

Van referent tot argument en terug: de radicale cultuurkritiek van Ben Watson

| Ernest Mathijs

“Elk levend ideologisch teken heeft twee gezichten, zoals Janus.

Elke tegenwoordige vloek kan een aanprijzing worden, en elke tegenwoordige waarheid zal anderen onvermijdelijk als de grootste leugen klinken”

– V.N. Voloshinov, 1929

Temidden van een overvloed aan postmoderne overpeinzingen over hedendaagse kunst en cultuur valt het moeilijk om argumentaties omtrent de aard en relevantie van culturele artefacten te ontwikkelen. Het lijkt alsof de criticus, die idealiter de brug tussen kunst en publiek vormt, zichzelf van elke relevantie ontdaan heeft. De evidente verbanden tussen kunst en maatschappij beschouwt de eigentijdse criticus slechts met een niet-geëngageerde, afstandelijke blik. Het gevolg is dat alhoewel hedendaagse kunstuitingen meer dan ooit een connectie met de maatschappij nastreven, de kritiek ze die connectie ontzegt. Cultuurkritiek schijnt niet meer over de middelen noch de intentie te beschikken om kunst met de maatschappij te verbinden.

Ben Watson, Brits marxistisch cultuurcriticus, wil daartegen ingaan. Als reactie op recente ontwikkelingen in de cultuurkritiek schreef hij een vlijmscherp, overdadig boek over de noodzakelijkheid en onontkoombaarheid van de relatie tussen hedendaagse culturele artefacten en de maatschappij, getiteld *Art, Class and Cleavage*¹. Watson stoort zich vooral aan het gemis aan dialectiek in de hedendaagse beschouwingen over

beeldende kunst, muziek, film en literatuur. Hij merkt op dat het postmodernisme in de kunsten, met haar bewuste doorbreking van de grenzen tussen ‘hoge’ en ‘lage’ kunsten en haar contaminatie van klassieke begrippen van schoonheid door ‘nieuwe’ noties van representatie, niet geleid heeft tot een gelijkaardige evolutie in de cultuurkritiek². Integendeel, die kritiek blijft zichzelf nog steeds afschermen van de sferen waarover ze schrijft. In plaats van de artiesten hebben de critici de ivoren toren betrokken.

Het is interessant Watsons pleidooi voor een herwaardering te koppelen aan een typisch eigentijdse eigenaardigheid van de tegenwoordige kritiek, namelijk het gebruik van referenties in plaats van argumenten. Referenties zijn verwijzingen die oorspronkelijk dienen om argumenten in kritieken te ondersteunen. Maar tegenwoordig worden referenties veeleer als argumenten gebruikt. Meer nog, de referentie vervangt de argumentatie, een typische uiting van een doldraaiende postmoderne hyperrealiteit zoals Baudrillard ze omschrijft. Men zou verwachten dat Watsons commentaar op de hedendaagse kritiek ook fulmineert tegen het explosief gebruik van referenties. Maar dat is niet

zo. Integendeel, Watson wil de referentie net centraal stellen in zijn 'nieuwe materialistische kritiek'. Dan pas kan het teken immers zijn revolutionaire rol spelen, aldus Watson. Omwille van die wens is het noodzakelijk Watsons werk te kaderen binnen het geheel van de cultuurkritiek en de culturele studies.

**Wat voorafging:
fundamenten van de cultuurkritiek**

Teneinde Watsons invalshoek te begrijpen, is het nodig de ontstaansvoorwaarden van de cultuurkritiek even uiteen te zetten. Cultuurkritiek ontstaat in de late 17de eeuw. Samen met de opkomst van de bourgeoisie ontwikkelt zich ook de noodzaak voor een platform waarop de leden van die bourgeoisie met elkaar van gedachten konden wisselen. Dat platform werd de cultuurkritiek³. In die tijd was het schrijven van een cultuurkritiek simpel én relevant. Een criticus hoefde slechts een paar regels te volgen om een voor zichzelf en zijn publiek relevant essay over eigentijdse culturele ontwikkelingen te kunnen schrijven. Kritiek had dan ook een functie, als versterker van de opkomst van de kapitalistische bourgeoisie. Het was het platform waarop men met mekaar van mening kon verschillen, zonder dat het de politieke consensus, zeg maar de essentie van de samenleving aantastte.

In de kritische argumentatie stond smaak ("taste") centraal, het regulerend principe waarin de deelnemers aan het kritisch debat waren opgevoed. David Hume kon zelfs stellen: "Het gebeurt zelden of nooit dat een verstandig man met ervaring in eender welke kunst niet kan oordelen over de schoonheid ervan"⁴. Hume, Locke, Reynolds, Ruskin en anderen gaven de kritiek daarmee een filosofisch en praktisch fundament mee. Het filosofische fundament werd gebaseerd op een herwerkt neo-platonisme ("kwaliteit bevindt zich principieel in het kunstwerk"), terwijl het praktische fundament de nadruk legde op de "geschiktheid" van de criticus ("het oordeel ligt bij de gekwalificeerde beschouwer"). Met name de

geschikheidsfactor betekende dat de criticus eigenlijk enkel tot correcte waardeoordelen kon komen indien hij tot dezelfde "publieke sfeer" behoorde als zijn publiek.

