

De politiek van de esthetiek

Jacques Rancière

Essayist en filosoof Jacques Rancière buigt zich over de voorwaarden voor mogelijke strategieën voor politieke kunst en over de problematiek van de 'esthetische knoop'.

Ik zal vertrekken vanuit een klein feit uit de actualiteit van het kunstleven. Een Belgische stichting, de Evens Foundation, riep een prijs in het leven die de 'Community art collaboration' heet. De prijs wil artistieke projecten steunen die 'de uitvinding van een nieuwe sociale coherentie gebaseerd op de diversiteit van identiteiten' aanmoedigen. Vorig jaar werd het winnende project voorgesteld door een Franse groep kunstenaars die Urban Campment heette. Hun project *I and us* stelde voor om in een arme en gestigmatiseerde Parijse buitenwijk een speciale plaats te creëren die 'extreem nutteloos, fragiel en non-productief' was, een afgelegen plaats die voor iedereen beschikbaar was, maar enkel door één persoon tegelijk gebruikt kon worden.

Er werd dus een kunstprijz uitgereikt aan een project dat bestond uit een lege plaats waar niets op de specificiteit van welke kunst dan ook wees. En een prijs gericht op het scheppen van nieuwe gemeenschapsvormen werd uitgereikt aan een eenpersoonszitje. Men zou hier makkelijk een bespotting van de hedendaagse kunst en van haar politieke pretenties in kunnen zien. Ik zal een andere piste volgen. Ik denk dat dit kleine voorbeeld ons naar de kern van het probleem kan leiden.

Het eerste punt waar onze aandacht op gevestigd wordt, is het volgende. Kunst is niet politiek door haar boodschap noch door de gevoelens die ze oproept aangaande sociale en politieke kwesties. Kunst is ook niet politiek door de manier waarop ze sociale structuren, conflicten of identiteiten voorstelt. Kunst wordt politiek juist door de afstand die ze neemt tegenover deze functies. In deze hoedanigheid geeft ze niet alleen vorm aan werken of monumenten, maar creëert ze ook een specifiek ruimte-tijd sensorium dat manieren van samen of gescheiden zijn bepaalt, manieren van binnen of buiten zijn, van tegenover of temidden staan, enzovoort. Kunst is politiek in zoverre haar eigen praktijk vormen van zichtbaarheid voortbrengt, die opnieuw een kader scheppen voor de manier waarop de praktijk en manieren van zijn, voelen en zeggen verstrengeld zijn in een gemeenschappelijke zin, of in een zin van het gemeenschappelijke, die belichaamd wordt in een gedeeld sensorium.

Kunst doet dat omdat politiek op zich geen machtsuitoefening of machtsstrijd is. Politiek is eerst en vooral de configuratie van een ruimte als een politieke ruimte, de kadering van een specifiek ervaringsdomein, de plaatsing van objecten als 'gemeenschappelijk' en van subjecten aan wie de capaciteit wordt toegekend om deze objecten te duiden en te bediscussiëren. Politiek is het conflict over het bestaan zelf van dit ervaringsdomein, de werkelijkheid van deze gemeenschappelijke objecten en de capaciteit van deze subjecten. Er is een aristotelianse uit-

spraak die stelt dat menselijke wezens politiek zijn omdat ze beschikken over een spraakvermogen dat de kwesties van recht en onrecht gemeenschappelijk maakt, terwijl dieren met hun stem alleen maar plezier of pijn kunnen uitdrukken. Hieruit lijkt te kunnen voortvloeien dat politiek de publieke discussie is over zaken als rechtvaardigheid, onder sprekende mensen die daar allemaal toe in staat zijn. Maar aan rechtvaardigheid gaat iets vooraf: hoe weet je dat de persoon tegenover je die zijn stem verheft wel degelijk over rechtvaardigheid praat en niet zozeer zijn of haar eigen pijn uitdrukt? Politiek gaat eigenlijk over die voorafgaande vraag: wie heeft de macht om hierover te beslissen? Volgens Plato hebben ambachtslui geen tijd om ergens anders te vertoeven dan in hun werk. Vanzelfsprekend is dit 'tijdgebrek' geen empirische zaak. Het is slechts de naturalisatie van een symbolische scheiding. Politiek begint precies wanneer degenen die 'geen tijd' hebben om iets anders te doen dan hun werk, deze tijd die ze niet hebben toch nemen, om zichzelf zichtbaar te maken als deelnemer aan een gemeenschappelijke wereld, en bewijzen dat er uit hun mond inderdaad een gemeenschappelijk spreken komt, en niet enkel uitingen van plezier of pijn. Die verdeling en herverdeling van tijd en ruimte, plaats en identiteit, die manier om het zichtbare en het onzichtbare vorm te geven en te hervormen, om spraak van lawaai te onderscheiden, enzovoort, is wat ik de 'onderverdeling van het waarneembare' noem. Politiek bestaat erin de onderverdeling van het waarneembare te herconfigureren, nieuwe objecten en subjecten in het voetlicht te plaatsen, zichtbaar te maken wat niet zichtbaar was, als sprekend wezen hoorbaar te maken wie voorheen enkel gehoord werd als een lawaaiër dier. In de mate waarin politiek dergelijke scènes van dissensus kan opstellen, kan ze gekenmerkt worden als een 'esthetische' activiteit, weliswaar op een manier die niets te maken heeft met de tooi van de macht die Benjamin 'de esthetisering van de politiek' noemde.

