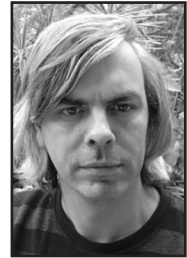


Welkom in de woestijn van het dekoloniale filistijnisme. Esthetische reflectie te midden van radicale culturele strijd in Zuid-Afrika

Welcome to the desert of decolonial philistism. Aesthetic reflection amidst radical cultural struggle in South Africa

MATTHIAS PAUWELS

Postdoctoraal onderzoeker
 Departement van Visuele Kunst
 Universiteit van Pretoria
 E-pos: matthias.pauwels@bavo.biz



Matthias Pauwels

MATTHIAS PAUWELS is een politieke en cultuurfilosoof die momenteel in Zuid-Afrika woont en werkt. Hij behaalde zijn BA en MA diploma's in de wijsbegeerte aan de Erasmus Universiteit Rotterdam en zijn DPhil diploma in de wijsbegeerte aan de Universiteit van Pretoria (Zuid-Afrika) met een proefschrift over de verhouding tussen esthetiek en politiek in het werk van hedendaagse Franse filosoof Jacques Rancière. Eerder behaalde hij ook een MSc diploma in architectuur aan de Katholieke Universiteit Leuven. Hij woonde lange tijd in Nederland waar hij medeoprichter en directeur was van het onafhankelijke onderzoeksbureau BAVO. Zijn belangrijkste publicaties zijn de verzamelbundels *Cultural Activism Today. The Art of Over-Identification* (2007) en *Urban Politics Now. Re-Imagining Democracy in the Neoliberal City* (2007), alsook de monografie *Too Active to Act. Cultural Activism after the End of History* (2010). In 2016, werkte hij als postdoctoraal onderzoeker aan het Departement van Visuele Kunst van de Universiteit van Pretoria waar hij onderzoek verrichtte naar de verstrengeling van esthetiek en politiek in Zuid-Afrika's postkoloniale samenleving.

MATTHIAS PAUWELS is a cultural and political philosopher currently living and working in South Africa. He earned his BA and MA degrees in Philosophy at the Erasmus University in Rotterdam (The Netherlands) and his DPhil degree in Philosophy at the University of Pretoria with a thesis on the relation between aesthetics and politics in the work of contemporary French philosopher Jacques Rancière. He also holds a MSc degree in Architecture from the Catholic University of Leuven (Belgium). He lived in the Netherlands for many years where he was co-founder and co-director of the independent theoretical research office BAVO. His key publications include the co-edited volumes *Cultural Activism Today. The Art of Over-Identification* (2007) and *Urban Politics Now. Re-Imagining Democracy in the Neoliberal City* (2007), as well as the co-authored monograph *Too Active to Act. Cultural Activism after the End of History* (2010). In 2016, he worked as a post-doctoral fellow at the University of Pretoria's Department of Visual Arts where he conducted research on the entanglement of aesthetics and politics in the South African postcolony.

ABSTRACT***Welcome to the desert of decolonial philistinism. Aesthetic reflection amidst radical cultural struggle in South Africa***

This article engages with the theoretical challenges posed by what I call – in a non-derogatory sense – the philistine tendency of current decolonization struggles in South Africa, spearheaded by students at tertiary institutions of learning since 2015. This refers to the employment of extreme, confrontational and violent cultural strategies of contestation, such as vandalism, destruction and removal of cultural artefacts from the colonialist or apartheid era. Most controversially in this regard, was undoubtedly the burning of paintings at the University of Cape Town in early 2016. Taking the latter as primary case, I aim to develop an approach that has been missing so far in public and theoretical discourse on such philistine cultural acts, one that is affirmative and redemptive without thereby wanting to absolve such actions completely.

As a preliminary to such an interpretation, the first half of the article offers an overview and critique of the most significant responses to current decolonial cultural activism, starting with the few defences by participants and commentators. I demonstrate how the latter mostly use approaches such as vulgar materialism, the politics of representation and institutional critiques of art in their justification of philistine acts by student protesters. I also point to the latter's limitations in fully accounting for the student activists' passionate and indiscriminate disregard and hatred for art.

Next, the article examines more reserved reactions to decolonial cultural activism by progressive critics that, although mostly sympathetic to its aims, seriously question the appropriateness and adequacy of the cultural strategies employed to achieve the latter. I argue that such responses mostly take issue with utilitarian, ends-justifying-the-means type defences of the destruction of cultural artefacts, with concerns raised about what appears to be an unstoppable descent into cultural barbarism. On a more specific, aesthetic level, commentators have pointed to the inefficacy and even inconsistency of the tactics employed to contest cultural artefacts. Here, I particularly take issue with ensuing attempts to plead for more mediated, sublimated and, allegedly, more “constructive” and “meaningful” tactics. I argue that the latter involve a too hasty rejection of key features of current decolonial cultural politics that have made it so effective in shaking up the status-quo and unleashing radical political passions. I further point to the danger among progressive cultural theorists of exerting mechanisms of othering, exclusion and externalization in response to violent acts against art, as well as the adoption of a prescriptive, patronizing, or reprimanding mode of interaction with current decolonial movements.

In contrast, this article aims to conceptualize the latter's radical cultural activism in a way that stays true to those key features which I have labelled polemically as “philistine” and that have been regarded generally as unacceptable and unproductive. As such, it undertakes a reappropriation of predominant, stigmatizing and derogatory depictions of such activism in the view that something fundamental concerning the relation between aesthetics and politics is revealed by it. Key to this purpose is the articulation of a more positive, critical, complex and dialectical notion of philistinism, to which the second half of the article is devoted. I take my cue here from essential work done by Fredric Jameson in the early 1990s in his important interpretation of the aesthetic theory of Theodor Adorno. Of special significance here is the way in which he stresses the importance in Adorno's work of the opposite or negative of art which, for instance, includes art's others or enemies. What is valuable here is that the latter are not understood in the pejorative sense, but are dialectically and critically related to the

spheres of art and culture. They are said to function as reminders of the operations of social and cultural division that are constitutive of these spheres. It specifically concerns divisions between intellectual labour (including aesthetic contemplation) and manual labour, or between art and praxis. Here, however, I depart from Jameson's neomarxist reading of this process of division and propose to interpret it in a less economic and reductionistic fashion as involving relatively autonomous mechanisms of "sensible division", a notion I borrow from the work of Jacques Rancière.

Against the background of such processes of division, philistine acts are thought to manifest a certain truth – albeit a partial one – regarding the structural guilt and complicity in the division of the sensible, as well as the intolerability of art's inconsequential claims to preserve a promise of happiness in such societal conditions. Finally, I use Jameson's redemptive interpretation of philistinism as a springboard to argue that in his or her extreme hatred of art, the philistine can be seen to be driven by a utopian longing for a suspension of not only illegitimate sensible divisions, but also a sublation of the divorce between art and (revolutionary) political praxis.

The article thus employs Jameson's reading of philistine acts and attitudes as theoretical lever to facilitate a more positive way of analysing, understanding and valuing current decolonial cultural activism in South Africa. This is not to justify violation or destruction of art in absolute terms but to contest and offer a corrective to offhand rejections of such radical cultural acts, as well as of the avoidance of serious theoretical engagement.

KEYWORDS: Cultural contestation; Cultural activism; Radical politics; Decolonial struggles; Student protests in contemporary South Africa; #RhodesMustFall campaign; Destruction and vandalism of art; Cultural philistinism; Cultural barbarism; Aesthetics; Fredric Jameson; Late Marxism; Theodor Adorno; The guilt of art; Art's promise of happiness; Keresemose Richard Baholo; Tokolos Stencil Collective; Jacques Rancière; Brenda Schmahmann; Mike van Graan

TREFWOORDEN: Culturele contestatie; Cultureel aktivisme; Radikale politiek; Dekoloniale stryd; Studentenprotesten in het hedendaagse Zuid-Afrika; #RhodesMustFall campagne; Vernietiging en vandalisme van kunst; Cultureel filistijnisme; Culturele barbarij; Esthetica; Fredric Jameson; Late Marxism; Theodor Adorno; De schuld van kunst; geluksbelofte van kunst; Keresemose Richard Baholo; Tokolos Stencil Collective; Jacques Rancière; Brenda Schmahmann; Mike van Graan

SAMENVATTING

Dit artikel stelt zich tot doel om de voornaamste theoretiese implikasies te doordenk van wat het benoem as die filistijnse tendens van het radikale dekoloniale kultureel aktivisme van universiteitstudenten in Zuid-Afrika sinds 2015. Dit verwys naer het gebruik van extreme, confronterende en gewelddadige strategieën van kulturele contestatie soos het vandaliseren, vernietigen en verwyderen van kulturele of artistieke artefakte uit het koloniale of apartheidverleden. Het artikel bied vooreerst een kritiese oorsig van gangbare theoretiese regtervaardigingen van dergelyke kulturele politiek, alook die belangrikste teenwerpingen. Ik voer aan dat deze te kort siet in het ernstig opvatten en/of fundamenteel doordenk van wat op het spel staat in filistijnse daden jegens artistieke en kulturele objekten. Ik

beargumenteer dat een meer nuchtere en dialectische conceptualisering vereist is van de filistijnse achterdocht en agressie jegens kunst en cultuur. Als één van de belangrijkste aanzetten tot dergelijke benadering wend ik mij tot Fredric Jamesons notie van de filistijn, die hij articuleerde in zijn interpretatie van het esthetische denken van Theodor Adorno. Alhoewel ik mij distantieer van het neomarxistisch perspectief van Jamesons theorisering, zie ik hierin de mogelijkheid om filistijnisme te begrijpen als reactie tegen wat ik, in verwijzing naar het werk van Jacques Rancière, “esthetische verdelingen” noem, oftewel, opgelegde onderscheidingen en hiërarchieën met betrekking tot de esthetische capaciteiten van verschillende groepen in de samenleving. De filistijnse haat tegenover kunst en cultuur kan dan begrepen worden als een legitieme onvrede met hun medeplichtigheid in het instellen en onderhouden van dergelijke verdelingen. Aldus onderneemt dit artikel om een meer affirmatieve lezing te bieden van de radicale culturele politiek van de huidige studentenactivisten in Zuid-Afrika.