Die fundamenten kwamen vanaf de 19de eeuw onder vuur te liggen. Extreem subjectieve opinies over het interpreteren van cultuur vonden hun ingang in het zog van de Franse revolutie en de romantiek. Max Stirner, Sören Kierkegaard en in iets mindere mate Arthur Rimbaud en Oscar Wilde pleitten voor een beoordeling van cultuur op basis van het individu, zonder enige link met sociale waarden. Daarmee werd elke cultuuruiting ook van haar inhoud ontdaan. Schoonheid, bijvoorbeeld, kon volgens Curt Ducasse enkel in de beschouwer aanwezig zijn, niet in een kunstwerk: "schoonheidsoordelen (...) hangen af van de relatie van het te beoordelen object met de unieke ervaring van het individu, waarvan hij alleen de enig mogelijke observator en bepaler is"⁵. Tegenover deze anarchistische stroming ontstond een andere: die van de contextualisten.

Referenties zijn verwijzingen die oorspronkelijk dienen om argumenten in kritieken te ondersteunen. Maar tegenwoordig worden referenties veeleer als argumenten gebruikt.

Via de filosofie van G.W.F. Hegel en vooral Karl Marx geraakten onder andere Hippolyte Taine en, later, de Russische formalisten overtuigd van de omgevingsinvloed die de cultuur op het waardeoordeel heeft. Niet het vrije individu, maar de cultuuruiting van een door zijn sociale klasse gedetermineerde cultuurproducent bepaalt de waarde van cultuur. De eventuele bedoeling die die producent met zijn uiting gehad zou hebben is hoedanook ondergeschikt aan die sociale determinant. Meer nog, ze is er waarschijnlijk een gevolg van.

Uiteraard kwam het consensus-model van cultuurappreciatie hierdoor onder druk te staan. Er werden dan ook contra-strategieën ontwikkeld. Omdat de burgerij merkte dat de publieke sfeer waarin ze haar discours voerde niet meer representatief was (te grote penetratie van scholing, teveel mensen die kunnen lezen), trok ze zich met haar debat terug in elitaire bastions als de Salons, de Academies en de universiteiten. Hiermee is de modernistische scheiding tussen populaire en elitaire cultuur een definitief feit. In hun ivoren

torens werkten de zelfverkleerde bewaarders van de "echte" cultuur dan verder aan de theoretische onderbouw van hun discours. Tegen de jaren twintig had men de oplossing klaar: een cultuuruiting dient onderzocht en geïnterpreteerd op haar eigen waarde, volgens "wetenschappelijke" methodes. Intrinsieke interpretatie is het toverwoord, "new criticism" is de praktijk. De waarde van een uiting ligt dan uiteindelijk nog wel in het werk zelf, maar slechts potentieel, enkel te ontdekken door wie geschoold genoeg is. Wat de positie van de criticus betreft, schoof men het beeld van de "ongebonden vrijetijdsklasse van kenners" naar voren, de niet geëngageerde, niet door politieke, sociale of economische belangen beoedelde cultuuronderzoeker. Clive Bells *Civilization* vormt het trieste hoogtepunt van dit discours⁶.

Art, Class and Cleavage en radicale, dialectische cultuurkritiek

Totzover de geschiedenis, over naar het heden. Nodeloos te stellen dat nogal wat ontwikkelingen bovenvermeld project aan diggelen hebben trachten te slaan. Het is sexistisch, elitair, ethocentrisch en nog veel meer genoemd, grotendeels terecht. Sinds de tweede wereldoorlog en mei '68 hebben emancipatieve bewegingen in de kunsten (zowel klassieke als populaire) ervoor gezorgd dat de cultuurkritiek ontmaskerd werd als een bastion van behoudsgezindheid. Deze emancipatieve ontwikkelingen hebben echter zelden of nooit ook daadwerkelijk aanleiding gegeven tot een 'nieuwe' cultuurkritiek. Integendeel, in plaats van vanuit de kunst de kunstbeschouwing te veranderen, hebben critici hun behoudsgezinde modellen op nieuwe kunstvormen geplakt, ervoor zorgend dat kunstvormen als film (Jean-Luc Godard), performancekunst (Joseph Beuys) en popmuziek (John Lennon en Frank Zappa) gecommuniceerd geraakten⁷. Met uitzondering van de feministische kritiek (Laura Mulvey, Jacqueline Rose, Sherrie Levine) zorgden critici er aldus voor dat de nieuwe kunstbewegingen nooit echt gevaarlijk werden.

