nooy's zojuist genoemde procedés, dan is in elk geval uit diens veelvuldig gebruik van gevonden foto's te concluderen dat een dergelijk parool hem inderdaad niet vreemd is. Een vergelijkbaar adagium van Flaubert, nog steeds over de kwestie van het onderwerp, dat De Nooy aan het hart ligt (en dat sinds het Realisme meer opgeld ging doen en inmiddels gemeengoed lijkt te zijn geworden) luidt dat de kunstenaar zijn onderwerp niet kiest en dat het omgekeerde eerder het geval lijkt. Zo schrijft 'de beer' aan George Sand, die haar verbazing uit over Flauberts enorme werklust:

“(…) on ne choisit pas ses sujets, ils s'imposent.”⁹

En hij vergelijkt dit zich opdringen van het onderwerp met eczeem! Hij zegt dat hij niet toekomt aan wat hij zelf wil schrijven en vergelijkt zijn maniakale geschrijf met een aandrang om zich almaar te moeten blijven krabben. Ziehier de paradox: het onderwerp is het lijdend voorwerp, het subject is object. Voor De Nooy is het onderwerp dan ook nooit het doel, hooguit een middel. Een middel dat hij bijvoorbeeld vaak inzet om de kijker op het verkeerde been te zetten, zoals zijn diverse pastiches en parodieën duidelijk maken. Het gaat hem eigenlijk om de *functie* van het beeld, de gebruikswaarde ervan: enige andere intrinsieke 'esthetische' of figuratieve waarde (compositie, beeldkwaliteit of - formaat, kadrering, belichting, contrast, etc.) is daar bij hem ondergeschikt aan. Voor een dergelijk pragmatisch temperament waarin “the meaning is the use”¹⁰, is iets dergelijks als de 'documentaire waarde' van een foto sowieso een gepasseerd station en iets waar je eerder de draak mee steekt. En is ook het benutten van andermans materiaal, bijvoorbeeld door het te transformeren via een collage, zonder meer gerechtvaardigd om de eigen doelen mee te dienen. Die doelen liggen bij De Nooy onder meer op het vlak van het conceptuele (een 'Zitatenkritik' à la Walter Benjamin zoals deze die voor zich zag in diens sterk door Flauberts *Bouvard et Pécuchet* geïnspireerde *Passagen-Werk*¹¹) en van het satirische (parodische) (*canards* en falsificaties à la Joan Fontcuberta, die op een Flusseriaanse wijze de 'fotografisch-wetenschappelijke waarheid' aan de kaak stelt¹²).

De Nooy moge dan beweren dat *99:1* is gebaseerd op Queneaus *Exercices*, de diepere verwantschap en affiniteiten liggen elders, onder meer bij Flaubert en Flusser. Op de affiniteit met Flaubert is al gewezen. De verwantschap met Flusser ligt in het feit dat De Nooy de kracht van het fotografische zoekt in de specifieke kenmerken en technische mogelijkheden van dit medium (in plaats van in de inhoud en het onderwerp), en in de wijze waarop hij invulling geeft aan en speelt met de vier hoofdbestanddelen van Flussers mediatheorie (beeld, apparaat, programma en informatie): dit zijn de basisproblemen die hij uiteenzet om het onverwachte te produceren, om te 'spelen tegen de camera' (en het 'fotografisch apparaat' in ruimere zin).¹³ Hij doet dat o.a. door 'oude' (fotografisch-artistieke) criteria zoals 'subjectiviteit-objectiviteit', '(on)waarheid', 'auteurschap' 'analoog- digitaal', 'amateurisme-professionaliteit', indexicaliteit, authenticiteit, links te laten liggen ten faveure van de categorie 'waarschijnlijkheid' annex 'mogelijkheid'. Nu culturele artefacten, met name technische beelden, steeds overvloediger beschikbaar zijn en de aandacht verschuift van hun gebruik naar de acquisitie ervan, voegt De Nooy niet nog meer redundante foto's toe aan die almaar toenemende beeldenvloed. Hij verkoos in diverse eerdere projecten reeds om foto's te hergebruiken door ze van een nieuwe context te voorzien en aldus weer informatief te maken. Hij beperkte zich daarbij overigens niet tot alleen de binairiteit van de technobeelden, maar zette op allerlei manieren ook teksten in (hij lijkt trouwens sowieso de voorkeur te hebben voor presentaties van fotografie in boekvorm inclusief gedrukte tekst). Het parcours dat hij in de fotografie tot nu toe heeft bewandeld ligt bezaaid met allerlei ontmoetingen, richtingaanwijzers en zijpaden uit de wereld van de

