

POSTMODERNISME: DE REALITEIT VAN EEN MYTHE.

Ludo Abicht

Vroeger, toen er nog gezocht werd naar een coherente theorie van al het bestaande, van de economische en technologische basis tot de meesterwerken van de cultuur, leek het ondanks alles nog relatief gemakkelijk. We wisten dat «cultuur» slechts kon ontstaan, wanneer een maatschappij voldoende overschot produceerde om een kleine groep mensen toe te laten, zich met andere, belangrijk geachte dingen bezig te houden. Dichters beschreven de oude godenwereld en het ontstaan van de wereld, kunstenaars verfraaiden de woningen van de heersers, priesters dachten ingewikkelde liturgische systemen uit, en het volk leerde zichzelf in die culturele vormen en ideeën herkennen. De geprivilegieerden correspondeerden met elkaar en vormden, zoals de humanisten, een levendige internationale van intellectuelen en critici die elkaar beïnvloedden en bewonderden. Met de toenemende democratisering konden steeds grotere groepen, op hun niveau, deelnemen aan deze in wezen aristocratische cultuur. Tegen het einde van het Ancien Régime begonnen steeds meer cultuurscheppers zich echter te verzetten tegen de voogdij van kerk en adel, tot ze zich tijdens de Romantiek autonoom gingen opstellen en weigerden, nog langer de sociale, syteembevestigende rol te spelen die ze duizenden jaren lang gehad hadden. Toen in de vorige eeuw door veralgemeend onderwijs en stijgende welvaart de grote massa van de bevolking langzamerhand meer begon te verlangen dan louter materiële goederen, ontstond het onderscheid tussen «high culture» en populaire cultuur dat typisch was voor de periode die we «het modernisme» zijn gaan noemen. De ontwikkeling van deze «high culture» verliep zo snel en vaak zo brutaal dat de kloof tussen haar en de massacultuur steeds breder werd. Op het moment, waarop de geschoolde bevolking klaar was, om op haar beurt de klassieke muziek en de grote schilderkunst te consumeren, schreven de componisten twaaiftonige stukken en produceerden de schilders nonfiguratieve doeken die alleen nog in heel beperkte kring konden worden begrepen en genoten. De modernisten verborgen hun verachting voor de «positieve» producten van de populaire cultuur niet en zagen alleen nog maar heil in een «negatieve» kunst en theorie die, zo beweerden ze, de mensheid van de totale ondergang in banaliteit en vervlakking konden redden. Omdat de populaire cultuur zich blijkbaar geen vragen stelde over de toenemende vervreemding van de mens

in de industriële wereld, konden de modernisten zich met goed geweten als de laatste en enige ware revolutionairen beschouwen, zoals duidelijk blijkt uit de esthetische theoriën van bijvoorbeeld de denkers van de Frankfurter Schule. Voor Walter Benjamin was de «esthetisering van de politiek» niets anders dan een uiting van het fascisme dat van de «volkse» kunst een propagandamiddel maakte voor de bevestiging van zijn allesbehalve democratische maatschappijvorm. Maar ook binnen de westerse liberaal-democratische maatschappijen speelde de populaire cultuur volgens hen een gelijkaardige rol: een cultuur die alleen nog maar amuseerde was een veel gevaarlijker opium van het volk dan de godsdienst ooit had kunnen zijn. Het modernisme, geloofden ze, had als functie de mensen uit hun verdwazing wakker te schudden, door hen een misvormde spiegel voor te houden van een in wezen misvormde samenleving. Daardoor kreeg de «high culture» een objectief subversieve, met name «utopische» functie, omdat het banale nu eenmaal de slechte status quo bevestigde en de kritische bevraging onmogelijk maakte. In deze zin is het begrijpelijk dat de grote revolutionaire bewegingen in hun beginstadium geen onderscheid maakten tussen «avantgarde» en sociaal-politieke «voorhoede»: de expressionisten, de dadaïsten en surrealisten, de bezielers van het Bauhaus en de constructivisten, zelfs de eerste atonale componisten voelden zich volledig op hun plaats in de verschillende bewegingen die de burgerlijke wereld wilden omverwerpen en een nieuwe maatschappij zouden opbouwen. Dat die revolutionaire bewegingen, zowel de gemodereerde sociaaldemocraten als de radicale communisten, zich al heel gauw van het modernisme afkeerden bevestigde slechts het instinctieve vermoeden dat ook zij tenslotte het slachtoffer waren van de kleinburgerlijke opvattingen van hun bureaucratische leiders. En het leek wel alsof de latere verwatering van die arbeidersbeweging (of haar terugval in de totalitaire barbaarsheid) de ontgoochelde en sceptische modernisten gelijk gaf. Chagall keerde na een paar jaar in de Sovjet-Unie terug naar het burgerlijke Frankrijk, de Bauhausarchitecten werkten in de VSA voor kapitalistische firma's, Sovjetpremier Chrustchev liet een tentoonstelling van nonfiguratieve schilders door bulldozers opruimen en in Praag stonden de verhalen van Kafka op de zwarte [lijst. Net](#) als de fascistische beschouwd de Stalinisten het modernisme als decadent, met het gevolg dat de vertegenwoordigers van de culturele avantgarde tegen het einde van de jaren vijftig meer dan ooit geïsoleerd en onbegrepen voelden. Exclusieve galerijen, universiteitsseminaries en de salons van rijke kunstkenner of snobs zijn nu eenmaal geen substituut voor een erkenning door het brede publiek. Uit dit fiasco van het modernisme kan het gevoel van opluchting afgeleid worden dat de doorbraak van het postmodernisme kenmerkt.

