



Traject Utopia

Over hedendaagse kunst en de (anti)utopische erfenis

Masterscriptie - Algemene Cultuurwetenschappen

Valentijn Rambonnet

5839971

Hoofdstraat 45

3971 KB

Driebergen-Rijsenburg

0648467468

Begeleidende Docent:

Dr. C.A.J.C. Delhaye

Tweede lezer:

Dr. J. Boomgaard

**Universiteit van
Amsterdam**

Juli 2010

Inhoudsopgave

INLEIDING	2
HOOFDSTUK 1 ONTWIKKELING VAN HET UTOPISCHE DENKEN.....	4
HOOFDSTUK 2 DE UTOPIEËN VAN DE AVANT-GARDISTEN	11
HOOFDSTUK 3 DE SCHIJNDOOD VAN DE UTOPIE	23
HOOFDSTUK 4 UTOPISCHE STRATEGIEËN IN HEDENDAAGSE KUNST	31
CONCLUSIE	43
BIBLIOGRAFIE	45

INLEIDING

Een van de kernelementen in het vertoog van het postmodernisme is de doodverklaring van de utopie. Een utopische agenda kan slechts leiden tot totalitaire staten, terreur en onmenselijke omgevingen. Het neoliberalisme heeft deze zienswijze geadopteerd en zag hiermee haar superioriteit bewezen. Voorstellen om op een alternatieve (betere) manier samen te leven wordt zo niet alleen onmogelijk geacht maar wordt bovendien direct gekoppeld aan de Holocaust, de Gulag en de Culturele Revolutie. In de politieke filosofie betekende deze verwijdering van utopische ambities dat het neoliberalisme vrij baan kreeg. In het culturele domein betekende dit het einde van de hechte relatie tussen het utopische denken en de (beeldende) kunst. Gezien alle grote (westerse) utopische projecten in de vorige eeuw resulteerden in dystopische werkelijkheden werden de agenda's van de modernisten en avant-gardisten verworpen. Bovendien lijken deze utopische agenda's in sommige opzichten bijzonder naïef; kan een nieuwe abstracte vormtaal een geheel andere wereld tot stand brengen?

Maar de doodsverklaring van de utopie lijkt minder absoluut en definitief; in de academische wereld en de artistieke praktijk zijn geluiden te horen voor een herwaardering van de utopische impuls. Want leven zonder utopie betekent: leven zonder hoop op verandering. Daarbij komt dat het verlangen om de wereld anders te organiseren wordt vergroot door een ecologische en economische crisis aan het begin van deze nieuwe eeuw. Door de anti-utopische retoriek is het denken over een wijze om de samenleving op een radicaal alternatieve wijze in te richten echter problematisch.

Dit onderzoek gaat op zoek naar actuele reacties op de (anti)utopische erfenis in het werk van sommige hedendaagse kunstenaars. Voordat de actualiteit aan bod komt zal er eerst worden gekeken waaruit de utopische erfenis bestaat. In hoofdstuk 1 zal er een algemene beschrijving van de ontwikkeling van het utopische denken worden gegeven en zal er betoogd worden dat de utopie een 'modern' fenomeen is. In hoofdstuk 2 zal er meer gedetailleerd worden stilgestaan bij de relatie tussen kunst en utopie aan de hand van het leven en werk van avant-gardistische en modernistische kunstenaars, te weten: Rodchenko, El Lissitzky, Le Corbusier en Constant. In hoofdstuk 3 wordt de verwerping van de utopie belicht en worden er herformuleringen van het utopische denken besproken door cultuur- en sociale wetenschappers, om vervolgens in het laatste hoofdstuk voorbeelden van nieuwe utopische strategieën in de hedendaagse artistieke praktijk te analyseren. Er zal worden bekeken of de academische reacties op de anti-utopische tendens doorwerken in het werk van hedendaagse kunstenaars. In dit kader wordt de werkwijze van de curator Hans Ulrich Obrist besproken en het werk van de kunstenaars Rirkrit Tiravanija, Atelier Van Lieshout en Superflex.

Deze scriptie is enerzijds het resultaat van een literatuuronderzoek en anderzijds van een analyse van zowel het werk van avant-gardistische en modernistische als dat van hedendaagse kunstenaars. Er is voor deze tweeledige werkwijze gekozen vanuit de overtuiging dat het een betoog oplevert waarin de balans tussen theorie en praktijkanalyse wordt bewaard. Het onderzoek vertrekt vanuit de volgende probleemstelling:

Hoe zagen modernistische kunstenaars de relatie tussen kunst en de utopie en hoe hebben deze overtuigingen doorgewerkt in hun werk en op welke manier keert de utopische/anti-utopische erfenis terug in het werk van sommige hedendaagse kunstenaars?

HOOFDSTUK 1 ONTWIKKELING VAN HET UTOPISCHE DENKEN

De mens is op een bepaalde manier genooddaakt om na te denken over de ideale samenleving, aangezien mensen (steeds grotere en complexere) samenlevingsverbanden met elkaar aangaan. Het utopische denken is het denken over een samenleving met als enige beperking de verbeeldingskracht van de denker zelf. De utopische traditie beslaat daardoor een gigantische ideeëngeschiedenis waarin veel dromen, verlangens en angsten van de mens besloten liggen. Denken en dromen over een ideale wereld is misschien van alle tijden en culturen maar om de westerse utopische traditie goed te begrijpen moet deze in relatie tot de moderne tijd gezien worden.