wetenschappelijke beschrijving en van de literaire fictie (tekenend is wellicht ook dat dit project 99:1 als boek wordt gepresenteerd en dat hij het blijkbaar niet kan laten het een motto mee te geven, en niet zomaar het eerste het beste¹⁴); hiervan getuigen voorts de vele alter ego's en heteronymen die hij in zijn werk heeft gebruikt om zijn foto's van context te voorzien, van kunsthistoricus tot feminist, van curator tot ornitholoog. Daarbij is de manier waarop hij tekst en fotografie combineert vaak erg geestig en geslepen.¹⁵ Hij afficheert zich bij tijd en wijle ook graag als 'collectionneur' of 'fotohistoricus' – geen slechte keuze als je bedenkt dat dezer dagen voor veel makers het beheer – dat wil zeggen acquisitie, distributie, archivering, toezien op redundantie – de nieuwe inhoud van het culturele artefact is geworden.

In het onderhavige project heeft hij, in het kader van zijn strategie van het spelen tegen de camera en het zoveel mogelijk beelden buiten het apparaat om te maken, gekozen voor een andere tactiek. In 99:1 worden camera en fotografisch programma omzeild door hun invoer en uitvoer en de informatie die deze bevatten, te beperken tot een en dezelfde bron en deze beide informatiestromen te onderwerpen aan herhaalde extractie, terugkoppeling en recycling (en combinaties daarvan). Van de 99 foto's zijn er dan ook 95 zonder camera gemaakt. Het project laat niet alleen duidelijk zien *dat* hij zoekt naar nieuwe (= informatieve, onwaarschijnlijke, toevallige, opvallende) beelden buiten het programma om, maar ook *hoe* hij dat doet: door namelijk niet te vragen *wat* deze betekenen (een terechte vraag bij traditionele, maar de verkeerde vraag bij technische beelden) maar *waartoe* ze datgene wat ze tonen, betekenen. (Want wat foto's tonen is maar een functie van dat waartoe ze betekenen.) Voor zover het nog betwistbaar is dat er sprake is van een 'nieuwe' idolatrie¹⁶ toont De Nooy in elk geval ook in dit werk aan dat hij daarvan afstand neemt. Wat niet weg kan nemen dat hij met deze informatieve beelden het apparatenprogramma¹⁷ uiteindelijk verrijkt – dit is nu eenmaal onvermijdelijk.

Hij geeft de kijker naar 99:1 ook nog eens het idee mee dat je een dergelijk project met iedere foto zou kunnen uitvoeren. Zijn 'redundante' (niet-informatieve, waarschijnlijke, onopvallende) bronfoto is zo gewoontjes dat iedereen die gemaakt zou kunnen hebben, zo banaal dat het haast een 'foto over niets' is – en beantwoordt in zoverre dus aan de hierboven als eerste credo aangestipte leuze van Flaubert. In dit kader is vooral treffend (d.w.z. van toepassing op De Nooy's foto) een citaat van Flaubert waarin deze het onooglijke plaatsje Yvetot niet ver van diens woonplaats, "even veel waard" achtte als Constantinopel.¹⁸ In zekere zin voldoen de bronfoto en De Nooy's creatieve uitwerking daarvan zowel aan Flauberts artistieke als aan Flussers filosofische criteria.