Watson tracht daar iets aan te veranderen. Gebruikmakend van een revolutionaire terminologie die meer affiniteit vertoont met punkrock dan met "salonfähige" cultuurkritiek probeert hij

de beide hierboven beschreven stromingen van subjectivisme ("art") en contextualisme ("class") te revitaliseren. Hij benadrukt het onvermogen van de recente cultuurkritiek om subjectieve oordelen over specifieke cultuuruitingen toe te laten. In plaats daarvan ontwaart Watson een nog steeds aanwezige tendens om cultuuruitingen in een sociale context te plaatsen. Werken worden door de kritiek in retrospect bekeken en daardoor ongevaarlijk gemaakt. Want in tegenstelling tot de oorspronkelijke contextualisten wordt de invalshoek tegenwoordig louter aangewend om aan het werk een etiket (genre, auteur, periode, hype, camp) mee te geven en om het aldus sociologisch te klasseren. Op die manier, zo beweert Watson, ontwapent de kritiek zelfs de populaire cultuur. Door die sociologisch op te waarderen, maakt men ze tot het onderwerp van een elitaire kritiek die niet hoeft toe te geven elitair te zijn, en die zich onder het mom van een verkeerd begrepen contextualisme ongestoord prescriptief en moraliserend mag uitlaten over cultuuruitingen (zoals in de gevallen van popmuziek of video). Watson verwijt de recente cultuurkritiek dus dat ze het subjectieve aspect ontkent door op de context te wijzen die ze dan gebruikt om het werk van enige relevantie te ontdoen. Met andere woorden, hoe relevant een kunstwerk ook kan zijn, door de kritiek wordt het als eventueel middel ter verandering van mentaliteit, monddood gemaakt. Het

wordt in een rubriek geplaatst, waar het niet langer spreekt, maar zwijgt.

Werken worden door de kritiek in retrospect bekeken en daardoor ongevaarlijk gemaakt.

Watson pleit voor een radicale, dialectische

cultuurkritiek als een dubbele remedie daartegen. De radicaliteit is een wapen om te vastgeroeste waarden in vraag te stellen. Watson noemt de 'schandalen' van de performancekunst (Beuys, Cage, Hundertwasser) als voorbeelden, maar ook de optredens van The Sex Pistols, de pornografische film (*Deep Throat, Café Flesh*), de "blaxploitation movies" (*Shaft, Sweet Sweetback's Baaadaaass Song*) en de romans van Philip Roth (*Portnoy's Complaint*) en Thomas Pynchon (*Gravity's Rainbow*). Maar die radicaliteit is ontoereikend wanneer ze enkel tot een klassiek dialectische synthese-opvatting leidt. Dan leidt ze immers tot recuperatie. Daarom, zo stelt Watson, is niet de verbinding, maar de kloof ("cleavage") tussen het individu en de context het centraal spanningsveld en regulerend principe voor een radicale, revolutionaire cultuurkritiek.

Watson vindt een dergelijk regulerend principe vooral bij V.N. Voloshinov en in de vroege werken van Karl Marx⁸. Daarin ontwaart hij een poging om enerzijds het determinisme van cultuurproducten en anderzijds individuele vrijheid in interpretatie en creatie aan mekaar te koppelen, zonder ze te verloochenen. Het resultaat is volgens Watson de échte invulling van materialistische esthetica: een klassenstrijd op het niveau van het teken, een behandeling van kunst en cultuur als commodificatie en als verzet ertegen. Watsons behandeling van de dialectiek van het teken biedt de mogelijkheid om interpretatie, evaluatie en creatie te revitaliseren, zonder een beroep te moeten doen op vaagheden als het sublieme of transcendentale. Immers, in Watsons opvatting wordt een teken in een cultuurproduct het beste beschouwd als tegelijk commodificerend en revolutionair. Deze kloof tussen verzet en commodificatie vormt de speerpunt van cultuur en cultuurkritiek. In de pamflettaire bewoordingen van Watson zelf wordt dat: "Door een kloof als een regulerend principe voor te stellen, propageert de Materialistische Esthetica een vorm van kritiek met een focus op zowel revolutionaire politiek als sexuele opwindning (...). De Materialistische Esthetica stelt immers een herneming van een revolutionair project voor, dat toelaat aan te tonen dat het Marxisme ons wel degelijk de termen aanreikt waarmee we aan de diepste esthetische zielroerselen uiting kunnen geven"⁹. Zelf geeft Watson Frank Zappa's botsingen met het Parents Music Resource Center, The KLF's guerrilla tijdens de Brit Awards, en James Joyces *Finnegans Wake* als voorbeelden van momenten waarop die dialectiek van het teken zich acuut manifesteert, in schandalen en niet-recupereerbare werken. Daaraan kunnen de optredens van The Dead Kennedys, John Reeds *Ten Days that Shook the World*, en Tom Lanoyes one-manshows toegevoegd worden. Deze werken en momenten bieden voor Watson de redding tegen het postmoderne discours van de hedendaagse kritiek. Het "cleavage"-principe zorgt ervoor dat de tekens van deze cultuurproducten in verband gebracht moeten worden met de maatschappij waarin ze ontstaan zijn. Daardoor krijgen ze de relevantie terug die men hen pogt te ontzeggen.