1. INLEIDING: ZEI IEMAND CULTUREEL BARBARISME?

Voor een filosoof gericht op de politieke aspecten van kunst en esthetica werkzaam in Zuid-Afrika zijn het ongetwijfeld uitdagende tijden. Ik doel hiermee op de opstoot van radicale vormen van cultureel activisme over het afgelopen jaar en een half. Deze maken niet alleen een essentieel onderdeel uit van de massale studentenprotesten aan universiteiten over het hele land, maar staken zelfs het vuur aan de lont. Dit gebeurde toen activist Chumani Maxwele in maart 2015 op theatrale wijze menselijke uitwerpselen uitgoot over een standbeeld van de controversiële kolonialist-imperialist Cecil John Rhodes op de campus van de Universiteit van Kaapstad (UCT). Hij loste hiermee het openingsschot van een landsbrede culturele strijd tegen monumenten uit de koloniale en apartheidperiode, ook wel #RhodesMustFall (RMF) campagne genoemd. Sedertdien functioneren radicale vormen van cultuurpolitiek als hefboom voor het aan de kaak stellen van een immer uitdijende lijst van pijnpunten aan Zuid-Afrikaanse universiteiten, van institutioneel racisme en “Westerse” onderwijsprogramma’s tot financiële uitsluiting en commodificatie van het onderwijs.

De overheersende vormen van culturele contestatie kunnen gekenmerkt worden als cru, expliciet, gewelddadig, destructief en onverzoenlijk, en manifesteren zich vaak in het vandaliseren, vernietigen of verwijderen van culturele artefacten. Dit maakt het vaak lastig voor degenen die sympathiseren met strijdpunten van de protesterende studenten om hun acties onvoorwaardelijk te steunen. Dit is met name zo voor degenen die ook geloven in het belang van kunst en cultuur voor het bewerkstelligen van progressieve maatschappelijke verandering.

Dergelijke ongemakkelijkheid bereikte ongetwijfeld een climax met de demonstratieve verbranding van een twintigtal schilderijen – weggeplukt van de muren van verschillende gebouwen van UCT – door betogende studenten in februari 2016. Deze daad leidde tot een nagenoeg unaniem onbegrip, verontwaardiging en afkeuring over het gehele politieke spectrum. Bijzonder moeilijk te verteren was het feit dat niet alleen typische institutionele portretten van notabelen van de universiteit het moesten ontgelden, maar ook schilderijen van de zwarte Zuid-Afrikaanse kunstenaar Keresemose Richard Baholo. Het betreft hier een reeks kunstwerken uit de vroege jaren negentig van de vorige eeuw gemaakt uit protest tegen gelijkaardige misstanden binnen het tertiair onderwijs in Zuid-Afrika die de huidige studentenactivisten aan de kaak stellen, zij het toen tijdens de laatste dagen van het apartheidregime. Denk aan het meest bekende schilderij dat vernield werd, getiteld “The Extinguished Torch of Academic Freedom” (1993). Dit is een ietwat expressionistische weergave van een oproerige menigte die protestborden ophoudt met slogans zoals: “Phansi

[weg] met De Klerk's onderwyswetten", "Onderwys is een recht, geen voorrecht", "Voorwaarts met onderwys voor het volk". Dit alles teen die agtergrond van die ikoniese voorbeeld van UCT's Jameson Hall, waarop een banier gespannen is met die slogan "Academic freedom".¹ Wat die situasie voor velen verder skamelijk maakte – bovenop die aanval van huidige studenteaktiviste op voormalige strydbroeders – was die feit dat Baholo die eerste swarte Zuidafrikaan was die een masterdiploma in beeldende kunste behaalde aan UCT.

Het spreek voor sich dat die waargenome ironie of selfs tragedie van het hele gebeurtenis met veel schadevreugde onthaald werd. Het riep voor die hand liggende vergelykinge op met het lot van kunst in hande van fundamentalistiese beweginge, van Nazi-Duitsland tot IS. Die verbranding van kunstwerke verwerd so tot een lakmoesproef, in het byzonder voor liberale, progressiewe ondersteuners van die protestbeweging voor wie niet alleen die vernietiging van kunst, maar ook die hierby gehanteerde willekeur, een brug te ver was.

In dit artikel onderneem ik om deze en soortgelyke, extreme daden van kulturele contestasie op meer afirmatiewe wyse te interpreteer. Ek sal hierby spreek van die *filistynse* tendens van die huidige dekoloniale kulturele politiek in Zuid-Afrika. Hierby gebruik ek die terme "filistyns", "filistyn" en "filistynisme" als versamelname voor die owerwegend denigrerende typering in die media en sameleving van die aksie van protesterende studente als barbaars, primitief, ongecultiveerd, harteloos, vulgair, simpel van geest, enzovoorts. Ek gebruik diese terme ehter in strategiese en polemiese zin. Als aanduiding van wat als meest problematiesch ervaer word aan die aktiviteite van huidige dekoloniale beweginge door konservatiewe sowel als progressiewe kommentatore bidden zij een ideaal aangrypingspunt om iets te ontsluit dat onvermeld en ongedacht bleef in onmiddellike, overhaaste en voorspelbare reaksie, maar niettemin van vitaal belang is voor fundamentele reflektie ower die relaties tussen esthetiek en politiek in situasie van radikale kulturele stryd. Om dezelfde reden sal ek het verbrande en vernietigende van kunst als sentrale gevalstudie gebruik.

In kontras met kategoriese afkeuringe van die filistynse strekking van huidige dekoloniaal aktivisme of het ontwijken van ernstig teoretiesch engagement ermee – beide dominante responsen – probeer ek so ver als moegelyk trouw te blyven aan haar voornaamste karakteristieke soals haar rauwheid, destruktiwiteit en kompromisloosheid. Het gaat om eienskappe die uiterst effektiw bleken in het verstoren van die status-quo en het aanvuren van radikale politieke passies. Aldus stel ek mij tot taak om mij teoretiesch te verhouden tot wat voor velen verskyn as die radikale negatiwiteit van recent dekoloniaal protest. Ek gebruik die term filistynisme dus niet in die owerheersende pejoratiewe of stigmatiserende zin maar wil hier een meer positiewe, kritiese invulling aan geve.

Mijn spesifieke keuse voor die term filistynisme is ook ingegeve door die sentrale rol die deze inneemt als konseptuele kategorie in Fredric Jameson's belangrike interpretasie van die teorieën ower kunst, kultuur en esthetiek van Theodor Adorno (1996). Waardevol voor mijn doeleinde is die manier waarop Jameson, in het verlengde van Adorno, die figuur of modaliteit van die filistyn niet eenvoudige beskouwt als antipode van die wereld van kunst en esthetiese sensibiteit en als geheel en al extern hieraan. Integendeel, filistynisme word op dialektiese wyse gekoppeld aan die sfeer van het artistieke en esthetiese, als verzet teen die sosiale en kulturele opdelinge die aan haar ten grondslag liggende. Als zodanig word filistynisme gerecupereerd als een kritiese notie, teen haar owerheersende negatiewe konnotasie in. Voor

¹ Die titels van andere skilderye van Baholo die vernietigd werden luiden: "Release Our Leaders", "Rekindling the Torch of Academic Freedom", "Graduation Day" en "The Girl Witch".

mij ligt hier de sleutel tot een minder afwijzende interpretatie van recent dekoloniaal cultureel activisme in Zuid-Afrika alsook het meer correct identificeren en waarderen van haar dieperliggende betekenis en legitimiteit.

In de tweede helft van dit artikel (Secties 6 en 7) ga ik uitgebreid in op Jamesons notie van de filistijn, de wijze waarop hij dit ontleent aan het werk van Adorno en, in mindere mate, Max Horkheimer. Als aanloop hiertoe verhoud ik mij in de eerste vier secties tot de meest relevante en belangrijke verdedigingen en kritieken op de filistijnse cultuurpolitiek van de hedendaagse dekoloniale studentenbeweging.