Er is een tekst uit het oude Egypte over een ideale samenleving, er is een beschrijving van Tacitus over Germania die utopisch aandoet en er is Plato's *De Staat* (380 v. Chr.). Toch begint, volgens de meeste auteurs, de utopische traditie bij geen van deze teksten.¹ Deze teksten handelen weliswaar over een ideale samenleving, maar missen een bepaalde utopische (moderne) thematiek. Een van de centrale thema's uit Plato's *De Staat* is bijvoorbeeld het veranderen van de bevolkingssamenstelling. Familiebanden, zoals het huwelijk, moeten worden afgebroken en iedereen ondergaat eenzelfde lijfelijke, theoretische en militaire opvoeding. Dit is echter niet om sociale gelijkheid te realiseren, maar om de verschillen tussen mensen te signaleren om zo ieder in te delen in de hiërarchische structuur van Plato's harmonische samenleving. *De Staat* draagt veel elementen van wat later 'de utopische traditie' is gaan heten, maar het ontbreken van dit gelijkheidsideaal in *De Staat* maakt dat dit werk van Plato's eerder gezien moet worden als een 'proto-utopie'.²

Het utopische denken begint volgens de meeste onderzoekers op het moment dat de term zelf voor het eerst op papier wordt gezet. Thomas More introduceert de term Utopia in 1516 als naam voor de 'perfecte' samenleving, die in het gelijknamige boek wordt beschreven. *Utopia* (1516) bevat reeds veel elementen die de kern vormen van wat later als het genre van de utopie omschreven zal worden. Er wordt een ideale samenleving gepresenteerd gemaakt door de mens, in deze samenleving wordt er gestreefd naar sociale gelijkheid en de maatschappij en haar beheersingspraktijken worden bijzonder gedetailleerd beschreven. Het boek bestaat uit twee delen. In het eerste 'autobiografische' deel beschrijft More zijn ontmoeting met de zeeman en filosoof Raphael Hythlodæus in Antwerpen. In de conversatie, die tussen beide geleerde heren plaatsvindt, wordt de maatschappelijke situatie in Europa geanalyseerd. In hun analyse komt vooral de sociale

¹ John Carey neemt deze vroege utopische voorstellingen echter wel op in zijn bloemlezing, getiteld: *The Faber Book of Utopias* (1999). Dit onderzoek onderschrijft de zienswijze van Zygmunt Bauman, Hans Achterhuis en Krishan Kumar waarin de utopie wordt gezien als een fenomeen eigen aan de moderne tijd. Carey, J. 1999: p.

² Achterhuis, H. 1998: p. 18.

ongelijkheid aan bod in de sterk hiërarchische samenleving van de zestiende eeuw. Door hebbelijke grootgrondbezitters, die de gemeenschappelijke gronden opkopen, worden de boeren uitgebuit en verarmd waardoor zij of van de honger zullen sterven of misdaden zullen begaan. Ondanks de 'moderne' analyse dat misdaad en armoede aan elkaar gerelateerd zijn, dragen de twee humanisten geen oplossingen aan voor de misstanden van hun tijd. De zeeman kan echter, dankzij zijn reizen in de Nieuwe Wereld, wel een beeld geven van een andere samenleving.

In het tweede deel van het boek beschrijft Raphael deze andere maatschappij waarin alle problemen van zijn tijd zijn opgelost. Op het eiland Utopia, waar hij vijf jaar verbleef, is geen armoede, exploitatie, luxe of ijdele rijkdom. De ideale samenleving is niet vanzelf ontstaan maar tot stand gekomen door overheidsinmenging, strenge wetten en beheersing van de natuur. Zo is privébezit verboden net als ijdelheid, heerst er een strakke arbeidsdeling, strenge straffen en een rationele manier van oorlogvoeren. Zo bezien is Utopia enerzijds een kritische beschouwing op de maatschappij van de vroege 16^e eeuw en anderzijds een voorstel voor een blauwdruk voor de perfecte samenleving. *Utopia* draagt echter een ironische zelfreflectie in zich. Hoewel in het verhaal het eiland als echt bestaand wordt voorgesteld, betekent Utopia letterlijk vertaald 'nergens plaats' en Hytholadeus betekent 'verspreider van onzin'. In dit licht laat *Utopia* de goede verstaander nadenken over de vraag of een perfecte samenleving ooit kan bestaan of ooit gerealiseerd kan worden.³ Daarnaast is het onduidelijk of de vrome katholieke en grootgrondbezitter More, in 'zijn' samenleving zou willen wonen aangezien er op het eiland zaken als euthanasie, religieuze tolerantie en een vorm van communisme aanwezig zijn. Aan het begin van de utopische traditie is er dus al een reflectie op de utopische problematiek te signaleren. *Utopia* wordt gezien als de 'oer-utopie' omdat zij immers aan het begin van het genre van de utopie staat. Daarnaast zijn twee andere vroege literaire utopieën invloedrijk geweest, te weten: *De Zonnestad* (1623) van Campanella, waarin de utopie de vorm krijgt van een religieuze astrologische theocratische commune en *Het Nieuwe Atlantis* (1627) van Francis Bacon, een 'science fiction' verhaal *avant la lettre* over wetenschappelijke vooruitgang.