Watsons opvatting is op dit punt eigenlijk niet zo nieuw. In *Andere Sinema* schreef Marc Holthof enige tijd geleden over de read-only kritiek, de

kritiek die niets creëert, maar enkel meldt en dus redundant is¹⁰. Als één van de weinige lichtpunten vermeldde Holthof toen het *Passagen*-werk van Walter Benjamin. Omdat de betekenis-creatie ervan onaf is, omdat het onmogelijk is om alle denkwegen erin te volgen, biedt dit werk een probleem voor de interpretatoren ervan. Men slaagt er maar niet het werk een eenduidige betekenis te geven. Daarom is de connectie met de realiteit (en Benjamins biografie) onontbeerlijk. Die connectie zorgt er voor dat het *Passagen*-werk tekens bevat met kenmerken van het "kloof"-principe. Eveneens in *Andere Sinema* werd sindsdien tevens gepleit voor het relevant maken van kritiek door de band met lokale verankeringen. Die lokale verankeringen zorgen voor een verbinde tuss en realiteit en werk op het niveau van het teken, met een directe relevantie tot gevolg¹¹.

Er zijn trouwens niet alleen de overeenkomsten met recente opvattingen. Ook in het verdere verleden zijn er parallele pleidooien terug te vinden. In het licht daarvan valt trouwens op dat Watson nogal eclectisch tewerk gaat. Vooral Voloshinovs "revolutionaire linguïstiek", waarin het teken als centraal spanningspunt (als "kloof") in de klassenstrijd wordt beschouwd, fungeert als voornaamste inspiratiebron¹². In die theorie is elk teken multi-accentueel en wordt het door de sociale omgeving, en volgens de manier van sociaal gebruik (van commodificatie dus), gedetermineerd. Deze marxistische variant op de structurele linguïstiek resulteerde in het Russische formalisme en kent, naast Voloshinov, nog tal van andere exponenten en herontdekkers. Eigenaardig genoeg echter vermeldt Watson hen ofwel niet (zoals met Victor Shklovsky, Sergei Tretyakov, Yuri Tynjanov of Boris Eichenbaum het geval is) of slechts zijdelings (zoals met Mikhail Bakhtin en Sergei Eisenstein het geval is). Bakhtin bijvoorbeeld kan nochtans als co-auteur van Voloshinovs hoofdwerk beschouwd worden. En nog eigenaardiger is dat Watson een aantal hedendaagse invullingen van dat project, of zelfs kritiek erop, niet of nauwelijks aan bod laat komen, terwijl hij nochtans fulmineert tegen de wijze waarop in hedendaagse cultuurkritiek met het betreffende ideeëngoed wordt omgesprongen. Herbert Marcuses en Terry Eagletons goede aanvullingen op de marxistische esthetica, of Fredric Jamesons analyse van het laat-kapitalisme, waarin Watsons voorbeelden perfect passen, laat hij onvermeld¹³. Dergelijke bijdragen tot de radicale methode waar

Watson naar streeft zijn even belangrijk als die van de auteurs die Watson wel aanhaalt, en zeker betekenisvoller dan de hedendaagse tendensen die hij bekritiseert.

Referent als argument als referent

Er is echter nog een veel groter probleem met Watsons aanpak. In zijn ijver om de talloze tekortkomingen en fouten van de hedendaagse cultuurkritiek aan te duiden en te weerleggen (of op zijn minst in een ander daglicht te plaatsen), en in zijn drang om aan te tonen dat hij niet vanuit een ivoren toren of revolutionaire nostalgie schrijft, schakelt Watson talloze referenties in in zijn tekst. Op de eerste twee bladzijden komen verwijzingen naar William Petty, Karl Marx, John Locke, Guillaume Appolinaire, André Breton, Iggy Pop, Paul Hession, Alan Wilkinson, Richard Berry, Louis Prima, Galileo, Jozef Dietzgen, Tom Raworth, Jerry Dammers, The Specials, DaDa, Leon Trotsky, Sonny Simmons en John Harle voor. En iets verderop komen nog James Joyce, Frank Zappa, The Grateful Dead, Gilles Deleuze, The Doors, Sigmund Freud, Andy Warhol en Ludwig Wittgenstein. Een dergelijk referentiegebruik lijkt misschien overdadig, maar exceptioneel is het niet. Het behoort net tot de voorname kenmerken van de hedendaagse cultuurkritiek¹⁴.

Maar in tegenstelling tot wat gebruikelijk is, dienen deze referenties niet om de tekst helderder te maken, niet om de argumenten te illustreren, maar om te verzwaren en te herverbinden. Watson gebruikt zijn referenties als argumenten. Op de achterflap staat trots een citaat van een recensent die Watsons werk beschrijft als een poging “om alles dat we denken te weten over de politiek van de cultuur met mekaar te verbinden”¹⁵. Ruim 515 voetnoten op iets meer dan 400 bladzijden, en een index van meer dan 25 pagina's: Watson heeft duidelijk zijn best gedaan om de lezer een zo volledig, zo overladen mogelijk geheel mee te geven. Hij hoopt blijkbaar dat de vertrouwde met op zijn minst een gedeelte van de referenties ervoor zal zorgen dat die lezer tot hetzelfde inzicht komt als hijzelf. Hij hoopt evenzeer dat de lezer daardoor begrijpt dat “alles met alles moet samenhangen, en dat dit een revolutionaire eis is”¹⁶.