De kwestie 'esthetiek en politiek' kan dus als volgt geherformuleerd worden: er is een 'esthetiek van de politiek' in de zin die ik probeerde uit te leggen. In overeenstemming daarmee is er ook een 'politiek van de esthetiek'. Dit betekent dat de artistieke praktijk deelneemt aan de onderverdeling van het waarneembare in zoverre ze de gewone coördinaten van zintuiglijke ervaring opheft en het netwerk van verbanden tussen ruimte en tijd, subject en object, het gemeenschappelijke en het singuliere, opnieuw vormgeeft. Politiek bestaat niet altijd – machtsvormen wél. Kunst bestaat ook niet altijd, terwijl er wél altijd poëzie, schilderwerk, muziek, theater, dans, sculptuur enzovoort zijn. Politiek en kunst zijn geen twee gescheiden en permanente werkelijkheden waarvan je je moet afvragen of ze al dan niet met elkaar verbonden moeten

KUNST ALS

worden. Ze zijn allebei een geconditioneerde werkelijkheid, die al dan niet bestaat volgens een specifieke onderverdeling van het waarneembare. De *Republiek* van Plato is hier erg toepasselijk. Ze wordt soms verkeerd begrepen als de 'politieke' verbanning van de kunst. Maar de politiek zelf wordt door het platoonse gebaar weggenomen. Eén en dezelfde onderverdeling van het waarneembare neemt het politieke podium weg door de ambachtshuizen de tijd niet te gunnen om iets anders te doen dan hun eigen werk, en neemt het artistieke podium weg door het theater te sluiten waarin de dichter en de acteurs een andere persoonlijkheid dan de hunne zouden kunnen belichamen. Eén en dezelfde configuratie van de ruimte-tijd van de gemeenschap sluit voor hen beiden de mogelijkheid uit om twee dingen tegelijkertijd te doen. Het houdt de ambachtsman uit de politiek en de nabootser buiten de stad. Democratie en theater zijn twee vormen van dezelfde onderverdeling van het waarneembare, twee vormen van heterogeniteit die tegelijkertijd van de hand gewezen worden, om vorm te geven aan de republiek als 'organisch leven' van de gemeenschap.

Op deze manier is de 'esthetische knoop' altijd al gelegd vóór je kunst of politiek kunt identificeren. De huidige situatie, en in het bijzonder onze 'éénzit-collectieve-plaats' zou wel eens een ander interessant geval van deze articulatie kunnen zijn. De idee dat kunst het gemeenschapsleven machtigt in de mate waarin ze een verre en lege plaats creëert die gewijd is aan individuele meditatie, is geen bizarre uitvinding die getuigt van de uitputting van de hedendaagse kunst. Het sluit net aan bij de hele logica van een regime van kunstidentificatie en de politiek die erbij hoort. Het is niet moeilijk om in dit 'afgelegen eenpersoonszitzje' de laatste vorm te erkennen van een plaats die geboren werd op hetzelfde moment als het concept van de esthetiek en de Franse Revolutie: ik doel op de lege ruimte van het museum, waar de eenzaamheid en de passiviteit van de bezoekers tegenover de eenzaamheid en de passiviteit van de kunstwerken staat. Esthetiek is niet de wetenschap of de filosofie van de kunst in het algemeen. Esthetiek is een historisch regime van kunstidentificatie dat ontstaan is op het einde van de achttiende en het begin van de negentiende eeuw. De specificiteit van dit historische identificatieregime ligt in het feit dat het kunstwerken niet langer identificeert als specifieke producten van bepaalde technieken volgens bepaalde regels, maar als de bewoners van een specifieke soort van gemeenschappelijke ruimte. Dit is wat vaak de 'autonomie van de kunst' genoemd wordt. Volgens het zogenoemde discours van het modernisme betekent esthetiek de vestiging van een autonoom domein waarin kunstwerken geïsoleerd worden in hun eigen wereld, waarin ze alleen onder de criteria van vorm of schoonheid, of van 'waarachtigheid tegenover het medium' vallen. Volgens ditzelfde discours zou die autonomie teloorgegaan zijn in de laatste decennia van de twintigste eeuw, doordat de sociale levensvormen en reproductietechnieken het uiteindelijk onmogelijk maakten om de scheidingslijn tussen artistieke productie en technologische reproductie, hoge en lage kunst, autonome kunstwerken en vormen van de goederencultuur te bewaren. Ik zou willen beargumenteren dat dit discours de bal compleet mislaat. De termen die het tegenover elkaar stelt als kenmerk van twee periodes, zijn altijd al met elkaar verbonden geweest sinds het begin van het esthetische regime van de kunst. Ten eerste verwijdt in dit regime de definitie van een specifiek esthetisch domein de kunstwerken niet uit de politieke sfeer. Integendeel, hun politieke lading is ver-

bonden met die gescheidenheid. Ten tweede betekent de autonomie van het esthetische domein niet de autonomie van de kunstwerken. Onder het representatieve regime van de kunst werden de kunstwerken bepaald door de eigenschappen en de regels van de mimesis, waardoor ze onderscheiden konden worden van andere artefacten. Als dit regime ineenstort, worden kunstwerken enkel bepaald door het feit dat ze al dan niet behoren tot een specifiek domein. Een specifieke soort van ruimte kwalificeert op die manier objecten die niet langer onderscheiden kunnen worden door hun productieproces. Maar dit domein heeft geen vaste grenzen. De autonomie van de kunst is ook haar heteronomie. Die dualiteit levert twee soorten politiek van de esthetiek op. Kunst is politiek in het esthetische regime van de kunst in zoverre ze tot een afgescheiden domein behoort. En kunst is politiek in zoverre haar objecten niet specifiek verschillen van de objecten van de andere domeinen.

Aan de ene kant betekende de esthetiek de ineenstorting van het systeem van beperkingen en hiërarchieën waaruit het representatieve regime van de kunst bestond. Het was een afwijzing van de hiërarchie van onderwerpen, genres en uitdrukkingvormen die een scheiding invoerde tussen objecten al dan niet waardig om in het domein van de kunst opgenomen te worden, of die hoge genres van lage genres scheidde. Dit impliceerde de oneindige openheid van het veld van de kunst, wat uiteindelijk de vervaging van de grens tussen kunst en niet-kunst, tussen artistieke creatie en het anonieme leven betekende. Het esthetische regime van de kunst begon niet – zoals veel mensen nog steeds denken – met de bewieroking van het unieke genie dat het unieke kunstwerk maakt. Integendeel, het ontstond in de achttiende eeuw, met de stelling dat het archetype van de dichter, Homeros, nooit bestaan had, dat zijn gedichten geen kunstwerken waren, geen invulling van welke artistieke canon dan ook, maar een collage van verzamelde verhalen die uitdrukking gaven aan het voelen en denken van een nog kinderlijk volk. Aan de ene kant betekende esthetiek de soort gelijkheid die hoorde bij de onthoofding van de Franse koning en de soevereiniteit van het volk. Nu, die soort van gelijkheid betekende uiteindelijk dat kunst en het leven niet meer van elkaar gescheiden konden worden.