Zygmunt Bauman stelt in zijn boek *Socialism The Active Utopia* (1976) dat de utopie onlosmakelijk is verbonden met de moderne tijd. De moderne tijd heeft de filosofische en ideologische voorwaarden geschapen voor het ontstaan van het utopische genre. Na de Renaissance en de wetenschappelijke revolutie krijgt de mens steeds meer vertrouwen in zijn eigen kunnen. De wetenschappelijke vooruitgang voedde het geloof dat de mens de natuur kon beheersen door de natuurwetten te ontdekken en te beïnvloeden. Vervolgens was de gedachtegang, dat als de

³ Carey, J., 1999: p. 38-46 en Achterhuis, H. 1998: p. 46–50.

natuurlijke wereld te beheersen is, dit ook mogelijk zou moeten zijn voor de sociale wereld. Door de sociale werkelijkheid rationeel te benaderen zou het mogelijk moeten zijn om ook 'sociale' wetten te ontdekken om zo in staat te zijn de sociale omgeving te beïnvloeden. De ambitie om de perfecte samenleving te ontwerpen en te realiseren lijkt dan steeds meer in het bereik te liggen. Oftewel: het geloof in maakbaarheid is een van de voorwaarden die het utopische denken mogelijk maken. Bauman presenteert daarnaast onder andere het gegeven dat het tempo van sociale veranderingen, in de moderne tijd, steeds hoger werd. Wanneer er in een mensenleven veel en ingrijpende veranderingen plaatsvinden, verandert dit de kijk van de mens op de geschiedenis. Geschiedenis wordt dan steeds meer gezien als een eindeloze reeks van onomkeerbare gebeurtenissen met een doel. Het is deze lineaire ervaring van de geschiedenis die tot het vooruitgangsgeloof leidde en voeding gaf aan het utopische denken. Daarnaast stelt Bauman dat het geloof in de mogelijkheid om ieder mens te vormen door educatie, bijgedragen heeft aan de ontwikkeling van het utopische denken. Educatie gaat uit van een opgezet plan dat is bedacht door een onderwijzer die op de hoogte is over wat de leerling zou moeten weten. Het geloof dat een mens te vormen is en de wil om een dergelijk 'vormingsplan' te ontwerpen zijn voorwaarden voor het utopische denken. In een utopie moeten mensen immers gevormd worden om de nieuwe wereld te kunnen verwezenlijken. De utopist neemt als het ware de rol van de onderwijzer op zich.⁴ Samenvattend is een utopie vooral een modern fenomeen door de nadruk op het geloof in de maakbaarheid van zowel de natuur als de mens. De utopische traditie begint bij de overtuiging dat de mens niet is overgeleverd aan de grillen van de natuur en de goddelijke hemel, maar dat zij zelf vormgever is. In premoderne voorstellingen over de ideale samenleving, zoals het middeleeuwse Luilekkerland of het verloren gegane paradijs uit de Bijbel, is het niet de mens maar God of de natuur die de perfecte wereld doet ontstaan. In een utopie is de perfecte samenleving er niet gekomen door een goddelijke ingreep of door de natuur, maar door menselijk ingrijpen met een voorbedacht plan. Zo is *Utopia* ontstaan uit het hoofd van Koning Utopos en wordt zij in stand gehouden door een fanatieke beheersingspraktijk van de Utopiërs.⁵

De utopische traditie begint als een literair genre met een cultuurkritische boodschap en draagt sinds de start een boeiende ambiguïteit in zich. De kern hiervan ligt al besloten in de woordspeling die Thomas More introduceert in het Griekse woord *Utopia*. *Eu-topia* betekent 'de goede of gelukkige plek' en *ou-topia* 'nergens plaats'. Voor de goede verstaander draait een *Utopia* misschien wel om de vraag of utopische voorstellingen gebruikt moeten worden voor reflecties over

⁴ Bauman, Z. 1976: p. 18 – 23.

⁵ Achterhuis, H. 1998: p. 61-62.

het goede (samen leven) of dat utopische voorstellingen voorgoed buiten het domein van de realiteit moeten worden gehouden.⁶ Ironisch genoeg leert de geschiedenis dat een deel van degenen die gestreden hebben om de utopische voorstellingen weg te zetten als onrealistische en niet-functionele fantasieën zelf juist een fanatiek utopisme teweeg hebben gebracht.

