

Massakunst en **gemeenschaps**drama

Op zoek naar een genealogie van het cultuurpolitieke denken vandaag

THOMAS CROMBEZ

1 Het is een van onze vanzelfsprekendheden geworden: in een door en door geïndividualiseerde maatschappij kan een vonk van samenhang enkel ontbranden wanneer een catastrofe plaatsvindt zoals op 11 september, die duizenden naar de dood voerde en honderdduizenden onderdompelde in angst. Alleen een sociale weerslag van zo'n magnitude herinnert de vereenzaamde burgers opnieuw aan hun bestaan als een collectief lichaam. Kort na de aanslag werden er in New York nauwelijks nog overvallen of moorden gepleegd, wat ooggetuige Steven De Foer het zware woord 'gemeenschap' in de mond doet nemen. Oliver Stone, door De Foer geïnterviewd naar aanleiding van zijn film *World Trade Center* (2006), verwoordt het zo: **'Het is alleen zonde dat drama's nodig zijn om mensen weer menselijk te maken tegen elkaar. In een wereld van verdriet, angst en wreedheid gaan mensen voor elkaar door een vuur zoals ze dat in een normale situatie nooit zouden doen'** (*De Standaard*, 20-09-06). Ook bij de 0110 concerten voor verdraagzaamheid, georganiseerd naar aanleiding van de jongste gemeenteraadsverkiezingen, deed een begrip als samenhang terug zijn intrede. Arno Hintjens vergeleek het concertpubliek zelfs met dat van een kerk: **'Het valt te vermoeden dat menig pastoor er jaloers op zou zijn'** (*De Morgen*, 30-09-06).

De uitspraken van De Foer, Stone en Hintjens situeren zich binnen een cultuurfilosofische oppositie die gemeengoed is. Gemeenschap betekent voor de westerse samenleving – sinds die werd uitgerekt en

herverkaveld door de krachten van de moderne administratie, economie en techniek – niets anders dan een romantische illusie. In de bekende termen van Ferdinand Tönnies is het sociale weefsel steeds meer de kenmerken van een organische *Gemeinschaft* verloren, ten gunste van zijn karakter als een zakelijke *Gesellschaft* (maatschappij). Niet langer komt er aan het gezamenlijke belang evenveel gewicht toe als aan het individuele belang.

Zodra deze kolossale omwenteling omstreeks het midden van de 19de eeuw werd opgemerkt, heeft ze ook geleid tot sterke gevoelens van nostalgie naar het verloren gewaande paradijs. Verscheidene cultuurhervormers, gaande van conservatief-revolutionairen (zoals Wagner) tot bolsjewisten (zoals Lunatsjarski, de Sovjet-Russische Volkscommissaris voor Opvoeding) verlangden actief naar een geïdealiseerd, communaal leven en gaven die hunkering een centrale plaats in hun blauwdrukken van de door te voeren culturele vernieuwingen. Hiermee ben ik bij een tweede begrip aanbeland, dat net als *gemeenschap* een typisch product is van de 19de eeuw: *cultuur*. De gangbare betekenis van het woord cultuur is nauwelijks 150 jaar oud en duikt het eerst op bij Gustav Friedrich Klemm, een Duitse antropoloog en een verwoed verzamelaar van kunstvoorwerpen uit de kolonies. Als koninklijk bibliothecaris werd hij als een van de eersten voor het moeilijke probleem gesteld, hoe men een catalogisering moest aanvatten van de vrachten aan 'primitieve' schatten die werden aangevoerd uit over-

Gemeenschap

betekent voor de westerse samenleving – sinds die werd uitgerekt en herverkaveld door de krachten van de moderne administratie, economie en techniek – niets anders dan een romantische illusie.

zeese wingewesten. Als kunst konden deze voorwerpen beslist niet worden beschouwd. Zij pasten niet in de gangbare kunstcategorïën, onder andere omdat ze religieuze, utilitaire en artistieke functies met elkaar vermengden. De immens brede titel die Klemm aan zijn werk gaf, laat de oplossing zien die hij voor het probleem bedacht. *Allgemeine Cultur-Geschichte der Menschheit* (1842-1853) was een programmatisch etiket waarmee het historisch onderzoek moest worden uitgebreid naar sociale organisatievormen, technologie, gebruiksvorwerpen, kunst en geloof.