Watson ziet echter iets over het hoofd. Heel zijn boek door tracht hij één stelling te bewijzen, niet meerdere. Hij kan in zijn streven naar dé oplos-

sing voor materialistische esthetica zelfs sectair genoemd worden, gezien zijn keuze voor enkel de vroege, nog enigszins romantische Marx, en voor Voloshinov. Wat Watson dan over het hoofd ziet, is dat zijn referenties naar veel meer wijzen dan enkel naar die ene oplossing. Op basis van de verzameling referenties die Watson presenteert kan men vermoedelijk zelfs tot een tegengesteld inzicht komen. Dat is wellicht geen groot probleem waar het de “zijdelingse” referenties betreft, die maar een keer of zo voorkomen. Daarvan kan men enkel de minder geslaagde keuze betreuren. Erger wordt het wanneer Watson zijn eigen 154 bladzijden Voloshinov aan de kant schuift: hij negeert het teken (referentie) als een “multiaccentueel” spanningspunt waarbinnen de klasstrijd woedt. Tekens die boven de dialectische spanning trachten te staan verliezen hun betekenis. Omdat ze geen “cleavage” meer belichamen, worden ze louter allegorie.

Daar houdt Watson geen rekening mee. Met referenties als Benjamin, Marx, Zizek, Baudrillard, Althusser, Lacan, Deleuze slaat Watson de bal dan ook compleet mis. Dergelijke referenties zijn immers tezeer ingebed in de cultuurkritische traditie die hij in diskrediet tracht te brengen. Daarboven staat elk van deze namen voor een te groot geheel om ingeschakeld te kunnen worden in een eenduidige argumentatie. In hun respectieve volledigheid zijn ze als het ware niet-falsifieerbaar. Men kan enkel op details een welles-nietespettelje uitvechten (iets wat op congressen naar hartelust gebeurt). Maar op basis van kleine, specifieke gevallen (zoals de vroege, intuïtieve censuur-werken van Marx, of een kritiek op Foucault's voorwoord voor Deleuze & Guattari, of zelfs een herwaardering van Voloshinov) kan de conclusie waarnaar Watson streeft niet gebouwd worden. Daarvoor is de disproportie tussen de referentie als argument en de aan te tonen stelling te groot.

Het gevolg van dat verschil in proportie is dat de brug van referent naar argument slechts ten dele geslagen wordt. Omdat de referenties als argumenten niet kunnen overtuigen, komen ze voor de lezer eerder als... referenties over. Referenties waarvan die lezer zich dan afvraagt: “wat doet dit hier, waarom staat dit hier?”. Laten we een duidelijk voorbeeld geven: Watson beweert dat de verkeerde invulling van de materialistische esthetica tendele de schuld van is een vals begrip van de geschriften van Walter Benjamin¹⁷. Bij Benjamin staat te lezen: “de begrippen die hier voor het

eerst in de kunsttheorie ingevoerd worden, onderscheiden zich van de meer gangbare, doordat ze voor de doeleinden van het fascisme volkomen onbruikbaar zijn. Wel zijn ze bruikbaar voor de formulering van revolutionaire eisen in de kunstpolitiek”¹⁸. In de recente Engelse vertaling staat daarentegen: “de begrippen die hier voor het eerst in de kunsttheorie ingevoerd worden, onderscheiden zich van de meer gangbare, doordat ze voor de formulering van revolutionaire eisen in de kunstpolitiek volkomen onbruikbaar zijn”¹⁹. Aangezien Benjamins geschriften nog steeds de inspiratiebron van haast elke iet of wat politiek geïnspireerde benadering van kunst en cultuur vormen, heeft Watson overschot van gelijk deze grove fout in de vertaling te melden.

Maar in zijn gebruik van dit feit gaat ook Watson in de fout. Het is één ding om materialistische esthetica te propageren en om foute vertalingen te ontmaskeren, het is een ander om op basis van dit alles Benjamin als profeet voor je kar te spannen. Benjamin stelt, zeker in de tegenwoordige culturele-studies-traditie, een geheel aan instituten, belangen, zelfs politieke groeperingen voor. Een voorbeeld daarvan is de SWP (Socialist Workers Party), waar Watson regelmatig naar verwijst. Benjamin is, letterlijk, een klasse apart. Door naar hem te verwijzen tracht Watson Benjamin in zijn betoog in te schakelen. Daar is niks mis mee, de helft van alle cultuurkritiek verwijst naar hem. Maar niet iedereen ziet, zoals gezegd, hetzelfde in Benjamin. Watsons referentie naar de foutieve vertaling van Benjamin betekent niet dat alle Benjamin-interpretatoren het tot dusver bij het verkeerde eind hebben gehad. Het betekent dus ook niet dat Watsons gebruik van Benjamin correcter is dan dat van andere critici. Meer nog, er zijn ook op basis van de correcte vertaling legitieme interpretaties van Benjamin te maken die evenmin rekeningshouden met Watsons “kloof”-principe.