Een van de belangrijkste thema's in de utopische traditie is sociale gelijkheid. Het afschaffen van zaken die gelijkheid belemmeren, zoals privé-eigendom en geld, is dan ook een terugkerende maatregel in veel utopieën. In More's Utopia is er bijvoorbeeld een egalitaire samenleving gerealiseerd door de eerlijke verdeling van arbeid en productiemiddelen. Het is echter wel een beperkte gelijkheid omdat er slaven noodzakelijk zijn om het leven van de Utopieërs mogelijk te maken en er een intellectuele kaste bestaat die de macht in handen heeft. In de utopie van de vroege socialist, Claude-Henri de Saint-Simon, wordt gelijkheid bewerkstelligd door een allesomvattend plan waarin iedereen werkt voor de gemeenschappelijke welvaart, zodat verschillen tussen baas en arbeider dan als vanzelf zullen vervallen. Deze nieuwe orde, gebaseerd op de technische vooruitgang, industrialisatie en rationaliteit, heeft een religie nodig die ontdaan is van bijgeloof en bovennatuurlijke zaken ten behoeve van de sociale cohesie. Deze moderne 'religie' noemde de Saint-Simon de 'religie van Newton'.⁷ De utopie van de Saint-Simon, en die van andere vroege socialisten als Robert Owen en Charles Fourier, waren een grote inspiratiebron voor Friedrich Engels en Karl Marx. Marx en Engels wilden hun strijd om gelijkheid echter uit het domein van het fantastische halen. Zij wilden de socialistische utopie verwetenschappelijkten. Vanuit deze anti-utopische overtuiging moet bijvoorbeeld Marx's poging worden gezien om wetenschappelijk aan te tonen dat de komst van de revolutie die de communistische heilstaat zou verwezenlijken een noodzakelijk uit de geschiedenis zelf voortvloeiend gegeven is.⁸ Deze teleologische visie op de geschiedenis, de aankondiging van een nieuwe communistische wereld en een nieuwe mens maakt hem een utopist. Bovendien is Marx, hoewel er in zijn werk in vergelijking met zijn beschouwingen op de geschiedenis weinig woorden gaan over de communistische toekomst, de inspirator geweest voor het grootste utopische experiment in de menselijke geschiedenis, het communisme.

Eigenlijk is een gematerialiseerde of verwezenlijkte utopie een contradictio in terminis; toch kunnen de projecten gericht op het realiseren van een communistische staat in Rusland en China als utopisch worden beschouwd. Hans Achterhuis hanteert drie kenmerken om een utopie te definiëren. Een utopie gaat altijd uit van de overtuiging dat de mens en de natuur maakbaar is, het utopische

⁶ Crook, S. 2006: p. 206.

⁷ Carey, J. 1999: p. 184-192.

⁸ Crook, S. 2006: p. 205-207.

streven richt zich op het collectief en in een utopie heerst er een totalitaire macht met een holistisch karakter.⁹ Na de Tweede Wereld oorlog werd het leed van de bevolking, veroorzaakt door de utopische ambities van de communistische regimes in Rusland en China, steeds zichtbaarder. En uiteindelijk met de val van de muur werd het communisme definitief als mislukt verklaard. Achterhuis analyseert hoe de idealistische bedoelingen van het communisme tot zoveel verschrikkingen hebben kunnen leiden. Hij wijst op de utopische logica welke begint bij de ambitie om een nieuwe wereld te realiseren. Om deze nieuwe wereld werkelijkheid te laten worden moet er een nieuwe mens worden gemaakt om het grote plan uit te voeren. Omdat de werkelijkheid ofwel het individu zich niet zomaar voegt naar de idealen van een utopist is dwang en geweld noodzakelijk, maar het gebruik ervan dient het 'hogere doel'. Deze overtuiging dat het doel de middelen heiligt is bijzonder schadelijk, aangezien het kan leiden tot een legitimatie van misdaden op grote schaal in naam van de goede zaak. Er ontstaat een blindheid voor de misdaden die in naam van de utopie zijn begaan en die is nog het meest frappant naar voren gekomen bij de 'fellowtravelers' van het communisme in het Westen. Een van deze fellowtravelers was Joris Ivens, overtuigd Maoïst en filmmaker, die faam verwierf met zijn twaalf uur durende film over het dagelijks leven ten tijde van de culturele revolutie in China. Hij wilde de 'nieuwe mens' vastleggen. De film is een lofzang op het communistische China. Ivens toonde geen beelden van de verschrikkingen in de heropvoedingskampen en de paranoïde politieke zuiveringen, terwijl hij deze als geen ander had kunnen opmerken en registreren.¹⁰ Blijkbaar voelde hij het utopisch ideaal zo sterk, dat hij niet zag dat er een veel te hoge prijs werd betaald om het utopische ideaal te verwezenlijken.¹¹

Ook het fascisme is in sommige opzichten te beschouwen als een utopische beweging. Het fascisme had een totalitair karakter en was gericht op het collectief, al was dat door een deel van de bevolking het bestaan te ontzeggen. Juist in het destructieve vermogen dat de nazi-ideologie bezat en verspreidde ligt een sterk geloof in de maakbare wereld verborgen. Zoals Bauman in zijn boek, *Modernity and the Holocaust* (1989), duidelijk maakt werd de destructie als een scheppende daad gezien. Om dit te illustreren schetst Bauman het beeld van de 'tuinierende staat'; een staat die tracht om het onkruid, 'de vreemdeling', uit de samenleving te wieden.¹² De destructiviteit die het nazisme

⁹ Achterhuis, H. 1998: p. 20 -23.

¹⁰ EEN OUDE VRIEND VAN HET CHINESE VOLK. René Seegers. VPRO, 2009.

¹¹ Enkele naaste vrienden van Ivens belanden in de heropvoedingskampen en komen er getraumatiseerd uit terug. Wanneer hij dit verneemt is hij verslagen; toch blijft hij geloven in de communistische utopie. Zijn latere films zullen echter geen politieke pamfletten meer zijn, maar 'poëtische lofzangen', zoals hij dat zelf noemde. Bron: EEN OUDE VRIEND VAN HET CHINESE VOLK. René Seegers. VPRO, 2009.