De strategie van Klemm, die men de vroedvrouw van de cultuurwetenschap zou kunnen noemen, betekende tegelijk het begin van een intellectuele verduistering met verregaande consequenties. De abstracte noemer 'cultuur' stond toe dat men de maatschappelijk doorkliefde realiteit van Europa, die onderhevig was aan een steeds verdergaande segmentering van de sociale functiedomeinen (recht, economie, politiek, wetenschap en niet te vergeten de kunst, die steeds luider aanspraak maakte op haar eigen instituties en autonomie) kon afdekken met één buitenmatig ruim begrip. Alle sociale activiteiten en hun uiteenlopende voortbrengsels werden daarmee opnieuw onder één noemer geschaard, hoewel de term in feite geënt was op de organisatievorm van een aantal kleine, snel afkalkende en premoderne samenlevingen. Gemeenschap en cultuur, deze twee bij uitstek 19de-eeuwse concepten, getekend door de nostalgische gevoelens die de kop opstaken tijdens een tijdperk van toeneemende administratie, industrialisering, kolonisering en verlichting, hebben diepe sporen nagelaten in onze hedendaagse opvattingen en ons beleid. In het bijzonder op het punt waar ze samenkomen: de opvatting dat cultuur organisch vergroeid is met gemeenschap, en 'wegkwijnt' wanneer die gemeenschap uiteenvalt. Omgekeerd geldt hetzelfde: indien de vereenzaamde elementen van de maatschappij op de juiste manier sociocultureel worden geprikkeld, ontstaan er misschien wel nieuwe gemeenschappen, die zich vervolgens sterker cultureel zullen uitdrukken, wat dan weer hun sociale cohesie ten goede komt enzovoort. Laten dit nu precies de ideeën zijn die steeds terugkeren in het huidige cultuurparticipatiedebat. Levende gemeenschappen, sociaal kapitaal, *community building*, het cultureel potentieel

van elk individu, de democratiserende rol van de kunsten, publieksverbreding, -verdieping en -vernieuwing, gemeenschapsvorming, kunst- en cultuurdemocratisering, cultureel buurtwerk, de sociale mix, de culturele diversiteit... dit zijn de sleutelbegrippen van minister Anciaux' *Beleidsnota Cultuur* voor de periode 2004-2009, en van verschillende documenten die bedoeld zijn om dit beleid te actualiseren, zoals het *Actieplan voor meer interculturaliteit* (februari 2006), het boek *Interculturele intoxicaties* van Erwin Jans, en *Over (cultuur)participatie* van de denktank Kunst en Democratie (beide 2006). De centrale problematiek die al deze teksten aandrijft, is de vraag hoe een groter deel van de samenleving zou kunnen deelnemen aan en baat hebben bij de gesubsidieerde cultuursector, waarvan doorgaans de perceptie heerst dat zij in hoofdzaak een weldenkende elite bedient.

In deze tekst wil ik de 'gemeenschapskunst'-premissie van het cultuurpolitieke denken van vandaag aan het licht brengen. Aan het slot wil ik de hypothese wagen dat het culturele en het sociale niet op een oorspronkelijke en organische manier met elkaar verbonden zijn. Sta me toe om mijn parcours aan te vatten via een historisch onderzoek, in plaats van de gebruikelijke sociologische benaderingen.

Zeker zijn er tijdens de 19de en de 20ste eeuw talrijke oproepen geweest om een nieuwe gemeenschapskunst te stichten, oproepen die van ver en nabij verwant zijn aan het huidige pleidooi voor meer cultuurparticipatie. Ze gaan van William Morris en de Arts and Crafts beweging, die zich net als het vroege Bauhaus richtte op een geïdealiseerd beeld van de middeleeuwen, over de reusachtige Proletkult-organisatie van Sovjet-Rusland, tot de kleinschalige inspanningen voor een spirituele groepskunst na de Tweede Wereldoorlog (Jerzy Grotowski, Herman Teirlinck). De noemer 'gemeenschapskunst' is één van die ritmes waarmee het verhaal van de moderne kunst wordt gescandeerd, niet het minst de geschiedenis van de podiumkunsten. Maar het lijkt een beetje goedkoop om het complexe cultuurparticipatiedebat zomaar in die enorme historische ideeënbedding te gooien met daarboven het ene woord 'gemeenschapskunst'. Zeggen dat het hedendaagse cultuurbeleid afstamt van het

