

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