Terug naar de onderzoeksvraag. De *high fidelity* waarmee De Nooy de inhoud van Queneaus tekst omzette, anders gezegd Queneaus literaire *message* tot fotografische *content* maakte, illustreert Marshall McLuhans fameuze adagium "The medium is the message"/"The medium is the massage". Mocht het De Nooy's ambitie zijn geweest een 'Queneauiaans' werk te maken, door zijn hermediëring is Queneaus inhoud weggemasseerd, en daar komt nog bij dat de invulling die De Nooy heeft gegeven aan zijn keuze voor het fotografische medium dit *message* eerder 'Flusseriaans' heeft gekleurd. (En voor zover het überhaupt ooit Queneaus ambitie mocht zijn geweest een werk te maken in een 'Flaubertiaans' onzichtbare stijl, dan is hem dat in de *Exercices de Style* uiteraard helemaal niet gelukt.¹⁹ Wat dit laatste stilistisch criterium betreft komt De Nooy dichterbij in die buurt, al is in de ogen van velen 'onzichtbaarheid' – nu dringt het woord 'transparantie' zich op – grotendeels inherent aan het fotografische medium.) De Nooy heeft met 99:1 beslist een subtiel werk afgeleverd dat getuigt van het soort speelsheid dat ook Flusser en Fontcuberta voor de geest moet zweven; wat Queneau ongetwijfeld voor ogen heeft gestaan en waarin deze niet is geslaagd, heeft De Nooy waargemaakt. In die zin heeft het bekijken van De Nooy's foto's inderdaad een 'remedie' voor het lezen van Queneaus teksten opgeleverd.