2

Anciaux staat niet zomaar in de rij met Wagner, Nietzsche, Lenin, Lunatsjarski, Meyerhold, Artaud, Grotowski, of (binnen een nationale context beschouwd) Jan Oscar De Gruyter, Herman Teirlinck en zovele anderen.

gemeenschapskunstdiscours is een triviale uitspraak. Anciaux staat niet zomaar in de rij met Wagner, Nietzsche, Lenin, Lunatsjarski, Meyerhold, Artaud, Grotowski, of (binnen een nationale context beschouwd) Jan Oscar De Gruyter, Herman Teirlinck en zovele anderen. In het koor van de gemeenschapskunst bezit het beleid dat zijn kabinet heeft uitgestippeld een heel eigen stem. Om de specificiteit van het hedendaagse cultuurparticipatiedebat uit te lichten, zal ik eerst twee klassiekers onder de gemeenschapskunsttheorie-en presenteren. Dat zijn de Duitse filosoof Friedrich Nietzsche en de Nederlandse socialistische dichteres en politica Henriette Roland Holst. Zo kan een schets worden geleverd van de diverse traditie rond gemeenschapskunst. In 1872 zet Nietzsche, als piepjonge professor in de klassieke filologie aan de Universiteit van Bazel, zijn eersteling op de wereld. *De geboorte van de tragedie* is een boek dat de oorsprong van de antieke Griekse tragedie terugvoert op 'de geest van de muziek'. Nietzsche was sterk gestimuleerd door Richard Wagner en diens Bayreuthproject: het creëren van een nieuwe concertplaats die het artistieke gebeuren (met name het 'totaalkunstwerk' van de Nibelungen-muziekdrama's) opnieuw een gewijde plek zou bezorgen, los van het profane en jachtige leven van alledag. Wagner en Nietzsche beoogden niets minder dan een hergeboorte van de Griekse tragedie, waarvan de ontstaansgeschiedenis door Nietzsche werd beschreven op een hoogst bijzondere, en aan de vereisten van Bayreuth aangepaste wijze. Niet de beroemde stukken van Sofokles en Aischylos maakten de essentie uit van de tragedie, zo betoogde Nietzsche, maar wel de muziek als oerelement waarin alle dramatische kunst zijn wortels vond: met name de koorzangen in de tragedie en de religieuze feesten waar dit 'muziektheater' ontstond. Voornamelijk in de cultus ter ere van Dionysos vonden optochten en zangpartijen plaats die de deelnemers vervoerden in een gevoel van versmelting met de natuurlijke oereenheid. Voor de duur van het ritueel waren de mensen niet langer van elkaar onderscheiden door hun afzonderlijke persoonlijkheden, maar voelden zij zich samenvloeien met de natuurkracht die hen het leven had gegeven en uiteindelijk ook weer ontnemen zou. Het afgrijzen bij een zo intiem bewustzijn van het eigen toekomstige sterven werd gecompenseerd

door een ongelofelijk intens gevoel van wel-lust en overstromende levenskracht. Nietzsche duidt de gemeenschap van dionysische feestvierders of tragedietoeschouwers aan met benamingen als 'massa', 'schaar', 'gemeenschap', 'volgelingen' of 'volk'. Het door de dionysische kunst samengesmolten collectief zou de kunstmatige schotten opheffen die tussen de individuen waren geïn-stalleerd door heel andere soorten collectieve verbanden, namelijk de koele, nuchtere machten van 'staat' en 'maatschappij' (*Die Geburt der Tragödie*, §7).

Wagners muziekdrama's maken opnieuw aanspraak op het dionysische potentieel van de Griekse tragedie. Eén aspect van de 'neotragische' gemeenschapskunst blijft echter chronisch onderbelicht in *De geboorte van de tragedie*. Wie is de moderne doelgroep? Dat de Griekse polis gesmeed kon worden tot een hechte gemeenschap tijdens bepaalde rituele en artistieke gebeurtenissen, tot daar aan toe, maar waar situeert zich zo'n te smeden collectief in het drukbevolkte mierenest van Europa aan het einde van de 19de eeuw? Nietzsche geeft op die vraag geen antwoord. Zoals Rüdiger Safranski echter heeft aangetoond, laten Nietzsches ongepubliceerde teksten wel een antwoord vermoeden (Safranski 62-67). Het was geen 'massa' of een 'volk' in die andere typisch 19de-eeuwse zin van het woord (die van de sociale revolutie) waaraan Nietzsche dacht toen hij zijn beschrijving gaf van de collectieve roes. Veeleer ging het om een kleine en hoogst gecultiveerde elite. Zoveel valt af te leiden uit de diepe ontred-dering waaraan hij in 1871 ten prooi viel toen hij het nieuws vernam dat de Parijse *communards* het Louvre zouden geplunderd hebben. Enkele jaren voordien was hij in paniek geschoten toen bleek dat er in Bazel een congres van de Internationale zou worden georganiseerd. De revolutie, samen met de culturele brandschatting die ze meestal met zich meebrengt, stuitte Nietzsche tegen de borst, niettegenstaande het radicale gehalte van zijn eigen utopische denkbeelden en zijn afkeer voor de gecultiveerde kleinburger of *Bildungsphilister*.