¹² Baumann, Z. 1998: p. 32.

verspreidde is in dit licht een uiting van het geloof in een maakbare samenleving en dat aspect maakt het fascisme utopisch.¹³ Maar de obsessie met destructie sluit het nazisme ook buiten de utopische traditie; het moderne gelijkheidsideaal is immers afwezig in de nazi-ideologie. Misschien is het nazisme eerder te kenmerken als een 'negatieve utopie'. Zowel het communisme als het fascisme laten echter wel de 'destructieve utopische logica' zien. Beide bewegingen hebben getracht om een nieuwe wereld te scheppen ten koste van het individu. De concentratie- en vernietigingskampen, de Gulags en Mao's heropvoedingskampen zijn symbool geworden van het geweld dat de utopische logica in zich draagt.

Na deze verschrikkingen kon het utopisme nooit meer een soort onschuldig dagdromen over een perfecte wereld zijn. Het is echter de vraag of het ooit deze onschuld bezat. Jameson stelt dat utopieën nooit voortkomen uit een positief verlangen, maar uit een negatieve analyse van de tijd en cultuur waarin zij is bedacht of opgeschreven.¹⁴ De socialistische ofwel de communistische utopie vindt haar oorsprong in de diepe verachting van sociale ongelijkheid, de fascistische utopie in het antisemitisme, de feministische utopie in de ongelijke man vrouw verhoudingen, de ecologische utopie in de ondergang van de natuurlijke wereld, etc. In deze visie vindt een utopie zijn oorsprong eerder in de correctie van een bepaalde ongelukkige situatie dan in een positieve creatie. Dat verlangens uit ongenoegen kunnen voortkomen is geen wereldschokkend gegeven, het is echter wel boeiend om op te merken dat een utopie vertrekt vanuit een diepe verachting van dat wat er is. In feite is een utopie erop gericht misstanden van het heden te overwinnen door de huidige wereld te vervangen door een nieuwe wereld. Deze nieuwe werkelijkheid kan alleen gerealiseerd worden wanneer de 'huidige' werkelijkheid vernietigd is; dit is de kern van de destructieve werking van de utopie.

Hoewel er altijd naast de utopische een anti-utopische traditie heeft bestaan, verpersoonlijkt door denkers als Kant, Nietzsche en Adorno, kreeg het anti-utopische vertoog pas echt voeten in de aarde met de opkomst van het postmodernisme. De vele slachtoffers, die de utopische bewegingen hebben gemaakt in hun streven om hun utopie te materialiseren, versterkte de overtuiging dat het

¹³ Bauman stelt bovendien dat de Holocaust niet als een speciaal of uitzonderlijk hoofdstuk in de westerse geschiedenis moet worden gezien maar dat de Holocaust een direct gevolg is van de overtuigingen die aan de moderne tijd ten grondslag liggen. Volgens de socioloog is de nadruk op het elimineren van onzekerheden en ongewilde elementen uit de samenleving een van de kernobsessies van de moderne tijd geweest. (bron: Baumann, Z. 1998: p. 32 en 34) Hitler geeft in zijn autobiografie, *Mein Kampf*, blijk van een dergelijke overtuiging wanneer hij Joden vergelijkt met een ziekte die moet worden uitgeroeid. De Jood is een 'moral pestilence worse than the Black Death.' (bron Carey, J., 1999: p. 38-46) Het Nazi-rijk was dus een tuinierende staat *par excellence*.

¹⁴ Jameson, F. 2004: p. 12.

modernisme en het daar sterk mee verbonden utopisme verworpen zou moeten worden. Het modernisme en haar allesomvattende ideologieën hadden voorgoed afgedaan. Jean-Francois Lyotard stelde in 1978 in zijn essay, *La Condition postmoderne: Rapport sur le savoir*, dat we zijn opgehouden om te geloven in een universeel verhaal. Grote theorieën zoals het vooruitgangdenken, het marxisme zijn niet meer in staat om te dienen als een leidraad voor het denken.¹⁵ In een postmodernistische wereldvisie is de wereld meerstemmig, pluriform en gefragmenteerd en is de utopie niet alleen onwenselijk maar ook onmogelijk. Een utopie vertrekt immers vanuit de verwerping van de totaliteit en wil deze vervangen door een nieuwe totaliteit. Aangezien een postmodernist meent dat de realiteit pluriform en gefragmenteerd is, bestaat er geen totaliteit die een utopie zou kunnen vervangen. Elke utopie zal dan ook aan een vroegtijdige dood sterven.¹⁶

Kortom de ontwikkeling van het utopisme loopt parallel met de ontwikkeling van de moderne tijd. Zij werd geboren als een literair genre aan het begin ervan en stierf nadat er was getracht om haar uit het domein van de fictie te halen aan het einde van de moderne tijd.

¹⁵ Michener, R. T. 2007: 51-52.

¹⁶ Crook, S. 2006: p. 206.

HOOFDSTUK 2 DE UTOPIEËN VAN DE AVANT-GARDISTEN

De postmodernisten verwierpen het modernisme en daarmee het utopisme dat er sterk mee verbonden was. Hiermee werd ook de hechte relatie tussen de kunst en de utopie verbroken die aan het begin van de twintigste eeuw tot stand was gebracht. Voordat er verder op de 'dood van de utopie' wordt ingegaan zal er aandacht besteed worden aan enkele aspecten van deze relatie tussen kunstenaars en het utopische denken in de twintigste eeuw.