Voetnoten

1 Wat het eerste, zuiver tekstuele aspect betreft: na lezing van *Exercices in Style*, *Ejercicios de estilo*, *Stilübungen* en *Esercizi di stile* bleek mijn reserve ten aanzien van dit werk quadrupel en daarmee voldoende bevestigd. Ook toonden de verantwoordingen, inleidingen en voor- en nawoorden van de diverse vertalers en bezorgers aan dat over stijl zonder meer veel beter te twisten valt dan over smaak. Het was al met al zonneklaar geworden dat mijn bedenkingen ten aanzien van de tekst zelf op zijn zachtst gezegd te wijten waren aan de manier waarop Queneau het schriftelijke medium hanteert – zijn penvoering, zijn ‘stijl’ dus. Waarmee we aanbeland zijn bij het tweede aspect, werk en persoon van Queneau. Het verdient allereerst vermelding dat hij aanvankelijk vertoefde in kringen van de surrealisten; zij kenden grote betekenis toe aan de rol van het toeval, niet alleen in de kunst maar ook in het functioneren van ons brein, dat zich als het ware laat leiden door toevallige ‘trouvailles’ en ‘rencontres’. Het ware denken zou zich juist manifesteren in het gegeven dat de geest waait waar hij wil. Slechts een puur automatisch psychisme, ongehinderd door enige rationele interventie, zou uitdrukking geven aan de werkelijke functie van het denken. Queneau begon zich rond 1930 van die beweging te distantieren, maar het zou lang duren eer hij zich van die invloed had bevrijd. In 1960, toen hij Oulipo mede oprichtte (waarover zo dadelijk meer), was hij zo ver dat hij –zoals je wel meer ziet bij aanvankelijke voorvechters van extreme vrijheid– het toeval dat hij met de surrealisten nog cultiveerde in écriture automatique, nu zocht te beknotten. Dat deed hij door het schrijven juist zeer strenge regels op te leggen – regels die overigens minstens zo willekeurig als streng waren en die je evenzeer speelregels zou kunnen noemen. ‘Vrije inspiratie’ zou de schrijver maar tot slaaf maken van de willekeur van een oeverloos onbewuste dat hem laat opschrijven wat daarin opkomt. Die maximale bewuste controle op het schrijfproces zocht de auteur met name in numerieke beperkingen. Hij schrok er niet voor terug om op de meest onbenullige getallen (het aantal letters in zijn eigen naam, de geboortedatum van zijn moeder, een zogenaamd ‘mooi rond getal’, het ‘ongeluksgetal’ 13, ‘symbolische’ getallen als 2, 3, 7, 666 enzovoorts), allerlei pythagoreïsch-mystieke bewerkingen uit voeren, ongetwijfeld in de overtuiging hiermee een ‘speels’ effect te sorteren. *Oulipisten zelf* (die zich Goethes devies ‘In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister’ als grondbeginsel lijken te hebben aangemeten) spreken van ‘contrainte’ (dat tegelijkertijd ‘beperking’ en ‘dwang’ betekent): een creatieve beperking die de maker zich oplegt in de gedaante van een formeel keurslijf dat bepaalde bestaande en bekende vormen vermijdt. Daardoor zouden nieuwe, onvermoede of oude verwaarloosde vormen aan het licht kunnen komen of mogelijk worden. Al kunnen dit allerlei beperkingen zijn (semantische, fonetische, numerieke, combinatorische, algoritmische, syntactische, grammaticale, etc.), het procédé komt er toch vaak op neer dat tamelijk eenvoudige wis- of rekenkundige operaties worden uitgevoerd op talig materiaal (letters, lettergrepen, woorden, zinnen –in zekere zin waren oulipisten voor de letteren wat serialisten voor de muziek waren). Een en ander neemt niet weg dat we Queneau moeten nageven dat hij er met name dankzij een ingenieuze boekvormgeving wel degelijk in is geslaagde tekstuele en de numerieke code te integreren in de dichtbundel *100.000.000.000.000 Poèmes (Honderd biljoen gedichten)*, vanwege de uitgekende wijze waarop het boek als cultureel artefact een heel nieuw ontwerp kreeg. Dit is een verzameling van tien sonnetten (op zich al een vorm met ‘contraintes’) in een boek dat speciaal zo is ontworpen dat elke versregel apart op een gescheiden strip staat gedrukt die apart kan worden ‘doorgebladerd’ ten opzichte van alle andere (zoals je bij sommige op- en uitklapbare kinderboeken wel ziet). Aangezien alle tien sonnetten niet alleen hetzelfde rijmschema maar ook dezelfde rijmklanken hebben, kunnen alle verzen van een sonnet worden gecombineerd met elk van de negen andere. En omdat een sonnet immers $4 + 4 + 3 + 3 = 14$ verzen telt, zijn er dus 10^{14} mogelijke gedichten uit te lezen. Met deze uitweiding zijn we, via enkele overdenkingen aangaande de alfabetische en numerieke code, dan aanbeland bij het mediamieke aspect. Bijvoorbeeld bij de vraag waarom en in welke mate Queneaus *Exercices*, een licht naar het ‘alfanumerieke’ neigende, en daarmee niet volledig eendimensionaal-lineaire, iteratieve tekst, zich leent voor omzetting naar een numeriek nul-dimensionaal, ‘technisch’ beeld als de foto. Een antwoord daarop kan worden gegeven door Flussers mediatheorie in stelling te brengen. Maar vooralsnog kan worden volstaan met een tamelijk traditioneel (kunst-)historisch perspectief op de literaire traditie waar Queneau uit voortkomt (zoals hierboven bondig samengevat) en de verbindingen die van daaruit kunnen worden gelegd met het ontstaansmoment van de fotografie.

2 Zoals bijvoorbeeld treffend verwoord door de filmcriticus André Bazin: “A partir du moment où la photographie (puis le cinéma) a satisfait par un moyen mécanique l'obsession de la ressemblance, elle a libéré la peinture. Elle a induit dès le 19^{ème} siècle une crise du pseudo-réalisme et donné libre cours au véritable réalisme, qui est le besoin d'exprimer la vérité du monde par d'autres moyens que l'illusion visuelle. Libéré du complexe de la ressemblance, le peintre moderne l'abandonne au peuple (la photographie populaire).”