2. KUNST MOET BRANDEN! ENKELE GANGBARE RECHTVAARDIGINGEN

Laat ik beginnen om meer context te bieden over de genoemde kunstverbrandingen, alsook de voornaamste rechtvaardigingen door zowel betrokken activisten als commentatoren nader te bekijken. Alhoewel het protest op de bewuste dag vooral gericht was op het gebrek aan studentenhuysvesting voor arme, zwarte studenten, werd de dag meer in het algemeen gekarakteriseerd door protesteersers als een “dag van woede” (Pather 2016).² De vernietiging van kunstwerken werd niettemin expliciet verbonden met huysvestingskwesies. Zoals Dudu Ndlovu, één van de betrokken studenten, het stelde: “Als je de studentenhuizen binnenstapt, zie je de vermetelheid van de universiteit om je niet alleen geen huysvesting te bieden, maar om miljoenen [...] te besteden aan kunstwerken en het gedenken van blanke personen die je in deze positie plaatsten” (idem). Deze positie kan begrepen worden als één van armoede en culturele marginalisatie.

In deze verklaring kunnen we twee types argumenten onderscheiden. Aan de ene kant, een materialistiese kritiek op uitgaven door de universiteit aan kunst in een context waarin een groot deel van de studenten met moeite de eindjes aan elkaar kunnen knopen. Een tweede rechtvaardiging gaat verder dan de focus op de geldelijke waarde van kunstwerken. De kritiek richt zich hier op de afgebeelde onderwerpen – hoofdzakelijk blanke hoogwaardigheidsbekleders of schenkers van de universiteit – alsook de institutionele rol van de werken – het verheerlijken en verpersoonlijken van de universitaire orde en haar sleutelwaarden. De kritiek is dan dat dit alles indruist tegen het legitieme streven naar een gedekoloniseerde en “geafrikaniseerde” universiteit. Van beide perspectieven – het tweede perspectief kan getypeerd worden als representatie en institutionele kritiek van de kunst – kunnen de schilderijen beschouwd worden als een klap in het gezicht van arme, niet-blanke studenten die, als niet vernietiging, dan toch radicale contestatie rechtvaardigt.

De tweede vorm van rechtvaardiging vinden we terug in wat ongetwijfeld het meest vurige weerwoord is tegen kritieken op de kunstverbranding, van de hand van Mike van Graan (2016). Hij verdedigt radicale verzetsstrategieën tegen “koloniale symbolen” vanuit een perspectief op “culturele praktijken”, waaronder “de kunsten”, als belangrijke vormen van “soft power” die “waarden inprenten, manieren van naar de wereld kijken of haar interpreteren cultiveren[...] [en] geloofssystemen introduceren en consolideren”. Daarbovenop zou dergelijke macht veelal uitgeoefend worden door dominante groepen in de samenleving om hun “politieke overwinningen te vieren en hun politieke hegemonie te laten gelden in de publieke ruimte”. Van Graan ziet hierin een belangrijk facet van het politieke karakter van kunst dat een hele

² Alle bronnen die gebruikt worden in dit artikel zijn in het Engels. Het overgrote deel van de citaten heb ik zelf vertaald naar het Nederlands in functie van de leesbaarheid van de tekst. Waar dit het geval is, wordt dit niet expliciet vermeld.

resem kritiese vrae noodsaaklik oor sowel die inhoud as institutionele inbedding van kunst. Hy bied die volgende lys van vrae:

...wie selekteer die kunstwerke? Vir watter doeleinde? Welke verhale vertel hulle? Vir wie? Wie beskik oor die middels om die werke te maak en versprei? Wat vertel die werke aan, of beteken hulle vir mense wat nie dieselfde historiese, kulturele, ekonomiese of opvoedkundige agtergrond as die kunstenaars het?

Deur dergelyke vrae te mij, voer Van Graan verder aan, gaan kritici voorby aan die psigologiese, emosionele en intellektuele geweld van kulturele artefakte in 'n post- of neokoloniale samelewing. Omgekeerd lei dit tot 'n enge fokus op die letterlike, fisiese aspek van geweldsdaad teen kunst.

Alhoewel enigsins voor die hand liggend, is beide argumente sonder twyfel relevant en geldig. Dit is egter nie duidelik hoe hulle ook die vernietiging van Baholo's kunstwerke – die as toepassings sou kon gesien word van 'n dekoloniale politiek van representasie en institutionele kunstkritiek – kan verklar, laat staan verdedig. Dit laatste is uiters nie onmoontlik. So kan die tentoonstelling van Baholo's werk ontmasker word as 'n geslepen strategie van die kant van UCT. Deur kunstwerke uit te stalling die kritiek lewer op haar problematiese bande met die apartheidsregime in die verlede, kan hulle hulle voordoen as 'n verligte instelling wat oopstaan vir kritiek, ook beskuldigings van neokolonialisme afwimpel. Die probleem met dergelyke argumentasie is dat dit hoogstens wys op die *moontlikheid* van problematiese, perverse institutionele toe-eienings van Baholo's werk, eerder as dit laatste self te problematiseer.

Ook materialistiese regverdigings skiet op dit vlak te kort, sê hulle om 'n ander rede. Die terme van hulle kritiek is weliswaar wyd genoeg om ook die vernietiging van Baholo's werke te kon regverdig, maar hulle moet hulle hierdie aan spesifisiteit in die verklar van aggressiedaad teen kunst. Die probleem van kunst word herleid tot 'n suiwer kwantitatief probleem van hulle kostprijs of die besteding van middels en aandag deur die universiteit. As sodanig egter, word materialistiese verklarings tot algemene kritiek op die verkeerd besteding van geld en energie deur universiteite aan sake wat as lusse ervaar word in die lig van die noodzaak van meer sosiaal regverdige universiteite. In die opsig is hulle ongetwyfel prangender doelwitte as die kunstbesteding deur universiteite, wat ongetwyfel in die nie val in vergelyking tot ander uitgaweposte.

Die vernietiging van Baholo's skilderye kan uiters ook eenvoudig gesien word as 'n geheel onbedoeld, ongelukkig voorval wat hulle in die heetste van die stryd verbrand word saam met meer problematiese werke, soos sommige betrokke ook verklaar (Pather 2016). Dergelyke uitleg is egter nie geheel oortuigend in die lig van die feit dat sommige studenteaktiviste allesbehalwe leke was met betrekking tot kunst, soos Van Graan benadruk in hulle reaksie (2016).

Hulle is uiters onmoontlik om te bepaal wat hulle “daadwerklik” in die hoofde afspeel van die studente op die bewuste dag, of wat hulle “ware” motiewe was. Waar hulle eerder op wil fokus in terme van interpretasie is dat ondanks die feit dat tenminste sommige betrokke nie onwetend kon hulle oor die artistieke en politieke waarde van Baholo's werke – die bovendien behoort tot 'n vorm van kunst as sosiale kritiek wat vry regtoe regstaan is – hulle nietemin “collateral damage” kon word. Die feit dat alle skilderye oor dieselfde kam geskeur word en die doelwitte van fanatiese haat en destruktief genot, beskou hulle as simptomaties vir 'n algemene agterdoof en aversie jegens kunst

eigen aan het hedendaagse dekoloniale culturele activisme die, alhoewel niet onproblematisch, niet geheel ongerechtvaardigd zijn en dus niet zonder meer afgewimpeld kunnen worden.

3. TEGENWERPINGEN: DE MIDDELEN ONTHEILIGEN EN ONDERMIJNEN HET DOEL

Voor ik dieper inga op deze haat tegenover kunst, wil ik ook een aantal dominante reacties van progressieve commentatoren op de radicale culturele politiek van de RMF beweging nader bekijken. Dit is belangrijk voor het bepalen en differentiëren van mijn eigen benadering. Aan de basis van dergelijke reacties detecteer ik een fundamenteel ongemak met instrumentalistische vormen van culturele politiek zoals uitgedrukt in motto's zoals "het doel heiligt de middelen" of "men kan geen omelet maken zonder eieren te breken". Hiertegen wordt aangevoerd dat uiterste voorzichtigheid geboden is bij de keuze van actiemiddelen aangezien deze laatste allesbehalve vrijblijvend zijn. De middelen zouden de vreemde neiging hebben om niet alleen de doelen te ondermijnen en perverteren die ze verondersteld worden te dienen, maar zelfs om deze te elimineren en hun plaats in te nemen.

In het geval van de kunstverbrandidgen kan dus aangevoerd worden dat het opofferen van kunst voor het hogere doel van het dekoloniseren van universiteiten het gevaar loopt dat, eenmaal volbracht, universiteiten verworden zullen zijn tot esthetisch arme, kunstloze omgevingen gekenmerkt door een gebrek aan creativiteit en verbeeldingskracht. Of nog: het inzetten van agressie tegen kunst in functie van de strijd voor dekolonisering kan zekere gedragspatronen en attitudes vestigen – haat jegens kunst, esthetische gevoelloosheid, cultureel barbarisme – die niet zo eenvoudig teruggeschroefd kunnen worden "na" de revolutie.