De uiteindelijke vorm waarin Wagners idee van een gemeenschapskunst gegoten werd, uitgedrukt door het tragedieboek van Nietzsche en vooral door de voltooiing van het Festspielhaus te Bayreuth en de première van *Der Ring des Nibelungen* in 1876, is rond het fin de siècle niet de enige uitwerking

Massakunst sloeg voor Roland Holst niet per se op de hoeveelheid deelnemers, maar op de aard van het creatieproces. Het hiërarchische model van de toneelcreatie, waarbij auteur en regisseur zich aan de top van de piramide bevonden, vond in haar ogen geen genade meer.

van dat idee. Ook in heel andere contexten functioneerde Wagners programmatische geschrift *Die Kunst und die Revolution* (1848) als een vruchtbare voedingsbodem voor cultuurpolitieke projecten. Met name de zo door Nietzsche verguisde sociaal-democraten waren gefascineerd door de idee van gemeenschapskunst. Waar het de eerste te doen was om een gemeenschapskunst die nadrukkelijk in omvang beperkt was, werd er binnen het socialisme actief gewerkt aan een massakunst. Het bekendste voorbeeld zijn de openluchtvoorstellingen en massaspelen die in Sovjet-Rusland werden georganiseerd ter gelegenheid van de eerste mei, of van de herdenking van de Oktoberrevolutie. Heropvoeringen van revolutionaire sleutelmomenten, zoals *De bestorming van het Winterpaleis*, konden rekenen op duizenden participanten en een veelvoud aan toeschouwers. Maar dit nieuwe 'gemeenschapsdrama' nam veel verschillende vormen aan. De Nederlandse socialiste Henriette Roland Holst, die naast revolutionair geïnspireerde dichtbundels ook verscheidene toneelstukken en lekenspelen schreef, heeft in 1924 aan het gemeenschapsdrama een boek gewijd dat enig is in zijn soort, ook op internationaal vlak: *De voorwaarden tot hernieuwing der dramatische kunst*. Roland Holst stond niet alleen in het geloof dat de laatste kunstfase waarin uitdrukking was gegeven aan de 'innerlijke saamhangigheid tussen makers, spelers en toeschouwers' de renaissance was geweest (*De voorwaarden* 180). Ook voor architecten en beeldend kunstenaars zoals Rik Roland Holst (haar echtgenoot), H.P. Berlage, William Morris of Walter Gropius was met name het middeleeuwse communale bouwwerk, zoals de kathedraal, de gelukkige samenkomst geweest van alle kunstdisciplines waarin een gemeenschap zichzelf gegeven had, en zichzelf terugvond.

Vandaag zijn echter de 'rijke sappen' van het sociale lichaam waardoor levende kunst wordt gevoed, opgedroogd (171). De hofcultuur van de vroegmoderne tijd begunstigde de individuele kunstenaar in plaats van het volk aan wiens 'ziel' hij voorheen uitdrukking had gegeven. Door de nieuwe, illusionistische toneelarchitectuur stond de gemeenschap niet langer, zoals op de middeleeuwse jaarmarkten, in intiem contact met haar spelers. Het toneel degenereerde langzaam tot spektakelkunst, zeker toen de productiewijze ervan werd gestroom-