Omwille van die multi-interpreteerbaarheid zou Watson Benjamin als argument dus omzichtig moeten behandelen. En om een betoog zoals dat van Watson te ondersteunen, waarin naar één te bewijzen hypothese wordt gestreefd, is zijn tekst veel beter af met een mooi omlinjd, perfect geïsoleerd Benjamin-argument. Maar een dergelijk argument presenteert Watson niet. Hij gaat zelfs niet in op wat werkelijk gesteld wordt, noch in de juiste, noch in de foutieve vertaling, laat staan dat

hij de argumenten van Benjamin zou gebruiken om de zijne te ondersteunen. Watson veronderstelt dat de referentie naar, in dit geval, de naam, de reputatie van de naam, het werk en de reputatie daarvan volstaan om zijn hypothese te bewijzen. Maar wat bewijzen die referenties dan?

De perverse gevolgen van referenties

Door referenties als argumenten te gebruiken kan de auteur van een werk een slim spelletje spelen. Gebruikmakend van namedropping, bricolage-argumentatie en metaforen laat de techniek immers toe om meer te betekenen dan wat oorspronkelijk neergeschreven staat. Door referenties als argumenten te gebruiken kan de auteur infereren, impliceren, suggereren en een onderhuidse retoriek opbouwen. In principe zijn er twee uitkomsten mogelijk van het spelen met referenties als argumenten. Ofwel volgt de lezer de redenering, en wordt hij *partner-in-crime* van de drang naar explosieve betekeniscreatie van de auteur; ofwel volgt de lezer een eigen, verschillend pad doorheen de tekst. Een auteur die, zoals Watson, zijn gelijk tracht te bewijzen, heeft nood aan de tweede uitkomst. Dat veronderstelt dan wel dat Watson zijn referenties, die als argument moeten gaan dienen, zo kiest, dat ze zijn argumentatie ook daadwerkelijk ondersteunen, of, beter nog, vervangen. Watson slaagt daar enigszins in in zijn essay over Voloshinov en diens “revolutionaire linguïstiek”. Omdat Voloshinovs theorie zwaar op de hand ligt, figureren onder andere William Wordsworth, Hans Richter en Diamanda Galas als referenties die het argument aanbrengen.

Het specifieke probleem is echter dat hetgeen er staat, omwille van de multi-interpreteerbaarheid, altijd een beetje als argument bekeken wordt. Alhoewel Watson de indruk wekt dat zijn vermeldingen van filosofen, kunstenaars en muzikanten er eigenlijk niet toe doen, staan ze er natuurlijk wel. En voor de lezer die nietsvermoedend het boek begint te lezen, fungeren die vermeldingen toch altijd een beetje als argument. Want via zijn kritiek herbevestigt Watson nogal wat auteurs, reputaties en werken. Het is een onbedoeld en pervers gevolg van de referentie als argumentatie: wat Watson ook over Deleuze, Stalin of Adorno stelt, het feit dat ze vermeld worden naast Benjamin, Marx en Trotsky, maakt dat ze als legitiem ervaren worden, maakt hen als het ware *incontournable*. Dat is des te jammer, want

op die manier kunnen heilige huisjes zelden of nooit eigenhandig neergehaald worden.

Hoe kan Watson dan nog krijgen wat hij wil? Een evidente oplossing is dat hij tracht te blijven aantonen dat wat hij stelt juist is dan wat hij bekritiseert, in de hoop hiermee steeds meer volgen- gen te krijgen en een paradigma shift te bewerkstelligen. Dat gebeurt echter niet van de ene dag op de andere. Een andere mogelijkheid is om geen bronnen te kiezen die reeds “bezet” zijn. De cultuurkritiek is, sinds Benjamin, Brecht, Barthes, Baudrillard... steeds ingenieus genoeg geweest in haar keuze van bronnen, op het gevaar af snobistisch te zijn. In zekere zin heeft Watson zo'n eigen niche gevonden: hij maakt gebruik van Voloshinov in zijn langste essay en van de jonge Marx, in zijn eerste essay. Watsons pleidooi voor de materialistische esthetica is in deze essays ook vrij overtuigend. Maar zijn referentiedrang speelt hem hier opnieuw parten. Pas na ettelijke pagina's in het eerste essay begrijpt de lezer waarover het gaat en wat de auteur wil.

Om een nieuw paradigma op te starten is Watsons boek dus waarschijnlijk niet rechtlijnig genoeg. Het gevolg van dit alles is dat de goedmenende lezer zijn eigen verklaring zoekt, en de niet zo welwillende lezer het voor bekeken houdt. Het eigenaardige van de zaak is dat Watson, en op zijn minst zijn uitgeverij, dit ergens schijnen te begrijpen. Zo begint zijn boek met een soort voorwoord, letterlijk een “advertisement”, waarin staat: “Mijn uitgevers vertellen me dat ze vrezen dat de ‘onorthodoxe’ veronderstellingen van het boek de stelling ervan *onbegrijpbaar* maken (...). Ze adviseren me dat een duidelijke, inleidende voorstelling van de bepalingen van Materialistische Esthetica, het boek effectiever, minder breedsprekerig en meer tot een ‘daad’ zouden maken”²⁰. Wat volgt is een poëtische stroom woorden en zinsneden, refererend naar onder andere William Burroughs, Johnny Lydon en Karl Marx, die echter in niets lijkt op wat de uitgeverij voor ogen zal hebben gehad. Opnieuw wordt Watsons bedoeling versluierd achter referenties.