De esthetisering van de markt.

Waar het modernisme ondanks zijn honger voor het Nieuwe in wezen een historiserende beweging was - zowel door het bewust zich afzetten tegen de tradities als door zijn utopische toekomstgerichtheid -, worden de verschillende vormen van postmodernisme juist getekend dooreen keuze voor het onmiddellijke en dus ahistorische. Dat onmiddellijke, het hier en nu, wordt, opnieuw in tegenstelling tot het modernisme, als positief opgevat in plaats van als een bedreiging. Het modernisme zocht naar de Waarheid, die zich openstelde in de kunst en de filosofie (de Onverborgenheid van Heidegger), maar het postmodernisme blijft bewust en zonder scrupules aan de oppervlakte van de dingen. Het modernisme walgde van de banaliteit en kon de alledaagsheid hoogstens satirisch verwerken (van Dada tot Pop Art), het postmodernisme verwerkt de banaalste dingen liefdevol en met de grootste eerbied. Na de eeuwige en onvermijdelijk verkrampde oppositiehouding (de kunst als negatie) voelt het prettig aan, alle elementen van het gewone consumptieleven probleemloos als deel van de cultuur te kunnen beschouwen. In plaats van de elitaire scheiding tussen «high culture» en massacultuur komt in het postmodernisme de democratisch aandoende aanvaarding van alle uitingen van de menselijke creativiteit: men kan zich niet meer blauw ergeren aan de kitsch van de reclame, men gaat zich integendeel door «Las Vegas» of Disneyworld laten beïnvloeden (Venturi et al. *Learning from Las Vegas*, 1972).

Zij die nog uit oude gewoonte geloven dat hier op een subtiele manier met de consumptiemaatschappij gespot wordt, vergissen zich. De hele consumptiemaatschappij met al haar vaak excentrieke vormen wordt hier au sérieux genomen, en de modernistische of klassieke schoonheidscriteria worden als waardeloos opzijgelegd. Het lijkt wel of het gezond verstand en de populaire smaak uiteindelijk het pleit gewonnen hebben, alsof de echte culturele revolutie (die vanuit het reële volk met zijn reële behoeften) nu onverwacht toch plaatsgevonden heeft. Als het bovenstaande allemaal klopt, en heeft er alle schijn van, dan valt het moeilijk te begrijpen, waarom postmodernistische theoretici (het woord is bijna een contradictio in terminis) dat allemaal toch zo ingewikkeld willen uitleggen en een jargon handhaven, dat nog vreemder aandoet dan de teksten van Adorno of Habermas. Bestaat er dan ondanks alles toch een nieuwe kloof tussen theorie (de post-structuralisten en deconstructionisten in het spoor van De Man en Derrida) en praktijk, waarbij het grootste gedeelte van die praktijk inderdaad toegankelijk is voor het brede publiek?