lijnd onder het opkomende kapitalisme. De moderne vermaaksindustrie ontstond, door Roland Holst met lede ogen aangezien en met vlammende tong veroordeeld. Het moderne toneel 'werkt niet verbindend en verenigend, maar verstrooiend en vereenzamend, het is geen kracht meer tot loutering en verheffing, maar tot bevlekking en verlagings' (224). Van de individuele theatervernieuwers, hoe geniaal ze ook mogen zijn (Gordon Craig, Appia, Copeau, Fuchs, Meyerhold) verwacht Roland Holst weinig. De enige hervormingsbeweging waaraan ze werkelijk een cultuurrevolutionair potentieel toeschrijft, is die van het socialistische gemeenschapsdrama. Daaronder begrijpt ze onder andere de Sovjet-Russische massaspelen. Maar het hoeft niet altijd zo grootschalig. Massakunst sloeg voor Roland Holst niet perse op de hoeveelheid deelnemers, maar op de aard van het creatieproces. Het hiërarchische model van de toneelcreatie, waarbij auteur en regisseur zich aan de top van de piramide bevonden, vond in haar ogen geen genade meer. Haar eigen werk voor het toneel geeft hiervan een treffende illustratie. Net als andere contemporaine kunstenaars die een intens ideologisch engagement waren aangegaan (of het nu socialistisch, katholiek of nationalistisch was) publiceerde zij tijdens de jaren '30 talrijke 'lekenspelen'. Het was de bedoeling om met deze stukken, die door allegorische personages waren bevolkt en voor een groot deel uit koorpartijen bestonden (in Vlaanderen werden ze dan ook 'spreekkoren' genoemd) een alternatief circuit voor amateurtoneel te bevoorraden. Met dit verschil dat deze leken niet gedreven zouden zijn door de drang om het professionele theater zo goed mogelijk na te bootsen, maar door een sterk en eenstemmig geloof, net zoals bij de religieuze theaterceremonies uit vroegere tijden. Roland Holst geloofde dat de dagende gemeenschap (het proletariaat) slechts haar gepaste culturele uitdrukking zou vinden door 'kollektieve bewustwording' en bar weinig kon recupereren van de rijke maar scheefgegroeide kunsttraditie van de burgerij. In de praktijk werd het gemeenschapsdrama niet massaal beoefend door hét proletariaat, maar door kleine groepen enthousiastelingen zoals jeugdbewegingen, arbeiderskoren en studentenverenigingen. Deze vorm van puur collectieve scheping (tekst en regie werden door de groep

De revolutie, samen met de culturele brandschatting die ze meestal met zich meebrengt, stuitte Nietzsche tegen de borst, niettegenstaande het radicale gehalte van zijn eigen utopische denkbeelden en zijn afkeer voor de gecultiveerde kleinburger of 'Bildungsphilister'.

vormgegeven) was voor Roland Holst een waarachtige uitdrukking van de nieuwe proletarische gemeenschapskunst (zie Etty 501-504).

3

Nietzsche en Roland Holst vormen twee diametraal tegenovergestelde stemmen binnen de diverse geschiedenis van de gemeenschapskunst. Op het eerste gezicht hebben hun vurige betogen, die de eigen preoccupaties verbinden met metafysische of wereldpolitieke beschouwingen van een extreem brede spanwijdte, weinig gemeen met de weliswaar bevlogen maar bescheiden optiek van het Vlaamse cultuurbeleid. Sterker nog, Anciaux en zijn kabinet beseften ten gronde dat grootse aspiraties het meest heikele punt vormen van hun plannen voor meer cultuurparticipatie. Tegen deze achilleshiel dacht Erwin Mortier een harde trap te geven toen hij het kabinet ervan betichtte een politiek te voeren die in hoofdzaak zou gericht zijn op ‘de productie van publiek’. ‘De huidige participatiepolitiek wil de kunsten opzadelen met wat ik een informeel electoraat noem, waartegenover de kunsten zich impliciet dienen te verantwoorden.’ (Mortier 5)

Critici zoals Mortier dreigen zich echter licht te vergalopperen. Het kabinet had zich reeds ingedekt tegen het argument dat het nieuwe beleid ‘oversociaal’ zou zijn. Met klem waarschuwt de Beleidsnota Cultuur 2004-2009 de lezer die zich al te zeer zou laten meeslepen door het visioen van de panculturele samenleving: ‘[Het] is niet zo dat cultuurparticipatie van ons per definitie socialere mensen maakt met een grotere aandacht voor onze medemensen en onze omgeving. De geschiedenis leert ons dat cultuur juist heel vaak is gebruikt om sociale scheidingen te benadrukken en om de indruk te bevestigen *that some are more equal than others*.’ (Anciaux 13) Hiermee wringt het kabinet Cultuur zich echter in een eigenaardige spagaat. Geestdriftig pikt men de componenten op van een welbepaald cultuurpolitiek discours, de gemeenschapskunst, hoewel men eigenlijk lang niet alle consequenties ervan aanvaardt. Ondanks zijn nuchterheid is de Beleidsnota een gedreven pleidooi voor *levende gemeenschappen*, een ternauwernood geseclariseerde getuigenis van het geloof aan *het cultureel potentieel van elk individu*. In het hart van het streven naar *gemeenschapsvorming via kunst- en cultuurdemocratisering* leeft de in het linkse