De avant-garde bewegingen zijn ontsprongen uit het gedachtengoed van de moderne esthetiek die zich heeft ontwikkeld sinds de romantiek. Deze esthetische beweging is onlosmakelijk verbonden met een bredere ontwikkeling; die van het ontstaan van de moderne samenleving. De moderne samenleving is de uitwerking van de idealen van de wetenschappelijke revolutie, de Verlichting en een rationalisering in het algemeen. Modernisme als culturele beweging is vervolgens te definiëren als de zoektocht van de kunst naar haar positie in deze moderne industriële samenleving. Door het wegvallen van de traditionele mecenen van de kunst, zoals de kerk en de adel, verloor de kunst referentiekaders die voorheen vanzelfsprekend waren. De kunst verloor haar rol als producent van beelden, die de macht representeerde en moest zich gaan manifesteren in een opkomende anonieme kunstmarkt. Zodoende zag de kunst zich genoodzaakt om te reflecteren op haar rol in de samenleving. Vroege Duitse romantici eisten, gesterkt door Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790) een autonoom domein op voor de kunst. Kunstwerken hadden niet langer een politieke, religieuze of praktische legitimatie nodig, maar konden hun waarde in het werk zelf vinden. In de 'l'art pour l'art-filosofie' komt de kunst los te staan van de samenleving en wordt daardoor zelfreflectiever. Het onderwerp wordt als centraal thema in de kunst afgeschaft om vervolgens de kunst zelf als centraal thema te nemen. Door het onderwerp af te schaffen komen vragen omtrent representatie centraal te staan. Door zichzelf centraal te stellen raakt kunst gepreoccupeerd met haar eigen ontwikkeling; zij is continu bezig om bewust haar eigen kunstgeschiedenis te schrijven.¹⁷ Hoewel de kunst los komt te staan van de samenleving, om zo objectieve en universele waarden te ontdekken, betekent dit niet dat kunstenaars kunst een marginale rol toebedelen. Paradoxaal genoeg gaat de l'art pour l'art-filosofie gelijk op met het ontstaan van de overtuiging dat de kunst, juist vanuit haar autonome positie, het totale leven vorm zou moeten geven. Hier wordt de utopische ambitie van de moderne kunst geboren. De kunst zou in staat zijn om door middel van haar kunstwerken radicale sociale veranderingen te bewerkstelligen. In de utopische voorstellingen van Saint-Simon, gepubliceerd aan het begin van de 19^e eeuw, krijgt de kunstenaar de rol van 'sociaal visionair'. De kunstenaar zal zich moeten manifesteren als lid van de elite samen met industriëlen en

¹⁷ Bø-Rygg, A. 2004: p. 32-35.

wetenschappers om gezamenlijk een nieuwe wereld tot stand te brengen. De artistieke producten die uit de creatieve verbeelding van de kunstenaar ontspringen dienen als inspiratie voor de toekomst. Rond dezelfde tijd zal voor het eerst de term 'avant-garde' gebruikt worden om een artistieke praktijk in plaats van een militaire praktijk aan te duiden. Kunstenaars moeten zich in de voorhoede van 'de aanval' positioneren, niet alleen als eenvoudige soldaten, die zich bereidwillig opofferen, maar als de generaal die het strijdplan bedenkt.¹⁸ Een kleine eeuw later, aan het begin van de twintigste eeuw, wordt deze rol als 'sociaal visionair' en avant-garde door kunstenaars met alle hevigheid omarmd. In een context van politieke instabiliteit worden de avant-garde bewegingen geboren die in de intensiteit van sociale verandering kunst een allesbepalende vormgevende rol willen geven.¹⁹

Het futuristisch manifest van Tommaso Marinetti, gepubliceerd in 1909, is een uiting van de wens om kunst in te zetten voor revolutionair geweld. Het manifest predikt om alles wat oud is te vernietigen en alleen nog naar de toekomst te kijken. Marinetti roept op om de modernisering te omarmen; om machines, techniek, geweld, snelheid en de jeugd te verheerlijken. De obsessie met 'het nieuwe' is een essentieel kenmerk van het modernisme. In het denken van Baudelaire en Rimbaud is het al sterk aanwezig, en het zal als een rode draad door de avant-gardistische stromingen lopen.²⁰ In het werk en denken van een andere eerste generatie avant-gardist, El Lissitzky, neemt de zoektocht naar 'het nieuwe' een centrale positie in. De Rus verwerpt de tradities van representatie in de beeldende kunst en wil deze vervangen door een nieuwe visuele taal van abstractie. Geheel in lijn met het geloof dat kunst de samenleving zou kunnen vormgeven, dat zo sterk gevoeld werd door veel communistische revolutionairen, had El Lissitzky de overtuiging dat een vormtotaal een nieuwe wereld tot stand kon brengen. Het klinkt in deze tijd misschien enigszins naïef toch was deze gedachtegang de ideologische basis voor de activiteiten van de Russische avant-garde bewegingen en later voor groeperingen als De Stijl-groep en de Bauhaus-beweging. Allen waren op zoek naar formele objectieve regels voor een nieuwe kunst voor een nieuwe wereld.