Maar aan de andere kant betekende esthetiek dat de kunstwerken als zodanig gevat werden in een specifiek ervaringsdomein waarin ze – in kantiaanse termen – vrij waren van de vormen van zintuiglijk verband eigen aan kennisobjecten of aan objecten van het verlangen. Ze waren een louter 'vrij verschijnen' dat beantwoordde aan een vrij spel, wat een niet-hiërarchische relatie tussen het intellect en de zintuiglijke vermogens inhield. In zijn *Brieven over de Esthetische Opvoeding van de Mens* trok Schiller, naar het voorbeeld van Kant, de politieke conclusie van die onthiërarchisering. De 'esthetische staat' bepaalde een domein van zintuiglijke gelijkheid, waar de suprematie van het actieve begrip over de passieve zintuiglijkheid niet langer werkte. Dit betekende een afwijzing van die onderverdeling van het waarneembare die traditioneel legitimiteit verleend had aan machts-overheersing door twee soorten mensen van elkaar te scheiden. De macht van de hogere klassen werd verondersteld de macht te zijn van activiteit over passiviteit, van de opgevoede zintuigen over de rauwe zintuigen, enzovoort. Door die macht van de hand te wijzen, gaf de esthetische ervaring vorm aan een 'gelijkheid' die niet langer een om-

POLITIEK

kering van de machtsoverheersing zou zijn. Schiller stelde deze zintuiglijke 'revolutie' tegenover de politieke revolutie zoals die in Frankrijk geïmplementeerd was. De Franse revolutie was mislukt omdat de revolutionaire macht de traditionele rol van het Begrip gespeeld had – met andere woorden, die van de staat – dat zijn wetten oplegde aan de materie van de gewaarwordingen – met andere woorden, de massa. De enige ware revolutie zou een revolutie zijn die de macht van het 'actieve' begrip over de 'passieve' gewaarwording omverwierp, de macht van een 'klasse' van intelligentie en activiteit over een klasse van passiviteit en ongecultiveerdheid.

Esthetiek betekende dus gelijkheid, omdat het de onderdrukking van de grenzen van de kunst betekende. En omdat het de vestiging van Kunst als een aparte vorm van de menselijke ervaring betekende. De twee gelijkheden zijn elkaars tegengestelden en zijn met elkaar verbonden. In Schillers *Brieven* belooft het beeld van de Griekse godin een toekomst van ontvoogding, omdat de godin 'ledig' en 'eenzelvig' is. Het beeld belooft dit door zijn afgescheidenheid zelf, zijn onbeschikbaarheid voor onze kennis en verlangens. Vanzelfsprekend ligt de 'extreem nutteloze, fragiele en nonproductieve' plaats van Urban Encampment helemaal in het verlengde van de ledigheid en onverschilligheid die Schillers Griekse godheid kenmerkte. Maar tegelijkertijd creëert het beeld deze belofte doordat zijn vrijheid – of onverschilligheid – een andere vrijheid of onverschilligheid belichaamt: die van het Griekse volk dat het beeld maakte. Nu betekent deze vrijheid het tegendeel van de eerste. Dit is de vrijheid van een leven dat zichzelf niet geeft aan aparte, onderscheiden bestaansvormen, de vrijheid van een volk voor wie kunst hetzelfde is als religie, politiek, ethiek: een manier van samenzijn. Bijgevolg belooft de afgescheidenheid van het kunstwerk haar eigen tegendeel: een leven dat kunst niet kent als een afgescheiden praktijk en ervaringsveld. De politiek van de esthetiek berust op deze oorspronkelijke paradox. De paradoxale verbinding van twee tegengestelde gelijkheden kon leiden, en heeft geleid, tot twee belangrijke vormen van 'politiek'.

De eerste vorm streeft naar de verbinding tussen de twee gelijkheden. Dit betekent dat de vrijheid en de gelijkheid van het autonome esthetische domein getransformeerd worden tot een vorm van collectief bestaan waarin ze niet langer een kwestie van vorm en verschijning zullen zijn, maar belichaamd zullen worden in levende attitudes, in de materialiteit van de alledaagse zintuiglijke ervaring. Het gemeenschappelijke van de gemeenschap zal zo dus in het weefsel van de geleefde wereld verweven worden. Dit betekent dat de afgescheidenheid van esthetische gelijkheid en vrijheid verwezenlijkt moet worden door haar zelfopheffing, in een ongescheiden vorm van gemeenschappelijk leven waarin kunst en politiek, werk en vrije tijd, publiek en privé-leven één en hetzelfde zijn. Dat is het programma van de esthetische revolutie die in het echte leven verwezenlijkt wat de politieke dissensus en het esthetische genot alleen maar in schijn verwezenlijken. Dit programma werd twee eeuwen geleden voor het eerst opgesteld in het oudste systematische programma van het Duitse idealisme, dat voorstelde om de dode mechanismen van de staatsmacht te vervangen door het levende lichaam van een volk bezield door een filosofie die een mythologie werd. Het

Politiek en kunst zijn geen twee gescheiden en permanente werkelijkheden waarvan je je moet afvragen of ze al dan niet met elkaar verbonden moeten worden. Ze zijn allebei een geconditioneerde werkelijkheid, die al dan niet bestaat volgens een specifieke onderverdeling van het waarneembare.

kende voortdurend heroplevingen, zowel in de projecten van een revolutie die beschouwd werden als een 'humane revolutie' – wat zoveel betekent als de zelfopheffing van de politiek – als in een kunst die zichzelf onderdrukt als een afgescheiden praktijk en zich identificeert met de ontwikkeling van nieuwe levensvormen. Het bezieldde zowel de 'gotische' droom van de Arts and Crafts in het negentiende-eeuwse Engeland, als de technologische verwezenlijkingen van de Werkbund of het Bauhaus in het twintigste-eeuwse Duitsland, zowel de mallarmeaanse droom van een poëzie die de 'festivals van de toekomst voorbereidt', als de concrete

bijdrage van de suprematistische, futuristische en constructivistische kunstenaars aan de Sovjetrussische revolutie. Het bezieldde zowel de projecten van de situationistische architectuur als Guy Debords *dérive* of de sociale sculptuur van Beuys. Ik denk dat het nog leeft in Hardt en Negri's hedendaagse visie van het franciscaanse communisme van de menigten, geïmplementeerd door de onweerstaanbare kracht van het wereldwijde netwerk dat de grenzen van het Rijk doet exploderen. In al deze gevallen

moeten politiek en kunst erin slagen zichzelf op te heffen, ten voordele van een nieuwe vorm van een ongescheiden leven.