3 “Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut. Les œuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière. [...] C'est pour cela qu'il n'y a ni beaux ni vilains sujets et qu'on

pourrait presque établir comme axiome, en se plaçant au point de vue de l'Art pur, qu'il n'y en a aucun, le style étant à lui seul une manière absolue de voir les choses." (uit een brief aan Louise Colet, 16 januari 1852)

4 "Madame Bovary n'a rien de vrai. C'est une histoire totalement inventée ; je n'y ai rien mis ni de mes sentiments ni de mon existence. L'illusion (s'il y en a une) vient au contraire de l'impersonnalité de l'oeuvre. C'est un de mes principes, qu'il ne faut pas s'écrire. L'artiste doit être dans son oeuvre comme Dieu dans la création, invisible et tout-puissant ; qu'on le sente partout, mais qu'on ne le voie pas." (uit een brief aan Marie-Sophie Leroyer de Chantepie, 18 maart 1857)

5 Ware het niet dat ze pas exact honderd jaar na de uitvinding van de fotografie de beroemde zin vormden die Christopher Isherwood in de eerste pagina van zijn novelle *Goodbye to Berlin* (1939) zou neerpennen.

6 Queneau rekende Flauberts *Bouvard et Pécuchet* tot de absolute meesterwerken van de wereldliteratuur. Hij zag er zelfs zo torenhoog tegenop dat hij zijn diverse essays erover nooit tot een definitieve versie kon voltooien – zodat dus deze *Unvollendete* van Flaubert tot zijn eigen *Unvollendete* leidde. Zo bang was hij – beschrijver van andermans tekst met een hang naar encyclopedisme – om in dezelfde val te lopen als Flauberts encyclopedische beschrijvers-kopiisten van andermans kennis deden. (Ook Queneaus roman *Enfants du limon* bevat tal van allusies naar dit werk). De Nooy werkt momenteel (i.s.m. Anne Geene) aan een soort fotografische adaptatie van deze satire, die Flaubert ook zelf als zijn meesterwerk zag.

7 "De Engelse empiristen uit de 17^e eeuw geloofden dat ideeën zich in ons afdrucken op de manier van foto's, terwijl hun rationalistische tijdgenoten meenden dat ideeën door ons ontworpen werden zoals schilderijen. De uitvinding van de fotografie heeft het bewijs geleverd dat ideeën op beide manieren werkzaam zijn. Ze is te laat gekomen om nog een invloed te kunnen hebben op de filosofische discussie – gezien het feit dat in de 19^e eeuw de diverse implicaties van de heersende zienswijzen aan beide kanten min of meer geaccepteerd waren. Dit is een voorbeeld van technologie die achter de theorie aan loopt. Al met al is deze uitvinding toch revolutionair voor zover ze het mogelijk maakt de discussie over het verschil tussen 'objectief' en 'ideologisch' denken puur op het technische vlak te laten spelen. In die context gaan foto's door voor 'objectieve' en schilderijen voor 'subjectieve' of 'ideologische' ideeën die wij hebben met betrekking tot de fenomenen die ons omringen. Dit is een voorbeeld van technologie die theorie voortbrengt. Inderdaad beginnen we pas nu, meer dan 100 jaar na de uitvinding van de fotografie, besef te krijgen van de theoretische mogelijkheden die de vergelijking tussen fotografie en schilderkunst biedt. Wanneer we het feit erkennen dat foto's door fenomenen veroorzaakt worden en schilderijen daarentegen fenomenen aangeven (dat wil zeggen deze fenomenen betekenen), dan kunnen we het onderscheid tussen causale en semiologische verklaringen analyseren. Volgens dit onderscheid zijn foto's verklaard wanneer je de elektromagnetische, chemische en overige processen kent die er de oorzaak van zijn, en zijn schilderijen 'verklaard' wanneer je de intentionaliteit doorziet die erin tot uitdrukking komt. (...) Er zitten in de handeling van het schilderen objectieve fasen en in de handeling van het fotograferen subjectieve, en wel in zo'n sterke mate dat het onderscheid tussen objectiviteit en subjectiviteit meer dan problematisch wordt." (Vilém Flusser: *Het gebaar van het fotograferen*, in *Extra* Nr. 20 *Fotografie In Context: Apparaat*, Uitg. Fw:Books/FOMU, Antwerpen, 2016, pp. 115-127)

8 "The photograph is transparent to its subject, and if it holds our interest it does so because it acts as a surrogate for the represented thing. Thus if one finds a photograph beautiful, it is because one finds something beautiful in its subject. A painting may be beautiful, on the other hand, even when it represents an ugly thing." (p. 590 van *Photography and Representation*, in *Critical Inquiry*, Vol. 7, No. 3 (Spring, 1981), pp. 577-603.