Conclusie: explosief referentiegebruik

Reeds in de jaren zestig en zeventig beseften Tzvetan Todorov, Umberto Eco en Roland Barthes dat ware betekenissen op de grens tussen tekst en lezer te vinden zijn²¹. Op basis van hun werk kan men de plaats waar betekenis ontstaat als een

veld omschrijven. De betekenis van een cultuuruiting is een picknickplaats waar de oorspronkelijke betekenis van een tekst in communicatie treedt met de door de lezer toegekende betekenissen. Tijdens die communicatie kunnen

Watsons pleidooi voor de materialistische esthetica is in deze essays ook vrij overtuigend.

referenties bij argumenten de betekenis van een argument in een bepaalde richting laten overhellen. Zoals Watson terecht aantoonde is een pervers gevolg van dergelijk referentiegebruik dat ze recuperatie van revolutionaire cultuuruitingen makkelijker maakt. Daarom is het het beste explosief referentiegebruik als een wapen aan te wenden. Via referenties kan men teksten verzwaren, referenties ontluisteren en reeds aanvaarde betekenissen ondergraven. Het probleem dat zich stelt, is dat een mogelijke oplossing die aangedragen wordt evenzeer vatbaar is voor dergelijke kritiek. Dat is wat Watsons “kloof”-principe bedoeld is te ervaren.

Maar wat als Watson dit allemaal als een spelletje bedoelt? Gegeven de overduidelijke referentiedrang is het best mogelijk dat Watson niet streeft naar overtuiging, en dat hij de terminologie enkel aanwendt om zijn tekst bewust te overladen. Met andere woorden, dat de referentie als argument opnieuw gewoon als referentie gebruikt wordt, maar dan één die zijn onschuld kwijt is. Het gevolg daarvan is dat juist het explosieve referentiekader van Watson de kritiek vormt, dat hij juist de zwaarwichtigheid en drukdoenerij van “Criticism Inc.” op de korrel wil nemen door zijn tekst te overladen met referenties die schijnbaar argumenten vervangen, maar die eigenlijk referenties zijn die slechts lijken alsof ze dat doen. Dat maakt van dit boek meer dan een werk dat slechts kritiek levert zonder met voorstellen voor oplossingen of inzichten voor de dag te komen. Het maakt er een zelf-referentiële, doorwrochte, archeologische kritiek van. Een kritiek, bovendien, waarin wat gesteld wordt echt helemaal niet meer terzake doet. Maar daarvoor moet je het boek dan wel lezen.