Als een voorbeeld kun je denken aan een verklaring van Fritha Langerman, directeur van UCT's Michaelis School of Fine Art (2016). Terwijl ze volop haar steun uitspreekt voor de strijd van de studenten voor gelijke kansen op universitair onderwijs, bekritiseert zij tegelijk het vernietigen van kunstwerken en Baholo's schilderijen in het bijzonder. Volgens haar heeft dit een "verarmend" effect op de gehele samenleving, de studentenbeweging inbegrepen. Ze verwijst hierbij naar de symbolische betekenis van Baholo als eerste zwarte student die een masterdiploma in kunst behaalde aan UCT, het belang van zijn werk als "deel van een waardevol archief van een periode in onze collectieve geschiedenis", alsook het actieve gebruik van zijn werk in UCT als deel van de dekolonisering van de kunstopleiding. De vernietiging van kunstwerken van Baholo wordt zo beschouwd als het weggooien van het kind (de progressieve, maatschappijkritische rol van kunst) met het (neokoloniale, racistische, etc.) badwater.

Naast kritiek op de instrumentalistische logica van de dominante dekoloniale culturele politiek, zijn er ook commentatoren die meer concreet ingaan op de esthetisch-politieke contestatiestrategieën van de studentenactivisten en suggesties doen voor meer effectieve en wenselijke alternatieven. Over het algemeen betreft het voorstellen voor meer genuanceerde, complexe en prudente vormen van culturele dekolonisatie waarbij gebruik gemaakt wordt van humor, satire, parodie, allegorieën of archieven. De centrale doelstellingen van culturele strijd worden hier gedefinieerd in termen van het opnieuw in bezit nemen, herwerken, herlezen, reconstrueren, herbetekenen en geven van nieuwe doeleinden aan koloniale culturele objecten (zie bijvoorbeeld Pillay 2016).

Exemplarisch hier is een recente presentatie van kunsthistorica Brenda Schmahmann (2016). In reactie op de verwijdering van het standbeeld van Rhodes bij UCT hield zij een pleidooi voor meer creatieve en productieve culturele strategieën voor het problematiseren van monumenten met een bedenkelijk verleden. Zij verwijst hierbij naar een reeks

kunstinterventies in het kader van de jaarlijkse nationale erfgoeddag in Kaapstad in 1999 georganiseerd door kunstenaarsorganisatie Public Eye (zie Penfold 1999). De meeste acties bestonden uit kleine aanpassingen en toevoegingen aan publieke standbeelden, meestal met een humoristische uitwerking. Denk aan het aankleden van twee standbeelden van Afrikanergeneralen, de een als een Xhosa inwijdeling (Beeze Bailey), de ander als deelnemer aan het Kaapse carnaval (Roderick Saul). In dezelfde trant werd het standbeeld van Rhodes bij UCT opgedirkt met typische attributen van een fan van de populaire voetbalclub Kaiser Chiefs (Kultural Upstarts Kollektive). In een andere interventie werden metalen kooien rond de twee iconische leeuwenbeelden van het Rhodes Memorial geplaatst met als opschrift “Van verkrachting tot curiositeit” (Brendhan Dickerson). Andere interventies gebruikten allegorieën (John Nankin, Randy Hartzenberg) of archieven (Kevin Brand, Roderick Sauls) voor het creëren van kritische effecten. Volgens Schmahmann zijn al deze diverse acties treffende voorbeelden van effectieve manieren om de “overtuigingskracht” van omstrede publieke monumenten in te perken of zelfs op te heffen.

In vergelijking hiermee komen de strategieën van dekoloniale activisten ongetwijfeld over als plat, simplistisch, verbeeldingsloos, obsceen zelfs. In de protesten tegen het standbeeld van Rhodes bij UCT, bijvoorbeeld, werd een zwarte vuilniszak over het hoofd getrokken (zoals men zou doen om iemand te folteren), werd het met verf bekladderd en besmeurd met urine en excrement. Dit alles dwong het universiteitsbestuur ertoe om het standbeeld te verwijderen om verdere schade te voorkomen.

De kwestie betreft echter meer dan een verschil in esthetische smaak of voorkeuren. Een belangrijk argument in Schmahmans betoog is dat radicale culturele strategieën van vernietiging en verwijdering zichzelf ondermijnen omdat hun kritisch potentieel, als niet bestaansmogelijkheid, direct gekoppeld is aan het behoud van de belaagde culturele objecten. Zij maakt dit punt met betrekking tot het Tokolos Stencil Collective (TSC), een activistisch kunstcollectief gebaseerd in Kaapstad. Het handelsmerk van deze laatste is het spuiten van confronterende, vaak obscene boodschappen en afbeeldingen op publieke monumenten of plekken aan de hand van stencils. Denk aan teksten zoals “non-poor only” aangebracht op de muren van hippe kunstgalerieën of slogans zoals “remember Marikana” of “fuck da police” op universiteitsgebouwen. Deze graffiti hebben inderdaad weinig kritische betekenis buitenom strategische, contextgebonden toepassingen. Ze ontleen hun subversief effect aan het esthetische contrast en samenspel van betekenissen die ze creëren met specifieke objecten of plaatsen.

4. PLURALISME VERSUS PARTIJDIGHEID, HET CARNAVALESKE VERSUS MILITANTISME

Het is echter niet ondenkbaar dat TSC maar al te graag zal berusten in het verlies aan subversief potentieel of zelfs de overbodigheid van haar stencils als dit gepaard gaat met de permanente verwijdering of opheffing van de monumenten en instellingen die ze bestrijden. Dit laatste zal ongetwijfeld gevierd worden als een overwinning.

Het is echter precies dergelijk denken in termen van definitieve oplossingen dat onwenselijk geacht wordt door theoretici zoals Schmahmann. Een ander belangrijk onderdeel van haar argument is dat de interpretatie en waardebeoordeling van culturele objecten een ambivalent en voortdurend veranderend proces is. Hun betekenis voor, en politieke beoordeling door verschillende groepen in de samenleving kunnen niet alleen radicaal verschillen, maar veranderen ook doorheen de tijd. Men zou hier kunnen spreken van een historiserende, pluralistische opvatting van de betekenis en waarde van cultureel erfgoed die zich verzet tegen

de vernietiging of verwijdering van publieke monumenten gebaseerd op de negatieve, “partijdige” interpretatie van één bepaalde groep in de samenleving op één bepaald moment in de geschiedenis. Dit kan verder gezien worden als deel van een benadering tot culturele contestatie die meerstemmigheid, revisie, dialoog en procesmatigheid vooropstelt in tegenstelling tot het extremisme, militantisme alsook de partijdigheid en het denken in termen van definitieve oplossingen eigen aan huidige dekoloniale culturele activisten.

Als kritiek op de meer gematigde en relativerende benadering zullen deze laatste ongetwijfeld de vraag stellen door welk deel van de bevolking, alsook in welk tijdperk, heroïserende en mystifiërende beelden uit het koloniale of apartheidsverleden op dermate andere, positieve wijze geëvalueerd zouden kunnen worden dat ze hun behoud rechtvaardigen, als niet door degenen die uit zijn op het vergoelijken van dit verleden of hier nostalgisch naar terugverlangen.

Ook uiterst relevant hier is de manier waarop Schmahmanns kritiek op de zelfondermijnende logica van filistijnse dekoloniale culturele strategieën op haar eigen alternatieven teruggebogen werd. In antwoord op Schmahmanns betoog wees kunsthistorica Anitra Nettleton op het feit dat alle inventieve en subversieve culturele adaptaties van problematische monumenten in het verleden en heden niet bij machte gebleken zijn om te verhinderen dat dezelfde, problematische soort monumenten keer op keer opgericht werden en worden. En, zo kan men toevoegen, precies op dit vlak boekten de radicale acties van protesterende studenten veel meer succes.

Maar opnieuw, voor Schmahmann gaat het juist niet om de vraag welke benadering het meest effectief is in het verwijderen van betwiste culturele objecten. In lijn met haar pluralistisch en historiserend perspectief verwerpt ze juist het vereenzelvigen van succesvolle contestatie van publieke monumenten met hun verwijdering of vernietiging. Niettemin wijst Nettletons ietwat overdreven stellingname op een belangrijke beperking van het slag artistiek-politieke strategieën dat Schmahmann meer constructief acht. Culturele contestatie dreigt hier gevangen te worden in een vicieuze cirkel van wederzijdse afhankelijkheid tussen de bestaande orde en haar ondermijning. Vele van de hierboven vermelde kunstinterventies kunnen gezien worden als carnavaleske omkeringen van de dominante orde en het uitspelen van haar obscene, verdrongen kant. Alhoewel zij deze orde hiermee opschorten, demystifiëren of ten schande brengen, blijft dit een gebeuren beperkt in tijd, plaats en implicaties. Slavoj Žižek (1999) voerde in dit verband aan dat zulke carnavaleske acties de bestaande orde meer bekrachtigen dan ondermijnen, en al helemaal niet bijdragen tot het oprichten van een nieuw maatschappelijk bestel. Dit met name doordat zij op rituele wijze tijdelijke verlossing en bevrijding bieden uit de greep van de bestaande orde en deze hierdoor draaglijker maken.