De tweede vorm van politiek koppelt de twee gelijkheden los van elkaar, koppelt de vrije en gelijke ruimte van de esthetische ervaring los van het oneindige veld van de gelijkwaardigheid van kunst en leven. Tegenover de zelfonderdrukkende politiek van kunst die het leven wordt, stelt het een politiek van de resistente vorm voor. De schilleriaanse godin houdt een belofte in omdat ze ledig is. Het is de sociale functie van kunst, zal Adorno echoën, om geen functie te hebben. Het egalitaristische potentieel ligt vervat in de dissensualiteit van het werk, in het feit dat het behoort tot een autonome sfeer, onverschillig voor eender welk programma van sociale veranderingen of eender welke deelname in de opsmuk van het prozaïsche leven. Het politieke avant-gardisme en het artistieke avant-gardisme zouden bij elkaar passen precies door hun gebrek aan verband. De politieke daad van de kunst ligt in het redden van het heteroogeen waarneembare – wat de kern van de autonomie van de kunst is – en bijgevolg van haar ontvoogdende kracht. Dit dient haar te beschermen tegen een tweevoudige dreiging: getransformeerd worden tot een metapolitieke daad, of gelijkgesteld worden met de vormen van het alledaagse geësthetiseerde leven. Deze afscheiding is echter niet de toevlucht van de zuivere Schoonheid. Ze is eigenlijk pas zinnig in de mate waarin ze precies de relatie tussen afgescheidenheid en onafgescheidenheid toont. In het discours van Adorno en Horkheimer wordt de autonome perfectie van een werk verondersteld de rede van Odysseus en de gezangen van de sirenen met elkaar te verzoenen, en ze tegelijkertijd onverzoenlijk te houden. Wat in deze politiek op het spel staat, is niet zozeer het bewaren van de grens tussen hoge kunst en lage of populaire kunst, als wel het bewaren van de heterogeniteit zelf van twee zintuiglijke werelden. Daarom slaat de postmodernistische polemiek de bal mis met de bewering dat het modernistische paradigma ineenstuurde toen Rauschenberg een kopie van Velasquez en een autosleutel op hetzelfde doek samenbracht. Tot de ontsteltenis van zijn voorvechters, bleef Rauschenberg zijn toewijding aan de hoge kunst verkondigen; hij beschouwde die

KUNST ALS

als een van de juwelen van de mensheid. Het paradigma stuikt pas in elkaar als de scheiding tussen de twee zintuiglijke werelden ongedaan gemaakt wordt. Adorno beweerde ooit boudweg dat we sommige akkoorden van de negentiende-eeuwse salonmuziek niet langer kunnen horen, niet langer kunnen uitstaan, tenzij, zei hij, 'alles bedrog is'. Lyotard zou op zijn beurt zeggen dat je op een doek geen figuratieve motieven kunt mengen met abstracte, dat de smaak die deze vermening voelt en apprecieert geen smaak is. Zoals we weten, blijkt op een dag dat die akkoorden nog steeds gehoord kunnen worden en dat we nog steeds figuratieve en abstracte motieven op één doek kunnen zien, dat we zelfs kunst kunnen maken door eenvoudigweg objecten uit het dagelijkse leven te nemen en ze opnieuw tentoon te stellen. Er is geen radicale verschuiving van moderniteit naar postmoderniteit. Maar er is wel een dialectiek van het apolitiek-politieke werk dat de tweede politiek van de esthetiek naar een andere soort van zelfonderdrukking leidt. Die moet de radicale heterogeniteit van een zintuiglijke ervaring herbevestigen. De tol daarvoor

Kunst is politiek in het esthetische regime van de kunst in zoverre ze tot een afgescheiden domein behoort. En kunst is politiek in zoverre haar objecten niet specifiek verschillen van de objecten van de andere domeinen.

is niet alleen de afwijzing van eender welk politiek compromis, maar ook de onderdrukking van de autonomie van kunst zelf, de transformatie tot een zuiver ethische getuigenis. Deze verschuiving is het duidelijkst in het Franse esthetische denken van de jaren tachtig. Roland Barthes stelt het unieke van de foto van de dode moeder niet alleen tegenover de interpretatieve praktijk van de semioticus, maar ook tegenover de artistieke pretentie van de fotografie zelf. Godard benadrukt de iconische kracht van het beeld of het ritme van de zin, en geeft daarvoor niet alleen de oude narratieve plot op, maar ook de autonomie van het kunstwerk zelf. Bij Lyotard worden de penseelstreken of de klankkleur zuivere getuigenissen van de verslaving van de geest aan de macht van de Ander. De eerste naam van de ander is het 'aistheton'. De tweede is de Wet. Uiteindelijk gaan politiek en kunst beiden op in de ethiek. Deze omkering van het 'modernistische' paradigma van het politieke van de kunst ligt in de lijn van de hele denktrend die de politieke dissensualiteit oplost in een archi-politiek van uitzondering en terreur, waaruit alleen een heideggeriaanse God ons kan redden.

Onder de rechtlijnige plot van moderniteit en postmoderniteit, of de messcherpe tegenstelling tussen zuivere en geëngageerde kunst, moeten we de originele en aanhoudende spanning tussen deze twee soorten politiek van de esthetiek erkennen die vervat liggen in de vormen van de zichtbaarheid en begrijpelijkheid die kunst voor ons als zodanig herkenbaar maken – deze twee vormen van politiek, die uiteindelijk tot hun eigen zelfopheffing leiden. Precies deze spanning onderbouwt en – in zekere mate – ondermijnt het schijnbaar eenvoudige project van een politieke of 'kritische' kunst die de politiek moet dienen door een groter bewustzijn rond vormen van machtsoverheersing op te wekken, en daardoor energieën van verzet of rebellie moet versterken. Dit eenvoudige project is van het begin af aan opgenomen in de spanning tussen de twee tegengestelde vormen van politiek: kunst die zichzelf onderdrukt om het leven te worden, en kunst die aan politiek doet op voorwaarde dat ze niet aan politiek doet. Alle kritische kunst is in feite een soort 'derde weg',