Victor Margolin betoogt in zijn boek, *The Struggle for Utopia* (1997), dat er twee houdingen onder de avant-gardisten ten aanzien van de relatie tussen kunst en de utopie in het

¹⁸ Deze nieuwe betekenis is waarschijnlijk door een leerling van Saint-Simon geïntroduceerd genaamd Olinde Rodrigues. Margolin, V. 1997: p. 2.

¹⁹ Margolin, V. 1997: p. 1-3.

²⁰ Bø-Rygg, A. 2004: P. 27.

postrevolutionaire Rusland te vinden waren.²¹ Enerzijds de materialistische houding van de constructivisten, verpersoonlijkt door Rodchenko; zij waren overtuigd dat de kunstenaar voorwerpen moet maken die direct het utopische doel dienen. Zij schaften het kunstwerk af om de directe relatie tussen de kunst en de utopie te verwezenlijken. De constructivist maakt geen kunstwerken voor de bourgeois samenleving maar utilistische constructies voor de nieuwe wereld.²² Anderzijds kan men de idealistische houding, verpersoonlijkt door (de jonge) El Lissitzky onderscheiden, die, geïnspireerd door het Suprematisme van Malevich, ervan overtuigd was dat (kunst)voorwerpen een symbolische waarde in zich dragen die voorts verwijzen naar grotere idealen. Anders dan het 'primitieve' materialistische standpunt geloofde Lissitzky dat de symbolische waarde op een indirecte manier door zou werken op het sociale leven.²³

Rodchenko was een van de eerste artiesten die zich na de Russische revolutie aansloot bij de Bolsjewieken. In het nieuwe regime bekleedde hij verschillende posities in commissies die zich bezig hielden met kunst in de nieuwe communistische samenleving. In een van deze functies onderzocht hij onder andere of er een synthese mogelijk was tussen sculptuur, architectuur en techniek om zo de constructivistische wens van de kunstenaar-ingenieur te vervullen. In 1919 wint Rodchenko de eerste prijs, met het werk *The Future – Our only Goal*, in een ontwerpwedstrijd die uitgevaardigd was door de communistische staat. In het ontwerp van een informatiekiosk laat hij zien wat deze synthese kan opleveren. De kiosk luistert naar de nieuwe, objectieve, geometrische vormtaal en tegelijkertijd dient het de communicatiedoeleinden van de staat. Langs de centrale mast zijn namelijk meerdere communicatiemiddelen samengebracht, waarmee de staat het volk kan bereiken. Bovenaan is er een klok, dan een billboard (met de titel van het kunstwerk),



Figuur 1, Rodchenko, *The Future – Our only Goal*.

²¹ Margolin bouwt hier voort op het werk, 'Conceptualisation et materialisation dans l'art non-obejectif', van Andrzej Turowski uit 1986 waarin dit onderscheid reeds wordt gemaakt. Margolin, V. 1997: p. 10.

²² Forgacs, E. 2003: p. 55 – 56.

²³ Margolin, V. 1997: p. 9-11.

dan een plek voor posters en een ruimte voor sprekers en ten slotte is er onderaan ruimte om boeken en kranten te verkopen. Het ontwerp voldoet aan de wensen van een krachtige staat die haar burgers kan beïnvloeden door een goed werkend systeem van informatievoorziening en tegelijkertijd is het een goed voorbeeld van een 'constructie'.²⁴

De functie van Rodchenko's werk *The future our only Goal* is duidelijk; het is een functioneel ontwerp voor een nieuw gebouw voor een nieuwe samenleving. Het werk dat Lissitzky rond diezelfde tijd maakte, mist echter een dergelijke eenzijdige en 'wereldlijke' functie. Lissitzky had dan ook een andere visie op de relatie tussen kunst en utopie dan Rodchenko. De serie werken die het woord *Proun* in hun titel dragen verduidelijken deze andere zienswijze.²⁵ De '*Proun* serie', te vertalen als 'Project voor de bevestiging van het Nieuwe',²⁶ presenteerde Lissitzky toen hij als cultureel diplomaat in Duitsland reisde om het westerse beeld van de Sovjet Cultuur positief te beïnvloeden. Geïnspireerd door het Suprematisme van Malevich experimenteerde hij met geometrische en abstracte figuren. De experimenten met de zwevende figuren in de ruimte en het spel met orde en beweging zouden de nieuwe universele en anonieme vormtaal voor de nieuwe wereld tot stand moeten brengen. Waar het constructivisme de invloed van kunst op de samenleving direct wil realiseren door bruikbare producten te maken voorstond Malevich een meer indirecte geestelijke relatie tussen kunst en het alledaagse leven. De vormtaal is wel uitdrukkelijk een politieke vormtaal; Lissitzky presenteert in 1920 het Suprematisme als een parallelle stroming van het communisme. En uiteindelijk wanneer de kunst de totale wereld zal vormgeven zal de kunst het communisme vervolmaken.²⁷ Doordat Lissitzky driedimensionale figuren en meerdere perspectieven in de *Proun*-serie introduceerde verliet hij hier echter het Suprematisme. Deze wending hangt samen met de verwerping van de Suprematistische, idealistische overtuiging dat kunst zich slechts in het geestelijke domein moet manifesteren. Voor Lissitzky belichaamt zijn *Proun*-serie namelijk de overgang tussen schilderkunst en architectuur.²⁸ Hij was er uiteindelijk van overtuigd dat het Suprematisme niet de belofte om kunst en leven samen te voegen kon vervolmaken omdat het te veel aan de schilderkunst verbonden bleef. Lissitzky, oorspronkelijk geschoold als architect, wilde met zijn *Proun*-serie beeldende voorstellen geven voor een nieuwe architectuur gebaseerd op de

²⁴ Margolin, V. 1997: p. 17-20.