Met betrekking tot Schmahmanns argument dat culturele daden van dekoloniale subversie hun kracht en bestaan ontleen aan het behoud van hun doelwitten, moet men dus altijd de minkant in gedachte houden. Namelijk, de slinkse, sinistere wijze waarop betwiste monumenten hun bestaansrecht behouden en zelfs versterken *doorheen hun contestatie*. Dit gebeurt in de vorm van een soort chantage waarbij hun vernietiging of verwijdering uit de publieke sfeer voorgesteld wordt als eliminatie van mogelijkheden tot tegencultureel activisme. Hiermee wordt uiteraard het paard achter de kar gespannen aangezien huidige dekoloniale bewegingen precies aansturen op dergelijke radicale oplossingen.

5. EEN ESTHETISCHE OPVOEDING VAN HET DEKOLONIALE CULTUREEL ACTIVISME? NEEN BEDANKT!

Achter suggesties van meer speelse, verfijnde en doordachte culturele strategieën van contestatie kunnen we de bezorgdheid ontwaren van degenen die geloven in de progressieve en transformatieve rol van kunst en cultuur, in confrontatie met het extatische genot dat studentenactivisten lijken te ontlenuen aan het vernietigen van culturele objecten, asook de schijnbare onbezonnenheid ervan, waarbij zelfs protestkunst tegen het apartheidregime niet buiten schot blijft. Deze kommer is zeker niet misplaatst. Evenmin is het zo dat de voorgestelde, alternatiewe culturele contestatiestategieën op zich geen geldigheid of effectiwiteit bezitten, de bovenstaande kritiek niet te na gesproken. Mijn voorbehoud betrefft eerder de manier waarop een onbereflecteerd ongemak met daden van agressie tegen kunst leidt tot een absolute afwijzing ervan of het verleggen van de focus van onderzoek en discussie weg van dergelijke handelingen. Men kan speculeren of progressiewe culturele theoretici hiermee niet te veel zwichten voor konserwatiewe angsten of publieke verontwaardiging.

Mijn benadering daarentegen is om langer stil te staan bij de filistijnse inslag van de culturele politiek van huidige dekoloniale bewegingen en deze ernstiger op te vatten. Volgens mij geeft het iets te denken dat van kritisch belang is voor kunst- en kultuurfilosofie. Kernachtig samengevat, gaat het mij hier om de structurele medeplichtigheid en historiese schuld van kunst en kultuur in het instellen en in stand houden van sosiale, culturele en – spesifiek in Zuid Afrika maar ook in andere post- of neokoloniale samenlevingen – *rassen*verdeling en strijd. In wat volgt zal ik dit alles uiteenzetten.

Rest mij eerst nog te zeggen dat haatuitingen en haatdaden jegens kunst vanuit deze optiek moeten aangegrepen worden als gelegenheden voor nuchtere, diepgaande introspektie aan de kant van kunsttheoretici en kultuurfilosofen. Tot dusver bleef kritiese zelfreflektie achterwege in reakties op huidige, radikale vormen van culturele contestatie. Voor mij loert hierdoor het gevaar van het uitoeffenen van mekanismen van zogenaamde “othering”, uitsluiting en externalisering in reaktie op geweld tegen kunst. Hierbij wordt kunst beskouwd als een onbetwistbaar goed en de onschuld zelve en, verder, als onterecht doch gemakkelijk doelwit van studentenaktivisten die in een vlaag van ideologiese verblindung en culturele gevoelloosheid geofferd wordt op het altaar van de revolutionaire politiek. Daarnaast dreigt theoretiese reflektie ook te verworden tot een zelfingenomen, voorschrijwend, berispending discours over hedendaagse dekoloniale bewegingen, alsof men zich tot doel stelt om hen estheties op te voeden. Met dit alles dreigt een spagaat tussen theoretiese reflektie en huidig dekoloniaal cultureel aktivisme.

Om dit te gaan, wend ik mij nu tot Fredric Jameson's werk *Late Marxism* (1996) dat een overzicht en interpretatie biedt van de hoofdthema's van de filosofie van Theodor Adorno, waaronder ook in belangrike mate diens reflekties over kunst, kultuur en esthetiek. Ik ben met name geïntrigeerd door het sentrale belang dat Jameson toedicht aan Adorno's enkele, fragmentariese verwijzingen naar wat Jameson aanduidt als het “negatiewe”, “tegengestelde” of – meer verpersoonlijkt – de “anderen” en zelfs “vijanden” van kunst (152) voor een goed begrip van Adorno's kunst- en kultuurfilosofie.³ Jameson gebruikte deze verwijzingen als basis voor een meer systematiese, dialektiese conceptualisering van kunst en haar negatie. Hierbij wordt filistijnisme of haat jegens kunst niet simpelweg beskouwd

³ Het gaat hierbij met name om het tweede deel van *Late Marxism*, getiteld “Parable of the Oarsmen” (1996:121-154).

als externe, betreurenswaardige sociale fenomenen maar, integendeel, als integraal verbonden met het verworden van kunst tot een specifiek domein en activiteit binnen een meer algemene indeling en opsplitsing van de samenleving in termen van rollen en capaciteiten. Negaties van kunst onthullen zo een fundamentele waarheid omtrent kunst die onzichtbaar blijft in reflecties over kunst opgevat als entiteit of fenomeen op zich, en om die reden vervullen zij een sleutelrol in dergelijke reflecties. In deze meer positieve, geïnternaliseerde en dialectische conceptualisering van wantrouwen en agressie tegenover kunst zie ik een basis voor een minder afwijzende benadering tot de filistijnse culturele politiek van hedendaagse dekoloniale bewegingen, waartoe ik een aanzet zal geven in de conclusie.

6. JAMESON OVER DE “ANDEREN” VAN DE KUNST IN ADORNO’S ESTHETISCHE DENKEN

Jameson onderscheidt drie verschillende types van negatie van de kunst in Adorno’s werk. Ik zal met name focussen op zijn interpretatie van één van deze posities, die hij aanduidt met de term “filistijnen”. Voor een goed begrip is het niettemin belangrijk om in te zien hoe deze positie verschilt van de andere twee en zich hiertoe verhoudt.

Om te beginnen, met de term “niet-kunst” benoemt Jameson de positie van degenen die, in de woorden van Adorno, “vreemd staan ten opzichte van kunst” of hier “geen gevoel voor hebben” (2004:160). Het gaat om personen zonder esthetische of artistieke sensibiliteit of, meer in het algemeen, de “totale afwezigheid van kunst” (Jameson 1996:151). Belangrijk hier is de wijze waarop Jameson deze positie koppelt aan een sleutelnotie van Adorno’s esthetische theorie: de schuld van de kunst (2004:49-50). We kunnen deze link als volgt begrijpen. De genoemde vreemdheid ten opzichte van kunst moet niet opgevat worden als een natuurlijke eigenschap of toestand van bepaalde groepen in de samenleving. Voor Adorno is dit het resultaat van een proces van klassenverdeling, waaraan hij een centrale rol toedeelt in de constitutie van moderne, verlichte beschavingen en waarvoor een bekende episode uit *De Odyssee* van Homerus (800BC:Book XII) als sleutelverwijzing dient. Het gaat om het verhaal van de manier waarop de Griekse mythische held Odysseus erin slaagde om voorbij de verleidelijke doch dodelijke gezangen van de Sirenes te varen met zijn schip en bootlieden. Zoals bekend liet hij de oren van zijn bemanning volgieten met was zodat ze de Sirenes’ liederen niet konden horen en zonder afleiding zouden voortroeien. Zelf liet hij zich vastbinden aan de mast zodat hij volop kon genieten van de liederen zonder gevolg te kunnen geven aan hun dodelijke lokroep.

Jameson beschouwt dit verhaal – dat zo’n centrale plek inneemt in het werk *Dialectic of Enlightenment* dat Adorno samen met Max Horkheimer publiceerde (2002) – als “oermythe” van Adorno’s esthetische denken (Jameson 1996:129). Het vertelt hoe “het genieten van kunst en handenarbeid” worden opgesplitst en verdeeld onder twee afzonderlijke klassen als hun respectieve “sociale rollen” (Adorno & Horkheimer 2002:27). Aan de ene kant van de verdeling heb je Odysseus, de “landeigenaar” en “bourgeois” die vrijelijk kan en mag genieten van de “schoonheid” en “verlokking” van de liederen van de Sirenes en de hierin besloten belofte van “geluk” (26,27). Dit genot is echter losgekoppeld van enige “praxis” en zonder “consequenties” aangezien de liederen “geneutraliseerd zijn als zuiver object van contemplatie” (idem). Dit staat dan in schril contrast met de positie van de scheepslieden – de “arbeiders” – wiens “drang naar verstrooiing” doorheen kunst en schoonheid “onverbiddelijk gesublimeerd moet worden aan de hand van een verdubbelde krachtsinspanning”. Zoals Adorno en Horkheimer het stellen, worden zij hiermee “praktisch gemaakt” (idem). Voor Jameson ligt deze opdeling ten grondslag aan “de zuivere schuld van Kunst zelf in een klassensamenleving,

kunst als luxe en klassenvoorrecht”, een schuld die hij identificeert als het “steeds terugkerende basmotief [ground bass]” in Adorno’s denken over kunst en cultuur (1996:130).