een soort specifieke onderhandeling tussen die twee constitutieve vormen van de politiek van de esthetiek. Deze onderhandeling moet iets van de spanning bewaren die de esthetische ervaring forceert in de richting van de herconfiguratie van het collectieve leven, en iets van de spanning die de kracht van de esthetische gevoeligheid uit de andere ervaringsdomeinen wegneemt. Uit de zones waar kunst en leven niet onderscheiden worden, moet ze de connecties lenen die een politiek begrip uitlokken. En van de afgescheidenheid van kunstwerken moet ze het gevoel lenen van zintuiglijke vreemdheid die de politieke energie versterkt. Politieke kunst moet een soort collage van de tegenstellingen zijn. Voor ze Velasquez en autosleutels mengt, moet ze alternatieve politieken van esthetiek vermengen. Dat doet ze door specifieke vormen van heterogeniteit te bepalen, door elementen uit verschillende ervaringsdomeinen en montagevormen uit verschillende kunsttakken of technieken te lenen. Als Brecht in de twintigste eeuw een soort van archetypische politieke kunst gebleven

is, ligt dat minder aan zijn blijvende communistische overtuiging, dan aan de manier waarop hij onderhandelde in de relatie tussen de tegengestelden, en schools politiek onderricht vermengde met het plezier van de musical of het cabaret, waardoor hij allegorieën van de nazimacht in vers over bloemkolen deed discussiëren, enzovoort. De belangrijkste procedure van politieke of kritische kunst bestaat in het opzetten van de ontmoeting en eventueel de botsing van heterogene elementen. De botsing van deze heterogene elementen wordt verondersteld een breuk in onze perceptie te veroorzaken, ter openbaring van de een of andere geheime link van de dingen die achter de alledaagse werkelijkheid verborgen ligt. Deze verborgen werkelijkheid kan de absolute macht van droom en verlangen zijn, verborgen door de nuchterheid van het burgerlijke leven, zoals in de surrealistische poëtica. De verborgen werkelijkheid kan het geweld van de kapitalistische macht en de klassenstrijd zijn, verstoppt achter de grote idealen, zoals in de militante fotomontages, die ons bijvoorbeeld het kapitalistische goud in Adolf Hitlers keel tonen.

Politieke kunst betekent dus het scheppen van die vormen van botsing of dissensus die niet alleen heterogene elementen samenbrengen, maar ook twee politieken van waarneming. De heterogene elementen worden samengebracht om een botsing uit te lokken. Nu is die botsing twee dingen tegelijkertijd. Aan de ene kant is de botsing de flits die verlicht. De connectie van de heterogene elementen spreekt aan door haar leesbaarheid, en wijst op een of ander geheim van macht en geweld. De connectie tussen groenten en hoge retoriek draagt in *Arturo Ui* een politieke boodschap over. Maar aan de andere kant doet de botsing zich maar voor in zoverre de heterogeniteit van de elementen weerstaat aan de homogeniteit van betekenis. Bloemkolen blijven bloemkolen, gesuperponeerd op hoge retoriek. Ze dragen geen boodschap. Precies door hun ondoorzichtigheid worden ze verondersteld de politieke energie te versterken. Uiteindelijk wordt datgene wat niet méér is dan een superponering van abnormale elementen bekleed met politieke macht. In Jean-Luc Godards film *Made in USA* zegt de held: 'Ik lijkt wel in een Walt Disneyfilm te zitten, gespeeld door

POLITIEK

Humphrey Bogart, dus in een politieke film.' Alleen al de relatie van abnormale elementen wordt dialectisch gelezen, als een botsing die getuige is van een politieke werkelijkheid van conflicten.

Politieke kunst is altijd een soort van specifieke onderhandeling, niet tussen politiek en kunst, maar tussen de twee politieken van esthetiek. Deze derde weg wordt mogelijk gemaakt door continu te spelen op de grens en de afwezigheid van een grens tussen kunst en niet-kunst. De brechtiaanse gelijkheid van allegorie en ontmaskering van allegorie veronderstelt dat je kunt spelen met de connectie en disconnectie van kunst en bloemkolen, politiek en bloemkolen. Zulk spel veronderstelt dat groenten zelf een dubbel bestaan hebben: één waarin ze geen relatie hebben met kunst en politiek, en een andere waarin ze met beiden al een sterke relatie hebben. Eigenlijk bestond de relatie tussen politiek, kunst en groenten al vóór Brecht, niet alleen in de impressionistische stillevenen die de Nederlandse traditie nieuw leven inbliezen, maar ook in de literatuur. Eén roman van Zola, *Le Ventre de Paris*, gebruikte ze overduidelijk als politieke en artistieke symbolen. De roman is gebaseerd op de polariteit van twee figuren. Aan de ene kant is er de arme oude revolutionair die van deportatie terugkomt naar het nieuwe Parijs van de Halles, waar hij omgeduwd en verpletterd wordt door de vloed van witte kolen, waarmee de vloed van de consumptie bedoeld wordt. Aan de andere kant is er de impressionistische schilder die de epiek van de witte kolen bezingt, de epiek van de moderniteit, de glas-en-ijzer-architectuur van de Halles en de stapels groenten als allegorie van de moderne schoonheid in contrast stelt met de oude pathetische schoonheid, gesymboliseerd door de gotische kerk in de buurt. De politieke allegorie van de bloemkolen werd mogelijk door de connectie tussen kunst, politiek en groenten, tussen kunst, politiek en consumptie, die al bestond als een verzameling van bewegende grenzen die de kunstenaars in staat stelden om over de rand te gaan, betekenis te destilleren uit het verband van de heterogene elementen, en te spelen op de zintuiglijke kracht van die heterogeniteit.