kamp frequent gereanimeerde hoop op een directe democratie. In het schemerduister worden alle pleidooien bijgewoond door de wensdroom van een gemeenschap die helemaal ‘bij zichzelf aanwezig’ zou zijn, het *rousseauïaanse* collectief dat het beeld van zichzelf celebreert tijdens een volksfeest, hoe eigentijds de interculturele aankleding ook lijkt.

Onnodig te stellen dat de droom van de directe democratie, en daarmee ook die van de sociocultureel aangeporde democratie, zijn tijd gehad heeft. Elk spreken over een komende gemeenschap of zelfs maar een ‘samenleving’ is een zelfbegoocheling. Het staat buiten kijf dat de begoochelde die zulke woorden in de mond neemt, vandaag niet in een gemeenschap maar in een maatschappij leeft. Ook cultuur is dus een maatschappelijk en niet een gemeenschapsgebonden fenomeen, want door die logisch lijkende verbinding worden premoderne vooronderstellingen binnengesmokkeld die eenvoudigweg onaanvaardbaar zijn.

Daarom waag ik, in een poging om resoluut weerstand te bieden aan het verleidelijke gemeenschapskunstdiscours, de hypothese dat het culturele en het sociale niet op een oorspronkelijke en organische wijze met elkaar verbonden zijn. Zeker is elke cultuur gelieerd met een groep, maar deze heeft niet noodzakelijk een echt ‘sociaal’ karakter. Denk aan de hedendaagse hiphopcultuur. Men kan onmogelijk stellen dat de producten van de levendige hiphopcultuur worden gegenereerd door een levendige gemeenschap. Ergens in de jaren ‘70, toen rapmuziek ontstond, kwam het inderdaad voort uit een kleine, levendige, hechte Afro-Amerikaanse *street party*-cultuur, gesitueerd in enkele New Yorkse wijken. Maar van zodra het nieuwe genre de undergroundfase verliet (dankzij de release van *Rapper’s Delight* door The Sugarhill Gang in 1979) werd hiphop een constitutief bestanddeel van wat mediawetenschappers begrijpen onder *global youth culture* (zie Kahn en Kellner). Hiphopcultuur wordt niet langer beleefd door een hiphopgemeenschap, maar door een wijdvertakt en heteroog netwerk dat bestaat uit artiesten (geografisch geconcentreerd in de VS), muziekfirma’s en televisie-maatschappijen die de globaal verspreide marketing verzorgen, en consumenten die zich overal ter wereld bevinden, van Aca-pulco tot Zwevezele. De verzameling van

Om de hypothese te redden dat cultuur en gemeenschap organisch gelieerd zouden zijn moet men alles tot cultuur verklaren, maar dan verliest een op die hypothese gefundeerd cultuurparticipatiebeleid elke mogelijke focus.

Daarmee doel ik op de premisse van Roland Holst: kunst verwezenlijkt alleen dan ten volle haar utopische potentieel wanneer ze iedereen tot volwaardig producent declareert en de kunstcreatie per definitie begrijpt als een collectieve aangelegenheid.

individuele deelnemers aan hiphopcultuur is dermate divers dat ze op geen enkele manier als een gemeenschap kan worden benoemd, op welke manier men dat begrip ook herinterpreteert of uitrekt.

Omgekeerd kan een ware gemeenschap nauwelijks een cultuurleven bezitten. Een amateurtoneelgezelschap op een middelbare school, dat niets dan bedorven kluchten produceert omdat het repertoire van de dienstdoende regisseur-leerkracht niet verder reikt, kan door een ontzettend sterke samenhang bezield zijn terwijl men zich toch in bochten zal moeten wringen om er enige culturele uitstraling aan toe te schrijven. Of wat te denken van de vele niet-culturele betekenissen waarin het woord gemeenschap vandaag, al dan niet overdachtelijk, wordt gebruikt? Denk aan de 'community' van softwareontwikkelaars op een bepaald platform (bv. de Linux community of de reclamewebsite van het nieuwe Windows Vista). Om de hypothese te redden dat cultuur en gemeenschap organisch gelieerd zouden zijn moet men alles tot cultuur verklaren, maar dan verliest een op die hypothese gefundeerd cultuurparticipatiebeleid elke mogelijke focus. Eender welke groepering die een 'culturele' doelstelling weet te bedenken – met wat hulp van Klemm is dat niet zo moeilijk – zou in die logica substantieel betoelaagd moeten worden.