9 Quant à ma rage de travail, je la comparerai à une dardre. Je me gratte et crie. C'est à la fois un plaisir et un supplice. Et je ne fais rien de ce que je veux ! Car on ne choisit pas ses sujets, ils s'imposent. Trouverai-je jamais le mien? (uit een brief aan George Sand, 1 januari 1869)

10 Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, trans. G. E. M. Anscombe (Oxford: Blackwell, 52), §43

11 "Eine gute Kritik setzt sich aus zwei Bestandteilen maximal zusammen: der kritischen Glosse und dem Zitat. Durch Glossierung wie auch durch Zitate allein lassen sich sehr gute Kritiken mach(en). Unbedingt zu vermeiden ist die »Inhaltsangabe«. Dagegen ist die reine Zitatenkritik als ganze auszuarbeiten." Uit *Programm der literarischen Kritik* (ongepubliceerd) *Gesammelte Schriften* VI, pp. 165-166 Hierbij zij opgemerkt dat Benjamins 'literarische' programma, in het kader van zijn toepassing van het montageprincipe uit foto en film op de geschiedschrijving, een steeds sterker beeldend c.q. fotografisch karakter zou gaan krijgen, zodanig dat hij op een gegeven moment de overtuiging was toegedaan dat "Geschichte zerfällt in Bilder, nicht in Geschichten." Het zal geen verbazing wekken dat Benjamin een fraaie uitgave van *Bouvard et Pécuchet* bezat en regelmatig las in Flauberts 'Sottisier', de *Catalogue des opinions chics*, oftewel het *Dictionnaire des idées reçues*.

12 Deze Catalaan, naar eigen zeggen 'conceptueel fotograaf' – die overigens bevriend was met Flusser – die de epistemologische status van de fotografie aan de kaak stelde, heeft zich dankzij zijn vervalsingen van feit en fictie, fantastische ensceneringen van flora en fauna en fotografische science fiction een reputatie verworven met *canards*.

13 De meeste fotografen lijken vrije keuzes te maken bij het fotograferen, maar in feite blijft hun keuze beperkt tot de categorieën van het apparaat en blijft hun vrijheid een geprogrammeerde vrijheid; hun 'fotograferen' is niet meer dan een functioneren in functie van het programma van hun apparaat, dat weliswaar doet wat de fotograaf wil, echter de fotograaf heeft slechts te willen wat het apparaat kan. En de camera (het apparaat op 'micro-niveau') ligt ingebed in allerlei apparaten op macro-niveau (militair-industrieel, macro-economisch, financieel, etc.).

14 Wat binariteit trouwens betreft, daar kon de beroemde Deense prins uiteraard ook aardig over meepraten, als we ons tenminste verlaten op zijn meest geciteerde woorden ("to be or not to be"); en mocht overigens de titel van dit stuk een wat proustiaanse weerklank hebben, dan is die deels te wijten aan de weeromstuit van Hamlets kosmische praat, die De Nooy zijn boek als motto heeft meegegeven.

15 Zodanig bijvoorbeeld dat schrijfster en literatuurcritica Marja Pruis, die nota bene altijd gespist is geweest op de strijd der seksen, om de tuin werd geleid met een pastiche op een fotoblaadje uit de jaren zestig van de vorige eeuw, een tijdschrift ter bevordering van de emancipatie van de vrouwelijke blik in de fotografie. Ze beschreef ruiterlijk hoe zij met beide benen in deze *canard* trapte in *Gefixeerd op het eigen tussenbeense (De Groene Amsterdammer* 5 april 2012, p.34-37).