Dit betekent dat de vermenging van hoge kunst en lage kunst, of de vermenging van kunst en goederen, geen ontdekking van de jaren 1960 is en dus niet toegeschreven hoeft te worden aan de moderne kunst en haar politieke potentieel. Integendeel, politieke kunst werd mogelijk gemaakt door deze vermenging, door een continu proces van grensoverschrijdingen tussen hoge en lage kunst, kunst en niet-kunst, kunst en goederen. Dit proces zelf is een oude zaak die teruggaat tot ver in het verleden van het esthetische regime van de kunst. Je kunt geen tijdperk waarin de hoge kunst gevierd wordt tegenover een ander tijdperk waarin de hoge kunst getrivialiseerd of geparodiëerd wordt plaatsen. Zodra de Kunst zich op het einde van de negentiende eeuw als een specifiek ervaringsdomein gevestigd had, begonnen haar producten terecht te komen in de trivialiteit van de reproductie, commercie en goederencultuur. Maar zodra dat gebeurde, begonnen de goederen zelf in de tegengestelde richting te reizen en het domein van de kunst binnen te treden. Ze konden hun kracht rechtstreeks identificeren met de overweldigende kracht en

schoonheid van het moderne leven, net zoals in Zola's vertelling van de kolen. Ze konden ook in het domein van de kunst terecht komen door oubollig te worden, niet langer geschikt voor consumptie, omgevormd tot objecten van esthetisch – belangeloos – plezier of geheimzinnige opwinding. Zowel de surrealistische poëtica, als Benjamins theorie van de allegorie, of het brechtiaanse epische theater, gedijden op deze overschrijding van grenzen, net als alle vormen van kritische kunst die op de ambigue relatie van kunst en commercie speelden, tot aan veel hedendaagse installaties. Ze vermengden heterogene materialen geleend uit de artistieke traditie, de politieke retoriek, de goederencultuur, reclameadvertenties enzovoort, om de verbanden van de hoge kunst en de politiek van kapitalistische machtoverheersing te openbaren. Maar dat hebben ze maar kunnen doen dankzij het voortdurende proces dat de grenzen al uitgewist had. Kritische kunst gedijde op dit continue overschrijden van grenzen, dit tweerichtingsproces van prosaïsering van het poëtische en de poëtisering van het prozaïsche.

Als dit zinnig is, kan het mogelijk zijn om de politieke kwesties in de discussie rond modernisme en postmodernisme te herzien, en hopelijk een stevigere basis te geven. Wat in de hedendaagse kunst op het spel staat, is niet het lot van het modernistische paradigma, waarvan de validiteit niet kleiner of groter is dan tevoren. Volgens mij is dit altijd een heel beperkende interpretatie geweest van de dialectiek van het esthetische regime van de kunst. Wat op het spel staat, is het lot van de 'derde politiek' van de esthetiek. De vraag is niet: zijn we nog modern, al postmodern of zelf na-postmodern? De vraag is: wat is er juist gebeurd met de dialectische botsing? Wat is er gebeurd met de formule van de kritische kunst?

Ik zal enkele elementen voor een mogelijk antwoord voorstellen, verwijzend naar een paar tentoonstellingen die de laatste jaren punten van vergelijking met de kunst van de jaren zestig en zeventig boden, en hierdoor ook significante kentekens van een verschuiving toonden. Een eerste voorbeeld. Drie jaar geleden stelde het Nationaal Centrum voor Fotografie in Parijs de tentoonstelling *Bruit de fond (Witte Ruis)* voor. De tentoonstelling presenteerde recent werk naast werken uit de jaren zeventig. Bij die laatste hoorden onder andere de reeks *Bringing War Home* van Martha Rosler, fotomontages die advertenties van Amerikaans huishoudelijk geluk samenbrachten met beelden uit de oorlog in Vietnam. In de buurt hing een ander werk over Amerikaanse politiek, dat in dezelfde vorm twee elementen met elkaar confronteerde. Het werk, van Wang Du, bestond uit twee delen. Aan de linkerkant stond het koppel Clinton, getoond op *popart* wijze, als een paar wassenbeelden-museum-figuren. Rechts was er een enorme plastificatie van Couber's *Origine du Monde*, dat, zoals bekend, een vrouwelijk geslachtsorgaan afbeeldt. In de twee gevallen werd dus een beeld van Amerikaans geluk gesuperponeerd met zijn verborgen geheim: oorlog en economisch geweld bij Martha Rosler, seks en grofheden bij Wang Du. Maar in het geval van Wang Du waren zowel de politieke conflictualiteit als het gevoel van vreemdheid verdwenen. Wat overbleef, was een automatisch effect van delegitimisering: seksuele grofheden die de politiek delegitimiseren,

Esthetiek betekende dus gelijkheid, omdat het de onderdrukking van de grenzen van de kunst betekende. En omdat het de vestiging van Kunst als een aparte vorm van de menselijke ervaring betekende. De twee gelijkheden zijn elkaars tegengestelden en zijn met elkaar verbonden.

KUNST ALS

de wassen figuur die de hoge kunst delegitimiseert. Maar er viel niets meer te delegitimiseren. Het mechanisme draaide om zichzelf heen. Het speelde feitelijk een dubbel spel: op het automatische van het delegitimiserende effect en op het bewustzijn dat om zich heen draait.

Een tweede voorbeeld. Een andere tentoonstelling die Parijs drie jaar geleden aandeed, heette *Voilà. Le monde dans la tête* en wilde met verschillende installaties een eeuw documenteren. Eén ervan was de installatie van Christian Boltanski, *Les Abonnés du téléphone*. Het principe was eenvoudig: twee boekenplanken tegen de muur met daarop telefoonboeken van over de hele wereld, en twee tafels in het midden waar je kon zitten en eender welke telefoonboek doornemen. Deze installatie zou ons kunnen doen denken aan een ander politiek werk, uit de jaren zeventig: Chris Burdens *The Other Vietnam Memorial*. Dat 'andere herdenkingsmonument' was natuurlijk het herdenkingsmonument voor de anonieme Vietnamese slachtoffers. Chris Burden had hen namen gegeven en had ze op het monument geschreven, door willekeurig Vietnamese namen uit het telefoonboek te pikken. De installatie van Boltanski draait nog steeds om anonimiteit. Maar die anonimiteit is niet langer ingebed in een controversiële plot. Het is niet langer een kwestie van namen te geven aan degenen die door de overwinnaars onbenoemd gelaten waren. De namen van de naamlozen worden, zoals Boltanski stelt, 'specimens of humanity'.