Wat kan men als remedie voorstellen voor de ongeschikte fundering en het archaische taalgebruik dat het kabinet Cultuur heeft gekozen voor zijn cultuurparticipatiebeleid? Hoe kan een sociocultureel beleid opgezet worden dat ontsnapt aan het register van de gemeenschapskunst? Laat me terugkeren naar het hierboven geschetste, historische portret. Ongetwijfeld bevindt het participatiebeleid zich veeleer aan de kant van de socialistische massakunst dan aan die van Nietzsche en Wagner. Zou men ook niet een stuk van de radicaliteit van dat socialistische project moeten terugvinden? De meest indrukwekkende resultaten van het participatiebeleid, zoals de sociaal-artistieke projecten gerealiseerd door Victoria Deluxe of De Unie der Zorgelozen, onderscheiden zich van de minder zinnige maatregelen (zoals de obsessie met drempelverlaging via betuttelende ticketsubsidies voor allerlei 'minderbedeelde' groepen) door

hun ongematigde, socialistische esthetica. Daarmee doel ik op de premisse van Roland Holst: kunst verwezenlijkt alleen dan ten volle haar utopische potentieel wanneer ze iedereen tot volwaardig producent declareert en de kunstcreatie per definitie begrijpt als een collectieve aangelegenheid. Eén wijziging lijkt mij onontbeerlijk. De taal van het cultuurparticipatiebeleid moet zichzelf zuiveren van alle referenties aan een geïdealiseerde gemeenschap. Men zou zichzelf een metafoorloze taal moeten opleggen, die geen vermelding toestaat van enigerlei 'levende' gemeenschappen, van een cultureel 'leven', of van elke andere organische beeltenis die al te zeer blijft vastzitten aan de concepties van de 19de eeuw. Anderzijds, hoe kan men blijven ijveren voor een rechtvaardige kunst, waarvan de producten niet langer 'documenten van barbarij' zouden zijn (dixit Walter Benjamin), zonder dat men beschikt over een begrip dat het utopische doel uitdrukt? Een begrip zoals gemeenschapskunst? Misschien moet het probleem anders worden geformuleerd. Indien we het definitief zonder gemeenschapskunst zouden moeten stellen, welke alternatieven zijn er dan denkbaar? Is er iets als een 'maatschappijkunst', om het in de termen van Tönnies' onderscheid te formuleren? Kan de door en door geadministreerde, vermarkte en technologisch dooraderde maatschappij dromen van een theater dat haar als sociaal én tegelijk antisociaal lichaam, past?

Bibliografie

- ANCIAUX, BERT, Beleidsnota Cultuur 2004-2009, www.vlaanderen.be.
- DERRIDA, JACQUES, *Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation*, 1966, Seuil, Parijs. Idem, *L'Écriture et la Différence*, Seuil, Parijs, 1967.
- ETTY, ELSEBETH, *Henriette Roland Holst 1869-1952: Liefde is heel het leven niet*, Olympus, Amsterdam, 1996.
- KAHN, RICHARD en DOUGLAS KELLNER, *Global Youth Culture*, 2003, <http://www.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/essays/globoyouthcult.pdf>.
- MORTIER, ERWIN, *De kunst om nee te zeggen: Drie requiems en een hymne over het Vlaamse cultuurbeleid*, Rekto:Verso 3.19 (2006): 4-5, www.rektoverso.be.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Fritzsche, Leipzig, 1872, www.gutenberg.org.
- ROLAND HOLST-VAN DER SCHALK, HENRIËTTE, *De voorwaarden tot hernieuwing der dramatische kunst*, Brusse, Rotterdam, 1924.
- SAFRANSKI, RÜDIGER, *Nietzsche: Een biografie van zijn denken*, Olympus, Amsterdam, 2000. [Vert. van Nietzsches *Biographie seines Denkens* door M. Wildschut]