Relevant voor mijn argument is hier niet zozeer een enge, reductionistisch marxistische lezing van dit proces van klassenverdeling, waarbij de opsplitsing van manuele en intellectuele arbeid en hun exclusieve verdeling over onderscheiden economische klassen – landadel, bourgeoisie, proletariaat – verklaard worden als een effect van de heersende productiewijze en verhoudingen. Ik associeer het hierboven beschreven proces eerder met wat Jacques Rancière aanduidt met zijn sleutelnotie van de “verdeling van het voelbare” of “le partage du sensible” in het oorspronkelijke Frans (1999, 2004, 2009). Alhoewel het hier om een vrij complexe en veelzijdige notie gaat, kun je stellen dat het met name verwijst naar het opsplitsen en classificeren van verschillende groepen mensen in termen van verschillende gradaties van sensibele, oftewel, meer of minder “verfijnde”, “ontwikkelde” of “rationale” vermogens van voelen. In extremis, kan aan een groep zelfs een *gebrek* toegedicht worden aan wat geponeerd wordt als de specifiek menselijke vorm van sensibele. Voor Rancière was dit het lot van slaven en zogenaamde barbaren in het antieke Griekenland. In de moderne tijd kan men denken aan de status van gekoloniseerde, niet-Westerse volkeren. Deze onderscheidingen, hiërarchieën en verdelingen op vlak van sensible capaciteiten dienen dan verder als basis voor, en legitimatie van maatschappelijke en politieke processen van hiërarchisering en uitsluiting. Je zou hier kunnen spreken van een relatief zelfstandig proces van culturele of esthetische klassenverdeling dat niet simpelweg herleid kan worden tot een effect van economische rationaliteiten. Dit laatste is belangrijk voor mijn argument omdat, zo zal ik later aanvoeren, Jameson een al bij al orthodox marxistische interpretatie biedt van de filistijn die al te beperkend is binnen een post- of neokoloniale context.

Maar laat ons eerst verder gaan met het overzicht van de verschillende soorten “anderen” van de kunst die Jameson detecteert in Adorno’s werk. Over de tweede “ander”, waarvoor hij de term antikunst gebruikt, kan ik beknopter zijn. Deze term is ietwat verwarrend omdat het noch betrekking heeft op antikunstpraktijken zoals dada of de historische avant-gardes, noch op agressie jegens kunst. Het verwijst eerder naar degenen “die *denken* dat” ze een esthetische sensibele bezitten, doch zich hierin vergissen (137, mijn cursivering). Jameson verbindt deze positie met Adorno’s befaamde notie van de cultuurindustrie en diens “verraden en gedupeerd publiek” (151).

Dit brengt ons tenslotte bij de derde ander van de kunst die meest relevant is voor de problematiek van dit artikel: de filistijnen. Deze positie wordt door Jameson beschreven als “een veralgemeende negatie van de andere drie termen” (idem), namelijk, niet-kunst, antikunst en kunst zelf. Meer specifiek zijn de filistijnen volgens Jameson noch “de passieve consumenten van de massacultuur, noch de bootslieden [van Odysseus] die verstoken zijn van de zintuiglijke organen voor cultuur, hetzij authentiek hetzij commercieel, maar eerder zij *die in hun hart een dieperliggende haat dragen tegenover kunst zelf*” (152, mijn cursivering). Belangrijk verder, is de nadruk op het feit dat “De filistijnen niet eerst en vooral ... degenen zijn die kunst niet ‘begrijpen’ ...; zij *begrijpen het eerder maar al te goed*” (idem, mijn cursivering). Deze formulering komt ook terug in een chronologische presentatie van de drie posities. Jameson onderscheidt er “degenen die eerst uitgesloten werden (de bemanning van Odysseus), degenen die genot zijn gaan eisen ter vervanging van datgene waarvan ze uitgesloten zijn (het publiek van de cultuurindustrie) en, tenslotte, *degenen die, zich scherper bewust van het hele proces* [d.i. de processen van uitsluiting van kunst] (en van wat Odysseus in staat is te horen [d.i. de belofte van geluk in de Sirenes’ gezangen]), *met een meer veralgemeende tegenreactie voor de dag komen*” (idem, mijn nadruk). Tot slot vereenzelvig Jameson deze

reactie met “niets anders dan de grote figuur van *ressentiment*” (idem), een duidelijke verwijzing naar de filosofie van Friedrich Nietzsche die ik verder zal specificeren.

Jamesons verschillende bepalingen van de filistijnen kunnen samengebracht worden door te zeggen dat datgene omtrent kunst waartegen zij een wrok ontwikkelen hetzelfde is waarin ze een maar al te goed inzicht hebben, namelijk de schuld van kunst als operateur van klassenverdeling, waarvan Odysseus’ listige plan als één van haar oerscènes kan beschouwd worden. Maar opnieuw, anders dan Jameson vat ik deze klassenverdeling niet in de eerste plaats in economische zin op.

Het gaat hierbij echter niet alleen om een schuld die onlosmakelijk verbonden is met het smaken en maken van kunst in het algemeen, maar ook om de manier waarop individuele kunstwerken “dit universele schuldgevoel engageren, ... het aansnijden met verscheurende scherpeheid, ... het tot bewustzijn brengen in de vorm van een onoplosbare tegenstrijdigheid” (130). Dit laatste sluit aan bij een ander sleutelonderdeel van Adorno’s esthetische theorie: de manier waarop aan kunst een zekere belofte van geluk toegedicht wordt. Volgens Jameson zou dit voor Adorno zelfs de “diepste roeping” uitmaken van kunst (153). In lijn met de eerder besproken opsplitsing van kunstwaardering en handenarbeid, van contemplatie en praxis, moet deze belofte echter noodzakelijkerwijs “zonder consequenties” blijven (132). Voor Adorno is dit onvermogen van kunst om het door haar beloofde geluk daadwerkelijk waar te maken onoverkomelijk zonder een fundamentele opheffing van de bestaande sociale verdelingen. De moeilijkheid is echter dat omwille van haar isolement uit de sfeer van het handelen, kunst weinig kan bijdragen tot dergelijke radicale maatschappelijke verandering.

Ondanks deze structurele beperkingen geloofde Adorno wel dat kunst zich op authentieke wijze kan verhouden tot de onmogelijke realisatie van haar belofte van geluk en haar onherleidbare schuld hiermee enigszins kan inlossen. Meer bepaald, doorheen de paradoxale poging om “trouw [...] te blijven aan dit [geluk]... doorheen negatie en lijden, door het opvoeren van deze onmogelijkheid”, zoals Jameson het samenvat (147). Kunst wordt hiermee opgeroepen om de vorm aan te nemen van “[haar]... ‘gebroke[n] belofte’, waarbij de idee van geluk in stand wordt gehouden op hetzelfde ogenblik waarop haar huidige bestaan ontzegd wordt” (idem). Ondanks het onvermogen van de kunst om daadwerkelijk de tegenstrijdigheden op te lossen die veroorzaakt worden door sociale en culturele verdelingen en conflicten waaraan ze zelf medeplichtig is en zelfs haar bestaan als sociale activiteit en domein dankt, zouden kunstwerken dus “een zekere authenticiteit kunnen herwinnen door [deze schuld] in te sluiten als [hun] inhoud en ruw materiaal, als wat [zij] steeds opnieuw moeten confronteren, in al haar venijn” (130). Zoals bekend, beschouwde Adorno met name laatmoderne kunstvormen – zoals de atonale muziek van Arnold Schönberg of de romans van Samuel Beckett – als toonvoorbeelden van dergelijke zelfkritische, authentieke omgang met de structurele medeplichtigheid en onmacht van kunst in een klassensamenleving.

7. DE UTOPISCHE DIMENSIE VAN DE ANTISEMITISCHE FILISTIJN

Rest mij nog een laatste en misschien meest controversiële aspect van Jamesons conceptualisering van filistijnisme te interpreteren, vooraleer ik alles terugkoppel op de problematiek van dit artikel. Het betreft de manier waarop haat en *ressentiment* jegens kunst door Jameson expliciet verbonden wordt met de in haar besloten belofte van geluk of, zoals hij het ook stelt, de “verhouding van geluk tot... [haar] utopische vervulling” (1996:153).