Een derde voorbeeld. Vorig jaar presenteerde het Guggenheim Museum in New York de tentoonstelling *Moving Pictures*. De bedoeling was om te illustreren hoe het veelvuldige gebruik van reproduceerbare media in de hedendaagse kunst geworteld is in de kritische kunst van de jaren zestig en zeventig, waarin zowel de mainstream sociale of seksuele stereotiepen, als de artistieke autonomie in vraag gesteld werden. Nochtans illustreerden de tentoongestelde werken om de rotonde een duidelijke verschuiving weg van die rechte lijn. De video van Vanessa Beecroft, bijvoorbeeld, met naakte vrouwen die in het museum stonden, werd nog steeds voorgesteld als een kritiek op de vrouwelijke stereotiepen in de kunst. Maar die naakte en stomme lichamen volgden overduidelijk een andere richting, waarin ze ontsnapten aan eender welke betekenisgeving of conflict van betekenissen, en riepen eerder De Chirico's metafysische schilderijen op dan welk soort van feministische kritiek dan ook. Tijdens de klim op de wentelhelling van het Guggenheim leverden een aantal video's, foto's, installaties en video-installaties in plaats van een 'kritiek' eerder een nieuwsoortig gevoel van vreemdheid, van mysterie in de triviale representatie van het alledaagse leven. Je kon het voelen in Rineke Dijkstra's foto's van ambigue tieners, net als in Gregory Crewdson's filmachtige afbeeldingen van het vreemde van alledaagse gebeurtenissen, of in de installaties van Christian Boltanski, waarvan er één gemaakt was van foto's, elektrische leidingen en lampen die –afhankelijk van het geval– de doden van de holocaust of de kortstondigheid van de kindertijd zouden kunnen symboliseren. De klim in de tentoonstelling was eigenlijk een soort terugkrabbelen uit de dialectische kunst van de botsing, naar de symbolis-

tische kunst van het Mysterie, die haar hoogtepunt bereikte boven in het gebouw in de video-installatie van Bill Viola, *Going forth by day*, samengesteld als een cyclus van symbolistische fresco's, die de cycli omvatten van Geboorte, Leven, Dood en Wederopstanding, net als de cyclus van Vuur, Lucht, Aarde en Water.

Uit deze drie voorbeelden, gekozen uit vele anderen, kunnen we een antwoord schetsen op de vraag naar de 'politiek van de esthetiek vandaag', de vraag: 'Wat is er gebeurd met de dissensuele vormen van kritische kunst?' Ik zou willen stellen dat de 'klassieke' vorm van

de esthetische dissensus in vier grote vormen uiteengevallen is.

de esthetische dissensus in vier grote vormen uiteengevallen is.

De eerste vorm zou de grap zijn. In de grap wordt de verbinding van de heterogene elementen nog steeds gepresenteerd als een spanning van antagonistische elementen, die het een of ander geheim aanwijzen. Maar er is geen geheim meer. De dialectische spanning is herleid tot een spel, waarin gespeeld wordt met precies de ononderscheidbaarheid van de procedures die de geheimen van de

macht ontsluiten en de gewone procedures van delegitimisering die deel uitmaken van de nieuwe vormen van machtsoverheersing – de procedures van delegitimisering voortgebracht door de macht zelf, door de media, het commerciële entertainment of de reclame. Dat was het geval in het werk van Wang Du dat ik eerder vermeldde. Veel tentoonstellingen vandaag spelen met diezelfde onbeslistheid. De tentoonstelling met de popart-achtige titel *Let us entertain*, die te zien was in Minneapolis, werd in Parijs gerecycleerd onder de situationistische titel *Voorbij het spektakel*. De tentoonstelling speelde op drie niveaus: de popartistieke bespottung van de hoge kunst, de kritische aanklacht van het kapitalistisch entertainment en de debordaanse idee van het 'spel' als het tegendeel van het 'spektakel'.

De tweede vorm zou de collectie zijn. Heterogene elementen worden nog steeds bij elkaar gebracht, zij het dan niet meer om een kritische botsing uit te lokken, zelfs niets om te spelen met de onbeslistheid van hun kritisch vermogen. Verzamelen dus als een positieve daad, als een poging om de sporen en getuigenissen van een gemeenschappelijke wereld en geschiedenis te verzamelen. Verzamelen is ook herinneren. De gelijkheid van alle voorwerpen –kunstwerken, privé-foto's, gebruiksvoorwerpen, advertenties, commerciële video's, enzovoort– is op die manier de gelijkheid van de archieven van het leven van een gemeenschap. Ik vermeldde al de tentoonstelling *Voilà. Le monde dans la tête*, die een eeuw wilde herinneren. Als je de kamer van Boltanski verliet, kon je bijvoorbeeld honderd foto's van Hans Peter-Feldmann zien, die één persoon van elke leeftijd van één tot honderd jaar toonden, en een heleboel andere installaties die een gemeenschappelijke geschiedenis documenteerden. We zouden veel andere voorbeelden van deze trend kunnen vinden. Dit stemt vanzelfsprekend overeen met een motto waarmee we vandaag steeds meer om de oren geslagen worden, namelijk dat we 'onze wereld verloren hebben', dat de 'sociale band' verbroken is en dat het de taak is van de kunstenaar om deel te nemen aan de strijd om de sociale band of het sociale weefsel te herstellen door alle sporen te tonen die getuigen van een gemeenschappelijke mensheid.

POLITIEK

De derde vorm zou dan de uitnodiging zijn. Ik vermeldde al hoe de *Phone customer* de bezoekers uitnodigde om een telefoonboek van een plank te nemen en willekeurig te openen. Ergens anders op diezelfde tentoonstelling werden ze uitgenodigd om een boek van een stapel te nemen en op een tapijt te gaan zitten, als een uitbeelding van het een of ander kinderlijk sprookjeseiland. Op andere tentoonstellingen worden de bezoekers uitgenodigd om soep te eten en met elkaar in contact te komen, om nieuwe relativismen aan te gaan. Onze 'eenpersoonsplaats' nodigt ook uit om de ervaring op te doen van nieuwe relaties tussen gemeenschappelijkheid en individualiteit, tussen nabijheid en afstandelijkheid. Dergelijke pogingen werden de laatste jaren gesystematiseerd in het concept 'relational art': een kunstvorm die niet langer werken of objecten voortbrengt, maar vluchtige situaties die nieuwe relativismen oproepen. Zoals de belangrijkste theoreticus van deze esthetiek het stelt: 'door een paar kleine diensten te verlenen, levert de kunstenaar zijn bijdrage tot de taak van het opvullen van de gaten in de sociale cohesie.'