Noten

1. WATSON, Ben (1998). *Art. Class & Cleavage; Quantumcumque Concerning Materialist Esthetix*. Londen, Quartet Books. 431p.
2. Zie over deze evolutie ook: HUYSSSEN, Andreas (1986). *After the Great Divide; Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington, Indiana University Press.
3. Voor een overzicht van deze evolutie vanuit marxistische optiek, zie: EAGLETON, Terry (1984). *The Function of Criticism. From the Spectator to Poststructuralism*. Londen, Verso.
4. In het origineel lezen we: "It seldom, or never happens, that a man of sense, who has experience in any art, cannot judge of its beauty". Zie: HUME, David (1757). "Of the Standard of Taste"; In: NEILL, Alex & RIDLEY, Aaron (1995). *The Philosophy of Art; Readings Ancient and Modern*. Londen, McGraw-Hill. p. 264.
5. Origineel luidt de tekst: "judgments of beauty (...) have to do with the relation of the object judged to the individual's own experience, of which he himself is the sole possible observer and judge". DUCASSE, Curt (1929). *Philosophy of Art*. New York, Dial. Voor een overzicht van deze subjectieve tendens, zie: STOLNITZ, Jerome (1960). *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism*. Boston, Riverside Press. p. 390-437.
6. BELL, Clive (1947). *Civilization*. Harmondsworth, Penguin.
7. Watson reageerde tegen de commodificatie van Zappa in zijn boek: WATSON, Ben (1995). *Frank Zappa; the Negative Dialectics of Poodle Play*. Londen, Quartet Books.
8. VOLOSHINOV, V.N. [1929] (1973). *Marxism and the Philosophy of Language*. Londen-New York, Seminar Press; MARX, Karl [1843-1848] (1975). *Early Writings (vertaald en samengesteld door Rodney Livingstone en Gregory Benton)*. Harmondsworth, Penguin. Vooral de brieven aan Arnold Ruge en de samen met Friedrich Engels geschreven "Critique of Critical Criticism" zijn inspiratiebronnen voor Watson.
9. De originele tekst gaat als volgt: "In suggesting cleavage as an organising principle, Materialist Esthetix wishes to provide criticism with a focus learned from revolutionary politics and sexual arousal (...) Materialist Esthetix proposes a resumption of the revolutionary project by showing that Marxism provides us with the terms we need to articulate the 'inmost' aesthetic tremours". WATSON, Ben (1998). op. cit. p. 19-20, 50.
10. HOLTTHOF, Marc (1996). "[Read Only Kritiek] of de dood van Winckelman"; In: *De Andere Sinema*. Nr. 130. p. 60-63.
11. Zie: MATHIJS, Ernest (1997). "Crash/ Diana/ Star Trek: Namedropping en het referentiekader van de hedendaagse kritiek"; In: *Andere Sinema*. Nr. 150. p. 51-55. De ideeën in dit artikel zijn deels ontleend aan die van Victor Burgin. Zie: BURGIN, Victor (1986). *The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity*. Basingstoke, MacMillan.
12. Zie: VOLOSHINOV, V.N. [1929] (1973). *Marxism and the Philosophy of Language*. Londen-New York, Seminar Press.
13. Zie: MARCUSE, Herbert (1979). *The Aesthetic Dimension; towards a Critique of Marxist Aesthetics*. Londen, MacMillan; EAGLETON, Terry (1976). *Marxist Literary Criticism*. Londen, Methuen; EAGLETON, Terry (1984). *The Function of Criticism*. Londen, Verso; JAMESON, Fredric (1974). *Marxism and Form*. Princeton, Princeton University Press.
14. Zie: MATHIJS, Ernest (1997). art. cit. p. 51-55; MATHIJS, Ernest (2000). *Referentiekaders van filmkritiek*. VUB-doctoraatsverhandeling.
15. Origineel staat er: "to rewire everything we think we know about the politics of culture". WATSON, Ben (1998). op. cit. achterflap. Het citaat heeft overigens ook betrekking op Watsons vorige boek, over Frank Zappa.
16. Origineel: "everything is everything and that is a revolutionary demand". WATSON, Ben (1998). op. cit. p. 22.
17. WATSON, Ben (1998). op. cit. p. 49 (zie ook noot 120).
18. BENJAMIN, Walter [1935] (1985). *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid*. Nijmegen, SUN. p. 9-10. In de Nederlandse vertaling van SUN, hier aangehaald, staat deze zin zelfs cursief gedrukt.

19. Vergelijk met het origineel: "the concepts which are introduced into the theory of art in what follows differ from the more familiar terms in that they are completely useless for the formulation of revolutionary demands in the politics of art". In: BENJAMIN, Walter (1992). *Illuminations (vertaald door Harry Zohn)*. Londen, Fontana. p. 212. Pas nadat de studenten van Anthony Fothergill (die de vertaling in zijn les gebruikte) de uitgever op de fouten gewezen hadden, werd een correctie aangebracht. Pas na Watsons hernieuwde klacht kwam de fout onder algemene aandacht.
20. Origineel luidt het: "My publishers tell me that they fear the book's 'unorthodox' political assumptions will render its thesis *incomprehensible* (...) They advise me that upfront exposition of its tenets would make Materialist Esthetix more effective, less armchair, more of an 'act' ". WATSON, Ben (1998). op. cit. p. i-ii (advertisement).
21. Zie: BARTHES, Roland (1966). *Critique et vérité*. Parijs, Seuil; ECO, Umberto [1962] (1965). *L'oeuvre ouverte*. Parijs, Seuil; TODOROV, Tzvetan (1965). *Symbolisme et interpretation*. Parijs, Seuil.

a a n k o n d i g i n g

Volkshogeschool Elcker-ik Mechelen organiseert i.s.m. IMAVO vzw

de cursus

“Liefde ... tussen harmonie en conflict”

De cursus omvat vier bijeenkomsten:

1. **Waarom dit thema?**

Het harmonie-ideaal veroorzaakt wantoestanden in het menselijk leven. Dit moet zeker blijken in liefdesrelaties, daar de liefde het harmoniefenomeen bij uitstek is.

2. **Liefde als 'baarmoederverlangen'?**

Het psychisch willen terugkeren in de moederschoot is de emotionele grond van het harmonie-ideaal. Dit 'baarmoederverlangen' is misschien wel noodzakelijk, maar zeker niet voldoende voor een liefdesrelatie. Het idealiseren ervan werkt bovendien nefast.

3. **De noodzakelijke afhankelijkheid in menselijke relaties**

Zowel het streven naar afhankelijkheid als onafhankelijkheid doet liefdesrelaties mislukken. Zich engageren betekent het aangaan en aanvaarden van kwetsbaarheid. Macht is aanwezig in liefdesverhoudingen.

4. **Jaloezie als een wantoestand binnen de liefde?**

Of is jaloezie een bewijs van echte liefde?

Lesgever: Guy Quintelier

Data: 4 donderdagmorgens 21, 28 september en 5 en 12 oktober vanaf 9u30

Plaats: Volkshogeschool Elcker-ik, Hanswijkstraat 74, 2800 Mechelen

Noodzakelijk: Men moet zich eerst telefonisch inschrijven op het nr. 015/43.21.20