In een poging om deze beweging van buitenaf en dus met criteriã te begrijpen die de postmodernisten resoluut verwerpen, zou ik het postmodernisme willen definiëren als «de esthetisering van de markt». Fredric Jameson spreekt in zijn laatste boek van «de culturele logica van het laatkapitalisme» (Jameson, *Postmodernism or the cultural Logic of Late Capitalism*, 1991) maar richt zich daarmee tot lezers die vertrouwd zijn met internationale marxistische discussie over de verschillende stadia van het kapitalisme. Vanwege het belang van zijn omvangrijke studie kom ik daar later nog op terug, maar voor nu volstaat het, een verband te leggen tussen het postmodernisme en ogenschijnlijk eenvoudige gegevens als «democratie, de media en de markt». Men moet niet noodzakelijk een van de boeken van Naomi Klein gelezen hebben om te weten, hoe de ambiguïteit van de informatie wezenlijk samenhangt met de dubbelzinnigheid van ons democratisch bestel dat alleen maar kan functioneren, wanneer de inspraak van de bevolking zoveel mogelijk wordt ingeperkt. Deze beperkte democratie, die versterkt wordt door een bij voorkeur direct gecontroleerde mediapraktijk, beantwoordt daarmee aan de behoeften van een gemonopoliseerde internationale markt die steeds lang geen vrije markt meer is en er trouwens nooit echt geweest is. De studies van Fernand Braudel en Immanuel Wallerstein laten zien dat er geen twijfel bestaat. De kernvraag van deze benadering wordt dan: welke functie speelt (zowel te begrijpen in de zin van «oefent uit» als van «acteert» en zelfs van «speelt» tout court) het vrijblijvende postmodernisme dan binnen een context die wat macht, controle en winstmaximalisatie betreft, helemaal niet vrijblijvend is?

Anders gezegd: de modernistisch-kritische aanpak is niet langer relevant omdat a) de wereld intussen zo grondig veranderd is dat een dergelijk negatieve houding alleen maar schadelijk is (en inefficiënt), of b) er tenminste in de westerse geïndustrialiseerde landen geen fundamentele problemen meer bestaan. In een dergelijke vandaag al gedateerd klinkende kritische benadering schuilt uiteraard het gevaar, dat men de nieuw ontstane problemen (we leven politiek en economisch gezien niet meer in de jaren dertig of vijftig) met een verouderd begripapparaat te lijf wil gaan en daardoor een veel te gekleurd en eenzijdig negatief beeld van het postmodernisme zal schetsen dat eerder op een caricatuur zal lijken dan op een portret. Met andere woorden: moeten we niet op zoek gaan naar een synthese tussen een naïeve aanvaarding van het fenomeen-dat-er-nu-eenmaal-is en een even naïeve want dogmatische verwerping ervan uit naam van een theorie die zichzelf briljant de impasse in gepraat heeft?

Kafka's Dode Keizer als referent.

In verscheidene teksten van Kafka gaat het over boodschappers die berichten verspreiden van heersers die op dat moment reeds lang dood zijn. Men heeft dat toegepast op de bestaande godsdiensten die maar verderpraten alsof er intussen niets zou gebeurd zijn, maar dat is wellicht een al te makkelijke reductie. Het zou wel eens kunnen dat er in onze eeuw en binnen onze beschaving, wantje mag die ervaring ook niet veralgemenen, heel wat meer dood is dan het oude godsbegrip waarover Nietzsche zijn Requiem heeft uitgesproken. Misschien valt het postmodernisme in zijn geheel nog het best te beschrijven als een cultuur die wel verplicht is, voortdurend naar zichzelf te verwijzen, omdat er buiten dat eigen «discours» niets anders meer bestaat. Waar Marx het nog had over het fetisisme van de warenproductie en de mysterieuze rol van het geld, een creatie van de mens die de mens is gaan beheersen, zijn we steeds meer het woord als fetisch gaan beschouwen, zodat het woord en het beeld (imago) zelfstandig geworden zijn en in de plaats komen van datgene waar ze ooit nog naar verwezen hebben (de zogenaamde «referent»). Het Vlees, de materiële en concreet historische realiteit, is Woord geworden en het Woord woont midden tussen de mensen en het wordt door de meeste mensen kritiekloos aanvaard en vereerd. De internationale beurzen, de modemanagers en de politici weten reeds lang dat een goed imago, een goede beschrijving veel belangrijker zijn dan de werkelijkheid waarnaar ze voorlopig nog beweren te refereren, maar als we nu eens de lijn doortrekken en ons volledig op het woord (beeld) en het synchrone kunnen concentreren, zonder ons nog om de oorsprong van die begrippen of imago's te moeten bekommeren? Want zolang je genetisch en dus historisch denkt, zolang je nog binnen een traditie werkt en niet straffeloos eklektisch met stukken en brokken uit alle voorafgaande periodes en stijlen omgaat, kan je blijkbaar niet om een toekomstvisie omheen. Want het Utopische is altijd een onafscheidelijk element geweest van een historisch gerichte cultuur: wat bestond, was geworden en waarom zou het bestaande dez-öfi'twikkeling afsluiten? Als je erin slaagt, dat historische bewustzijn dit besef ve'tijd te onderdrukken (of dood te verklaren) komt alles tot stils fild en worden dk dingen en de mensen - in die volgorde - in de ruimtevefreid als in één reusachtig Pompeï. Net zoals er geen wezenlijk onderscheid meer bestaat tussen «high cuture» en massacultuur, verdwijnt dan het verschil tussen de historische culturen, waar arfé1 meriten door het postmodernisme verwerkt worden. Indien we inderdaad het «einde van de geschiedenis» bereikt hebben, dat wil zeggen het einde van elke effectieve vorm van oppositie - in de economie, de politiek en de kunst-, dan kan je het postmodernistische sp,eterecht interpreteren als een viering