De vierde vorm zou het mysterie zijn. Mysterie betekent niet enigma. Het betekent ook niet mysticisme. Sinds de tijd van Mallarmé betekent het een specifieke manier van heterogene elementen samen te brengen. In het geval van Mallarmé bijvoorbeeld, zijn dat de gedachten van de dichter, de passen van een danser, het ontvouwen van een waaier, of de rook van een sigaret. In tegenstelling tot de dialectische botsing die de heterogeniteit van de elementen benadrukt om een werkelijkheid gekaderd door antagonismen te tonen, beschrijft het mysterie een analogie – een vertrouwdheid van het vreemde, als getuige van een gemeenschappelijke wereld waarin heterogene werkelijkheden in hetzelfde materiaal geweven zijn en altijd met elkaar gerelateerd kunnen worden door de broederlijkheid van de metafoor. 'Mysterie' en 'broederlijkheid van metaforen' zijn twee termen die Jean-Luc Godard gebruikt in zijn *Histoires du cinéma*. Dit werk is een interessant geval voor onze bespreking, omdat hij er collagevormen met heterogene elementen in gebruikt, zoals hij die altijd gebruikt heeft, maar ze net het tegendeel laat voortbrengen van wat ze twintig jaar geleden voortbrachten. In een opvallende passage van de *Histoires du cinéma* bijvoorbeeld, verenigt Godard drie beelden: ten eerste beelden uit de film *A place in the sun* van George Stevens, die het geluk tonen van de jonge en rijke minnares, gespeeld door Elisabeth Taylor, badend in de zon naast de geliefde Montgomery Clift; ten tweede, beelden van de doden in Ravensbrück, enkele jaren tevoren gemaakt door dezelfde George Stevens; en ten derde, een Maria Magdalena uit de fresco's van Giotto in Padua. Als die collage twintig jaar geleden gemaakt was, had men ze alleen kunnen zien als dialectische botsing, waarin het geheim van de Dood, verborgen achter zowel hoge kunst als het Amerikaanse geluk, aangeklaagd wordt. Maar in de *Histoires du cinéma* is het beeld van de aanklacht veranderd in een beeld van de Verlossing. Het samenvoegen van de beelden van nazi-uitroeiing, het Amerikaanse geluk en Giotto's 'a-historische' kunst, getuigt van de verlossende kracht van het beeld dat aan de levenden en de doden 'een plaats in de wereld geeft'. De dialectische botsing is een mysterie van co-aanwezigheid geworden.

Mysterie was het sleutelbegrip van het symbolisme. De terugkeer van

het symbolisme staat overduidelijk op de agenda. Als ik deze term gebruik, verwijs ik niet naar een of andere spectaculaire terugkeer van de symbolistische mythologie en de dromen van het Gesamtkunstwerk, zoals bij Mathew Barney. Ik verwijs ook niet alleen naar een occasioneel effectief gebruik van symbolisme, zoals in het stuk van Bill Viola dat ik eerder besprak. Ik verwijs naar de meer bescheiden, haast onmerkbaar manier waarop de collectie van objecten, beelden en tekens die in onze musea en galerieën verzameld worden, in toenemende mate verschuift van de logica van de dissensus naar de logica van het mysterie, van een getuigenis van een co-aanwezigheid.

De verschuiving van dialectiek naar symboliek is overduidelijk verbonden met de hedendaagse verschuiving in wat ik de esthetiek van de politiek noemde: dus de manier waarop politiek vorm geeft aan een gemeenschappelijk podium. Deze verschuiving heeft een naam. Haar naam is consensus. Consensus betekent niet eenvoudigweg de overeenkomst tussen de politieke partijen of de sociale partners over een gemeenschappelijk belang van de gemeenschap. Het betekent een herconfiguratie van de zichtbaarheid van het gemeenschappelijke. Het betekent dat de gegevens van eender welke collectieve situatie op een dergelijke manier geobjectiveerd worden dat ze zich niet meer kunnen lenen tot een dispuut, tot de polemische kadering van een controversiële wereld in de gegeven wereld. Op die manier betekent consensus eigenlijk de afwijzing van de 'esthetiek van de politiek'.

Een dergelijk uitwissen of verzwakken van de politieke tribune en de politieke uitvinding van de dissensus heeft een tegengesteld effect op de politiek van de esthetiek. Enerzijds verleent het een nieuwe zichtbaarheid aan de artistieke praktijk als politieke praktijk – ik bedoel de praktijk van de herverdeling van ruimte en tijd, van vormen van zichtbaarheid van het gemeenschappelijke, vormen van connectie tussen dingen, beelden en betekenissen. Artistieke praktijken kunnen – en zullen soms – hierdoor lijken op de plaatsvervangers van de politiek in de bouw van dissensuele podia. Maar de consensus laat de politieke plaats niet zonder meer leeg. Op eigen wijze geeft hij opnieuw vorm aan het veld van zijn objecten. Op eigen wijze vormt hij ook de ruimte en de taken van de artistieke praktijk. Door bijvoorbeeld de kwesties van klassenconflicten te vervangen door kwesties van in- en uitsluiting, zet de consensus de zorgen over 'het verlies van sociale banden' of de zorg over 'de minimummenselijkheid' of de taak om de bedreigde identiteiten te autoriseren, in de plaats van politieke zorg. Kunst wordt op deze manier opgeroepen om haar politiek potentieel aan het werk te zetten, om opnieuw vorm te geven aan een gemeenschapszin, de sociale band te herstellen, enzovoort. Eens te meer verdwijnen politiek en esthetiek samen in ethiek.

Dit is de laatste paradox van de politiek van de esthetiek. Kunst draait vandaag hoe langer hoe meer om de verdeling van plaatsen en de herbeschrijvingen van situaties. Meer en meer gaat kunst over kwesties die traditioneel tot de politiek behoorden. Maar kunst kan niet louter de ruimte innemen die opengelaten is door de verzwakking van het politieke conflict. Kunst moet de ruimte opnieuw vorm geven, met het risico dat ze de limieten van haar eigen politiek moet testen.

Vertaling Tom Hannes

KUNST ALS