Ietwat verrassend, wendt Jameson zich hiervoor tot wat hij beschouwt als een andere, belangrijke sociale manifestatie van de figuur van de filistijn in Adorno’s werk, namelijk, de

antisemiet zoals geanalyseerd in *Dialectiek van de verlichting* (2002:137-172). Hij richt zich meer specifiek op een korte, obscure passage in het begin van Adorno's en Horkheimers analyse. Hierin wordt een verband gesuggereerd tussen antisemitisme en de opkomst van de universele mensenrechten en, meer specifiek, hun vermeende doel om "geluk te beloven zelfs aan degenen zonder macht" (2002:141). Het historische lot en de sociale positie van de Joden wordt door Adorno en Horkheimer als toonbeeld gezien van het beschikken over mensenrechten zonder het bezitten van politieke macht. Beschouwd als een vreemdsoortige populatie door hun gastgemeenschappen, worden de Joden uitgesloten van deelname aan het politieke leven van deze gemeenschappen doch, in de meeste gevallen, wordt hen zekere burgerlijke rechten gegund zoals economische of commerciële rechten. Je zou kunnen stellen dat de verdienste van de Joden erin bestaat om van deze nood een deugd te maken en dat zij er doorgaans in slaagden om een hoog niveau van individuele en collectieve welvaart te verzekeren uitsluitend door het bedrijven van handel.

Adorno en Horkheimer voeren aan dat de universele mensenrechten bij de massa van de bevolking een gevoel van bedrog teweegbrengen. We kunnen hier een uitdrukking gebruiken van Jameson met betrekking tot de culturele filistijnen en zeggen dat het gewone volk "maar al te goed begrijpt" dat de belofte van geluk die in het idee van universele mensenrechten besloten ligt "een leugen blijft zolang er [sociale] klassen bestaan" (idem). Het ongenoegen van de antisemiet zou aldus gericht zijn op de notie van "machteloos geluk", omdat "[d]e gedachte van geluk zonder macht ondraaglijk is omdat het alleen dan [d.i. in een samenleving zonder machtsstrijd tussen verschillende klassen] waar geluk zou zijn" (idem). Dit zou de antisemiet dan brengen tot het onderdrukken van geluk, niet alleen in haar exemplarische sociale belichaming in de voorspoed van de Joodse gemeenschap, maar "[z]elfs als mogelijkheid...[,] idee" of "universele" waarde (idem). Volgens Jameson identificeren Adorno en Horkheimer de "antisemitische passie" aldus met "de haat van geluk per se" (idem). Hij merkt hierbij ook de paradoxale logica van de verhouding van de antisemiet tot geluk op, waarbij het "des te harstochtelijker verworpen [wordt] naarmate het nabij lijkt. Overal waar geluk lijkt te zijn gerealiseerd te midden van haar algemene verzaking moeten zij [de antisemieten] dit gebaar van onderdrukking herhalen waarmee zij in feite hun eigen verlangen onderdrukken" (153).

Opmerkelijk aan Jamesons interpretatie is dat hij in de door Adorno en Horkheimer beschreven wrok van de antisemitische filistijn een utopische dimensie ontwaart, eerder dan een uitsluitend regressief, zelfdestructief of nihilistisch fenomeen. Hij beschouwt hun analyse als een "buitengewone utopische analyse van antisemitisme in termen van culturele afgunst" (idem). Volgens hem breiden Adorno en Horkheimer "deze conceptie van woede gericht op het idee van geluk op zijn minst impliciet uit zodat het *de afgunst voor wat verbeeld wordt als een minder vervreemde toestand van een oudere* [d.i. Joodse] *gemeenschap of collectiviteit* insluit" (153, mijn cursivering). We kunnen Jameson hier zo begrijpen dat de antisemitische haat een utopisch verlangen suggereert naar een samenleving waarin het individueel en collectief geluk niet verstoord wordt door eindeloze macht of klassenstrijd. Filistijnisme – beide in haar antisemitische en "culturele" gedaante – wordt dan beschouwd als "negatieve belichaming[...] van een dieper *ressentiment* dat gegenereerd wordt door de klassensamenleving" (154). Als zodanig wordt hier voorbijgegaan aan analyses van antisemitisme in termen van "zuiver psychologische en irrationele impulsen" die Jameson beperkend acht omdat zij hiermee het antisemitisme "structureel toedelen [...] aan wat per definitie onbevattelijk is" (idem).

Jamesons vrij dense interpretatie vergt heel wat verduidelijking en verdere uitleg. Laten we beginnen met Jamesons gebruik van de noties van afgunst en ressentiment en zijn bewering dat deze niet in psychologische zin moeten begrepen worden – of, tenminste, niet *uitsluitend* – alsook het feit dat het hier een positieve lading krijgt, anders dan in Nietzsche’s werk waar ressentiment een negatieve lading heeft als cruciale component van de zogenaamde slavenmoraal. Je kan stellen dat ressentiment – niet alleen van de antisemiet, maar ook van kunsthaters – door Jameson gerecupereerd wordt door het te interpreteren in een ruimer raamwerk dat, toegegeven, vrij marxistisch is in de manier waarop het de klassenstrijd beschouwt als centraal maatschappelijk antagonisme. De klassenstrijd wordt niet alleen geïdentificeerd als de belangrijkste bron van ressentiment, maar speelt ook een hoofdrol in de bepaling van het verlangde, alternatieve samenlevingsmodel, namelijk, een samenleving zonder klassen. Jameson probeert ressentiment dus te “redden” door het te zien als een negatieve manifestatie van, enerzijds, legitieme onvrede met een klassensamenleving en, anderzijds, in het verlengde hiervan, het utopische verlangen naar het opheffen van dergelijke samenleving.

Voor een goed begrip is het verder nodig om de overeenkomst te expliciteren tussen de antisemitische en culturele filistijn, of nog, tussen de afkeer en haat jegens Joden en jegens kunst. Deze link wordt door Jameson vrij summier aangegeven en kan hierdoor als vrij dubieus of zelfs schandelijk overkomen. In Jamesons analyse bekleedt kunst een analoge positie als de Joden, namelijk, deze van “machteloos geluk”. Dit kunnen we begrijpen aan de hand van wat we in de vorige sectie bespraken, namelijk, kunst als een plek waar de realisatie van geluk, als niet gesimuleerd, dan toch beloofd wordt en in die zin een utopische lading draagt. Zoals we reeds aangaven moet het hier bij een belofte blijven, aangezien kunst niet bij machte is om het geluk ook effectief te realiseren, ontheven als zij is van elke wereldse macht om de heersende obstakels voor dergelijke realisatie op te heffen – obstakels die Jameson identificeert met de maatschappelijke realiteit van macht- en klassenstrijd. Zelfs Adorno’s “verscheurde”, “dissonante” kunstwerken kunnen gezien worden als complexe omgangsvormen tot deze tegenstrijdige positie, in de negatief-dialectische manier waarop zij de belofte van geluk trachten te behouden doorheen haar negatie in de bestaande orde. Ook al beschouwde Adorno dergelijke kunstvormen als meer eerlijke, “authentieke” omgangsvormen van kunst met haar structurele beperkingen kunnen zij zich in laatste instantie niet ontdoen van de onherleidbare schuld van de kunst, een sleutelnotie die we eerder bespraken. Deze laatste moet niet opgevat worden als een moralistische notie of als betrekking hebbend op de individuele schuld van kunstenaars, maar in structurele zin, d.i. als de existentiële verstrengeling van kunst in wat ik, enigszins afwijkend van Jamesons neomarxistisch perspectief, aanduidde met processen van esthetische verdeling. Zoals Jameson het stelt op het einde van zijn interpretatie van de filistijn: “de valorisatie van kunst ... vindt zijn diepere functie in precies deze diagnose [van antisemitisch en cultureel filistijnisme], als de schuldige en kwetsbare plek van een belofte van sociaal en persoonlijk geluk die volhardt binnen een sociale orde die misvormd is door de klassenstrijd” (154).

Welnu, het is als zodanig dat kunst zich de woede van de filistijn op de hals jaagt. Interessant genoeg, op basis van de paradoxale logica van de filistijnse haat jegens hetzelfde geluk waarnaar het eigenlijk verlangt, zoals geponereerd door Jameson, kunnen we stellen dat kunst des te passievoller gehaat wordt door de filistijnen naarmate zij er beter in slaagt om te laten uitschijnen dat de vervulling van het geluk een reële, nabije mogelijkheid is binnen het huidige maatschappelijke bestel. Dit kan zo begrepen worden dat hoe meer dit laatste het geval is, hoe meer de belofte van geluk in kunst als vals, als “bedrog” zelfs, ervaren wordt door het gewone volk in omstandigheden die de vervulling ervan in feite structureel in de weg staan.