van deze nieuwe consensus, als een Glasperlenspiet met een bijna onbeperkt aantal varianten die telkens even verrassen, maar tegelijkertijd de stilstand illustreren die er de voorwaarde van is. Of die stilstand nu reëel is of alleen maar schijnbaar is niet van belang, zolang de consensus erover algemeen aanvaard blijft. Daardoor wordt dit postmodernisme inderdaad een authentieke weerspiegeling van een maatschappelijke fase. Het woord «fase» drukt dan meteen het punt uit, van waaruit een kritiek op dit fenomeen kan worden ontwikkeld: met andere woorden, wanneer de maatschappelijke consensus - in de betekenis van akkoord, maar ook van gemeenschappelijk gevoel - opnieuw doorbroken zal worden, zal ook de culturele uitdrukking ervan haar geldigheid verliezen. Die kritiek kan het postmodernisme onmogelijk raken vanuit een vroeger stadium van de maatschappelijke ontwikkeling, omdat de postmodernistische cultuur juist een reactie is op het failliet van dit vroegere stadium. Wie vandaag nostalgisch terugdenkt aan het utopische en dus subversieve elan van het modernisme veroordeelt zichzelf tot een caricatuur daarvan, want niets is zieliger dan een modernistische Don Quijote die verdwaald geraakt in een postmodern Hyatt-Regency hotel en op zijn beurt als een pikant museumstuk in het geheel ingepast wordt. En wie zich niet laat inpassen, wordt met het nodige discrete of brutale geweld aan zijn nieuwe omgeving aangepast. Want wie aan het voortbestaan van dat geweld zou twifelen, moet maar een paar stappen buiten de toverwereld van zo'n hotel zetten om ermee te worden geconfronteerd, en hetzelfde geldt a fortiori voor hen die zich buiten de grenzen van hun geschiedenisloze postindustriële maatschappij wagen. Net als alle andere vroegere culturen is de wereld van het postmodernisme, onze wereld dus, gebouwd op uitbuiting, ongelijkheid en schaamteloze onverschilligheid, ook dat mogen we niet vergeten.

Is er leven na het postmodernisme?

Realisten zijn mensen die het gegevene zonder illusies aanvaarden, vooral wanneer dit gegevene fysisch en mentaal voorhen bijzonder comfortabel is. Betere realisten zijn mensen die de ogen niet sluiten voor het bestaande, maar er tegelijkertijd ook de mogelijkheden van nieuwe ontwikkelingen in ontdekken. Mensen die niet willen terugkeren naar het Ancien Régime, of dat nu gaat om de Middeleeuwen, de negentiende eeuw of de socialistische dageraden van de twintigste eeuw, maar die evenmin aanvaarden dat nu alles voorbij zou zijn. In dit verband helpt ons de analyse van Jameson, die het postmodernisme beschrijft als «de culturele logica van het laatkapitalisme». Laatkapitalisme (de term komt van