16 Idolatrie: "onvermogen om uit de beeldelementen voorstellingen te lezen, ondanks het vermogen om deze beeldelementen te lezen; vandaar: beeldaanbidding". In de mate waarin de miljarden huidige gebruikers van mobiele telefoons hun foto's klakkeloos voor neutraal gereproduceerde bewijsstukken van een of ander 'echt gebeurde' in de wereld houden; ze niet inzien (of dat niet wensen) in hoeverre hun apparaat erin is geslaagd hun bedoeling om te leiden ten gunste van de grote apparaten-programma's die erachter liggen – The Big Five (Alphabet/Google, Facebook, Apple, Amazon, Microsoft); ze in feite functionarissen zijn die in functie van hun mini-apparaten en de daarachter liggende mega-apparaten handelen i.p.v. andersom; ze worden beheerst door hun camera die zowel de 'maker' als de bekijker van de foto programmeert; ze ten prooi zijn gevallen aan desinformatie, redundantie en vervreemding; in de mate waarin dit alles het geval is, lijkt er wel degelijk sprake te zijn van een nieuwe idolatrie.

17 De Flusseriaanse fotograaf speelt *tegen* zijn apparaat. De mens vormt een eenheid met het apparaat dat, als het goed geprogrammeerd is, door geen fotograaf, zelfs niet door alle fotografen bij elkaar, doorzien kan worden: een *black box*. Daar staan weer meta-programma's achter die elkaar geprogrammeerd hebben: dat van 'de fotografische industrie, het industriële complex het sociaal-economische systeem, enzovoort. Er kan echter geen 'uiteindelijk' programma bestaan van een 'uiteindelijk' apparaat; de hiërarchie van programma's is naar boven open. Een 'operator' (of apparatsjik) is een 'mens' in een nieuwe, post- historische betekenis: hij is noch 'actief', noch 'lijdend', maar functioneert in functie van functies, die in zijn functie functioneren. Zoals de mens werktuigen en machines heeft uitgevonden om functies van het lichaam ('werk') overbodig te maken, heeft hij vervolgens symboliserende en symbool-verwerkende machines ofwel apparaten uitgevonden om functies van het brein ('denken') overbodig te maken; hun belangrijkste functie is *zingeving* geworden. Flusser appelleert aan de menselijke in- en verbeeldingskracht en breekt een lans voor de experimentele fotografie (een anti-fotografie die de camera probeert te omzeilen, want in dat omzeilen ligt de vrijheid). In een variant op De Nooys motto voor *99:1*: "To be programmed or to program, that's the question."

18 "Il n'y a pas en littérature de beaux sujets d'art, et qu' Yvetot donc vaut Constantinople; et qu'en conséquence l'on peut écrire n'importe quoi aussi bien que quoi que ce soit." (Uit een brief aan Louise Colet, 25/26 juni 1853.)

19 Vermoedelijk moet de verklaring van het feit dat Queneau er wat bekaaid van af komt ook worden gezocht in de sfeer van de media: door een muzikaal idee naar taal over te brengen heeft hij zich met zijn *Exercices* in mediamiek opzicht wellicht vergist of heeft hij wat te hoog gegrepen. Het idee is namelijk ooit ontstaan nadat hij met zijn vriend Michel Leiris een concert had het bijgewoond waarin de *Die Kunst der Fuge* van J.S. Bach (BWV 1080) werd opgevoerd. Zoals Bach met muzikaal materiaal allerlei variaties op een thema componeerde (omkeringen, modulaties, spiegelingen, contracties, transposities, inserties, ellipsen, etc.) zo wilde Queneau dat met woorden doen. (Veel van zijn variaties zijn inderdaad ook eerder fonologisch gemotiveerd dan semantisch of syntactisch.) Een keuze die wel begrijpelijk is met het oog op het gegeven dat beide media zich in de tijd ontvouwen (al worden de literatuur en de muziek beide niet meteen tot de *time based arts* gerekend) maar die ook problematische kanten heeft: er is een groot verschil tussen het transcendente karakter van tonen en anderzijds het karakter van talige klanken (lettergrepen, uitroepen), die vrij snel semantische connotaties oproepen. Dit gezegd hebbende lijkt het slechts een kwestie van tijd voordat de eerste *99 Exercices* op film of video zich

aandienen. De sequentialiteit in werken 12, 38 en 90 kan wellicht reeds als voorafspiegeling daarvan worden gezien.