8. CONCLUSIE: WAAROM DEKOLONIALE CULTURELE ACTIVISTEN ERVAN HOUDEN OM KUNST TE HATEN

Wij kunnen nu de verschillende lijnen van mijn argument samenbrengen en specificeren met betrekking tot de filistijnse tendens van hedendaagse dekoloniale strijd in Zuid-Afrika. In het Adorniaanse-Jamesoniaanse raamwerk ligt de waarheid van de filistijn in haar nuchter inzicht in de schuld van kunst, in de medeplichtigheid van artistieke appreciatie en productie in het instellen en onderhouden van klassenverdelingen. Zoals ik aangaf interpreteert Jameson deze laatste op vrij orthodox marxistische wijze in termen van economische klassenvorming met bourgeoisie en proletariaat als voornaamste klassen. Alhoewel ik vasthoud aan de centraliteit van noties van klassen, verdelingen en mechanismen van classificatie als voornaamste bronnen van maatschappelijke onrecht, antagonisme en strijd, heb ik benadrukt dit alles te willen losmaken van enge economistische bepalingen of eenzijdige kapitalismekritiek. Om die reden stelde ik voor om de schuld van de kunst eerder te bepalen in termen van haar constitutieve rol in het instellen en onderhouden van *esthetische* verdelingen. Het gaat dan om het aanbrengen van onderscheidingen en hiërarchieën tussen, en opsplitsen van degenen die in staat geacht worden om kunst te produceren of consumeren en degenen die hier niet toe in staat zouden zijn, en de onderliggende vooronderstellingen inzake de esthetische capaciteiten en gevoeligheden van de verschillende groepen in kwestie. Degelijke verdelingen kunnen dan uiteraard mede gevormd en overgedetermineerd zijn als andere economische, gender, raciale of koloniale verdelingen, om maar enkele te noemen.

De passionele haat van de filistijn voor kunst kan begrepen worden in het verlengde hiervan. Filistijnse daden en houdingen tegenover kunst, hoe ruw en problematisch ook, leggen op prangende wijze een fundamentele waarheid bloot over de schuld van kunst als sociale activiteit, als beide gevormd door en operateur van processen van esthetische verdeling, een schuld bovendien waarvan zelfs de meest authentieke, progressieve vormen zich nooit geheel kunnen losmaken. Dit alles maakt de agressie en haat van de filistijn jegens kunst op zijn minst gedeeltelijk gerechtvaardigd.

De waarde van Jamesons redemptieve interpretatie van filistijnisme is dat het ons in staat stelt om een theoretische opening te forceren naar een andere, meer positieve en constructieve benadering voor het analyseren, begrijpen en beoordelen van de filistijnse handelingen van hedendaagse dekoloniale culturele activisten. Hierbij wordt een alternatief geboden op dominante, afkeurende interpretaties als irrationele, onbegrijpelijke daden van zinloze vernieling, vandalisme en delinquentie. Of nog, als fenomenen herleid tot pathologieën van individuen (problemen met woedebeheersing, desublimatie) of groepen (collectieve waanzin, leiderscultus, sektarisch geweld, kuddegeest).

Tegenover dergelijk interpretaties kunnen we radicale daden van dekoloniale culturele contestatie begrijpen als gevallen van hetzelfde “destructief verlangen” en zelfs zelfdestructief gedrag dat Jameson, in navolging van Adorno en Horkheimer, aan de filistijn toeschrijft (2002:141). De vernieling van Baholo’s werken kan gezien worden als de meest dramatische manifestatie hiervan. Deze schilderijen worden gedreven door hetzelfde onbehagen voor, en verzet tegen kolonialisme en apartheid als de huidige generatie studentenactivisten. Bovendien herbergen de werken een zekere “belofte van geluk” in hun uitdrukking van het menselijke weerstandsvermogen tegen onderdrukking en onrecht. Welnu, eerder dan een onfortuinlijke, voor velen onvergeeflijke, beoordelingsfout van de studenten in het beste geval of een onheilspellende voorbode van de woestijn van het dekoloniale filistijnisme in het slechtste geval, interpreteer ik de destructie van Baholo’s werken als gemotiveerd door een diep

aanvoelen van de onherroepelijk schuld van alle kunst, zelfs de meest “kritische” of “authentieke” vormen. Hoe solidair en compatibel Baholo’s werken ook mogen zijn met de strijd van de studenten, als kunst zijn zij gedoemd tot een positie van relatieve ineffectiviteit, afgescheiden van het domein van praktische actie. Hun belofte van bevrijding blijft in extremis altijd vrijblijvend in verhouding tot radicale sociale strijd en zij zullen zich nooit kunnen ontdoen van hun voorkomen van overbodigheid en inconsequentialiteit.

Het utopische element – zoals Jameson het zou stellen – van het huidige filistijnse dekoloniale culturele activisme kan dan verder gelokaliseerd worden in het verlangen naar niet alleen een opschorting van de heersende esthetische verdelingen maar ook een radicale opheffing van de splitsing tussen kunst en revolutionaire praktijk en hiermee het vestigen van een ander regime van politiek en esthetiek, waartegenover traditionele vormen van protestkunst – zoals het kritische sociale commentaar van Baholo’s schilderijen – als ondraaglijk ervaren kunnen worden in omstandigheden van verhoogde revolutionaire activiteit.

Dergelijk argument moet niet opgevat worden als een verdediging in absolute zin van het vandaliseren of vernietigen van kunst.⁴ Evenmin is het een oproep voor het verder plegen van dergelijke daden van geweld jegens kunst. Het doel is eerder om een tegenwicht te bieden aan hetzij categorische, zelfvoldane verwerpingen van elke geldigheid van dergelijke radicale culturele handelingen, hetzij het ontwijken van rechtstreeks, diepgaand theoretisch engagement ermee, zonder hiermee blind te zijn voor de vanzelfsprekende problematische aspecten.

BIBLIOGRAFIE

- Adorno, T.W. 2004 [1970]. *Aesthetic Theory*. London & New York: Continuum.
- Adorno, T.W. & Horkheimer, M. 2002 [1947]. *Dialectic of Enlightenment. Philosophical Fragments*. Stanford: Stanford University Press.
- Homer (800BC). *The Odyssey*. <http://classics.mit.edu/Homer/odyssey.html> [26 September 2016].
- Jagarnath, V. 2016. Op-Ed: Anti-Semitism at Wits. *Daily Maverick*. <http://www.dailymaverick.co.za/article/2016-11-03-op-ed-anti-semitism-at-wits/> [16 November 2016].
- Jameson, F. 1996 [1990]. *Late Marxism. Adorno, or, the Persistence of the Dialectic*. London & New York: Verso.
- Langerman, F. 2016. On the Destruction of Art and the Loss of Collective Histories. *Politicsweb*. <http://politicsweb.co.za/politics/rmf-protesters-incinerated-five-richard-baholo-pai> [26 September 2016].
- Pather, R. 2016. Artist of Burnt Work Sides with Students. *Mail & Guardian*. <http://mg.co.za/article/2016-02-18-students-are-shackvilles-collateral-damage> [26 September 2016].
- Penfold, D. 1999. P.T.O - Public Monuments Reconsidered. *Artthrob. Contemporary Art in South Africa*. <http://artthrob.co.za/99oct/reviews.html> [26 September 2016].

⁴ Om alle misverstanden te vermijden, het gebruik van Jamesons utopische interpretatie van antisemitisch ressentiment moet ook niet gezien worden als legitimatie van neonazistische sentimenten zoals verkondigd door sommige personen of facties binnen de huidige studentenbeweging in Zuid-Afrika. Het meest prominente voorbeeld hiervan is ongetwijfeld Mcebo Dlamini die in zijn destijds capaciteit van president van de Studentenraad (SRC) van de Universiteit van Witwatersrand zijn bewondering uitsprak voor Hitler omwille van “zijn charisma en vermogen om het volk te organiseren” (Jagarnath 2016). Het is ook niet zo dat ik suggereer dat protesterende studenten aan Zuid-Afrikaanse universiteiten op bewust of onbewust vlak antisemitisch zijn of handelen. Waar het mij om gaat in Jamesons interpretatie is de conceptualisering van de specifieke structuur van de intolerante, afgunstige en destructieve houding van de filistijn tegenover voorgehouden illusies van de mogelijke vervulling van geluk in maatschappelijke omstandigheden die dit om structurele redenen niet toelaten.

- Pillay, V. 2015. More Useful to Redefine, not Destroy, the Rhodes Statue. *Mail & Guardian*. <http://mg.co.za/article/2015-03-30-itd-be-more-useful-to-redefine-not-destroy-the-rhodes-statue>. [26 September 2016].
- Rancière, J. 2009 [2004]. *Aesthetics and its Discontents*. Cambridge & Malden: Polity Press.
- Rancière, J. 2004 [2000]. *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*. London & New York: Continuum.
- Rancière, J. 1999 [1995]. *Disagreement: Politics and Philosophy*. Mineapolis: University of Minnesota Press.
- Schmahmann, B. 2016. Public Sculptures of Cecil Rhodes and Decolonisation: Where To From Here?. Presentatie tijdens de eenendertigste jaarlijkse conferentie van de South African Visual Arts Historians (SAVAH).
- van Graan, M. 2016. Barbarism, Burnings and Beckett 1. On Art, Statues, Language and Other Burning Issues. *mikevangraan.wordpress.com*. <https://mikevangraan.wordpress.com/2016/03/01/barbarism-burnings-and-beckett-1/>. [26 September 2016].
- Žižek, S. 1999. *The Ticklish Subject. The Absent Centre of Political Ontology*. London & New York: Verso.