Ernest Mandel) slaat op het/een derde stadium van het kapitalisme na marktkapitalisme en monopoliekapitalisme. Louter economisch is het duidelijker, te praten over «multinationaal kapitalisme», een realiteit die slechts door weinigen om ideologische of propagandistische redenen zal ontkend worden. Nu komt echter het moeilijke punt: toegegeven dat we in een wereld leven die tegelijk laatkapitalistisch èn postmodernistisch is, maar betekent dat ook dat we die twee ware definities zomaar eventjes aan elkaar mogen koppelen? De meeste postmodernistische theoretici zullen hier moord en brand schreeuwen (uiteraard als «discours»), maar hebben ze daarom ook gelijk? Marxisten, dat wil hier zeggen mensen die de denkmethode van Marx voor hun analyses gebruiken (en voorlopig meer niet), zullen vanzelfsprekend dit verband leggen, omdat ze er nu eenmaal van overtuigd zijn dat de maatschappij niet alleen vanuit de economische basis of productiewijze kan begrijpen. Dan wordt de studie van het postmodernisme niet alleen een meestal boeiende, af en toe ergerende verkenning van de hedendaagse cultuur met al haar nieuwe en tot voor kort onvermoede mogelijkheden zoals bijvoorbeeld de videocultuur, maar een niet te vermijden decoding van de maatschappelijke complexiteit die ten volle moet verklaard worden, indien men ze ooit wil veranderen. Jameson demonstreert dit ondermeer door zijn benadering van de «nieuwe sociale bewegingen» als typisch postmodernistische fenomenen: enerzijds zijn deze bewegingen een product van het postmodernisme dat een ongemeen sterke nadruk legt op de differentiatie en de zelf-reproductie, en anderzijds kan men argumenteren dat ze de aanzet vormen van nieuwe, aangepaste vormen van verzet die het laatkapitalisme vanuit zijn eigen logica tot interne verandering zullen dwingen. De contradictie is duidelijk, en het heeft geen zin naar een goedkope en overhaastige synthese van beide verklaringen te gaan zoeken, zolang we niet tot de kern van de zaak zijn doorgedrongen. In plaats van ons te gaan uitputten in debatten over de haalbaarheid van specifieke politieke strategieën moeten we ontdekken, of politiek als zodanig, het zich actief inzetten voor het gezamenlijk beheer van de maatschappij, in een postmodernistische wereld überhaupt nog mogelijk is. De logica van het postmodernisme, met zijn ahistorische kenmerken, leidt tot een verdwijning van de politiek als zodanig en tot Sloterdijks «cynische rede» die het politieke proces als afgesloten beschouwt. Wie dat omvoluntaristische redenen niet wil aanvaarden, dreigt in een hopeloze ontgoocheling te verzanden, om tenslotte in een of andere therapiegroep of sekte terecht te komen. Alleen diegenen die bereid zijn, de lange mars door de postmoderniteit zonder illusies en met een open geest in te zetten en die de tijd nemen, om er zich grondig mee vertrouwd te maken, kunnen er wellicht de aanzetten van een nieuwe toekomst in ontdekken, hoe onduidelijk die vandaag ook nog zijn. Voor de eerste keer in de

geschiedenis is het kapitalisme er namelijk in geslaagd, zowel intern (de neutralisering van de oppositie) als extern (het imperialisme van de nieuwe wereldorde) in geslaagd, een bijna totale hegemonie te veroveren. Deze hegemonie drukt zich op het culturele vlak uit in de differentiatie en de individualisering van het postmodernisme. Dat we onszelf daarin herkennen, wil alleen maar zeggen dat we niet buiten onze tijd kunnen leven. De vraag, of er opnieuw een verzet tegen deze hegemonie zal opkomen, en hoe dat verzet eruit zal zien, blijft open. Maar zolang de vraag open blijft, zou het een tragische vergissing zijn, het postmodernisme op basis van vroegere en onleefbaar gebleken politieke of culturele projecten en dromen te verwerpen. Niemand kan van ons verlangen, dat we alle of zelfs een paar uitingen van deze hedendaagse cultuur met enthousiasme begroeten, wél dat we de realiteit en vaak vitaliteit ervan erkennen. Anderzijds kan niemand ons beletten, met «geïnformeerde hoop» (Blochs «docta spes») uit te kijken naar een volgende fase, waarin de geschiedenis alle theoretici ten spijt opnieuw haar gang zal voortzetten.