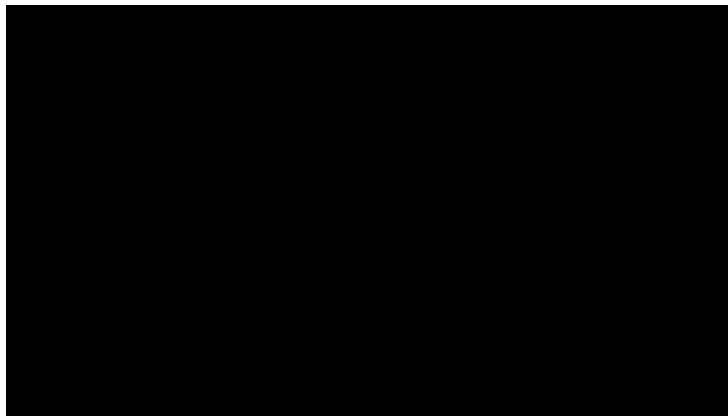
²⁵ Forgacs, E. 2003: p. 70.

²⁶ Milner, J. 2009: p. 15.

²⁷ Boomgaard, J. 1981: p. 12-13.

²⁸ Boomgaard, J. 1981: p. 28 en Margolin, V. 1997: p. 31 – 33.

universele principes van de avant-gardistische vormtaal. Het onderstaande werk is getiteld *Proun 1A: Bridge* hierin is goed te zien dat het werk enerzijds te bezien is als een abstract schilderij en anderzijds als een architectonisch ontwerp voor een brug. Door deze ambiguïteit neemt dit werk van Lissitzky de plaats in tussen het absolute idealisme van Malevich en het utilitaristische constructivisme van Rodchenko. Lissitzky wilde hiermee de frisse taal van zijn schilderkunst omzetten in architectuurvoorstellen die vervolgens verder ontwikkelt zouden kunnen worden door ingenieurs en architecten.²⁹



Figuur 2, El Lissitzky, *Proun 1A: Bridge 1*.

Na de revolutie van de Bolsjewieken verkregen de leden van de Russische avant-garde een bepalende rol in het culturele leven, niet in de laatste plaats omdat zij zich in dienst stelden van de staatsorganen. De avant-garde presenteerde zich als de voorbereiders van de revolutie en probeerde ook een zo groot mogelijke rol voor zich op te eisen. Uiteindelijk zou de avant-garde in toenemende mate in conflicten raken met bewegingen in het postrevolutionaire Rusland die niet de cultuurpolitieke agenda van de Avant-gardisten deelden.³⁰ Onder Stalin verlegde de communistische staat haar prioriteit naar de beïnvloeding van de boerenbevolking met cultuurpolitiek stond toen ongeveer gelijk aan scholing van de boeren bevolking en uiteindelijk werd het sociaal realisme

²⁹ Victor Margolin wijdt de terughoudendheid van Lissitzky om een directe relatie tussen kunst en politiek te bewerkstelligen voor een groot deel aan de Joodse achtergrond van de kunstenaar. Volgens deze auteur kon Lissitzky zich niet vol overgave storten in het revolutionaire project, omdat het voor een deel zijn eigen identiteit wilde ontnemen, aangezien de nieuwe staat intolerant was tegenover minderheden in haar streven om een gemeenschappelijke Sovjet cultuur te smeden. Margolin, V. 1997: p. 36-37.

³⁰ Boomgaard, J. 1981: p. 10-12.

benoemd als de enige geschikte officiële kunstvorm.³¹ De avant-garde zag zich door de steeds veranderende politieke ontwikkelingen telkens genoodzaakt om haar programma aan te passen. Het ideaal om een volledig door de kunst gevormde samenleving te bewerkstelligen kwam op de achtergrond te staan en in de manifesten en programma's werd de kunst steeds bruikbaar. Zowel Rodchenko als Lissitzky blijven zich inzetten voor de communistische staat en zullen zich (noodgedwongen) steeds meer richten op het produceren propaganda. Samen werken zij aan het tijdschrift, *USSR Construction*, een propagandatijdschrift met diplomatieke doeleinden. Het is onwaarschijnlijk dat de avant-gardisten de discrepantie tussen de werkelijkheid en de inhoud van het tijdschrift niet ervoeren maar kritiek leveren was echter niet zonder gevolgen. Of zoals Margolin het verwoordt: 'In the face of imminent danger, Lissitzky's and Rodchenko's struggle for utopia became instead a striving for survival.'³²

Veel van de utopische denkbeelden van kunstenaars en kunstenaarsgroepen in de twintigste eeuw waren uitgesproken marxistisch en gericht op revolutie. Zo niet bij de architect Le Corbusier: zijn gebouwen en gedachtengoed passen beter in een 'witte bourgeoisie' samenleving en zijn eerder gericht op grootschalige hervormingen dan op een proletarische revolutie.³³ Het maakt hem echter niet minder een utopist; hij geloofde dat architectuur het enige recept kon geven voor de 'hedendaagse' zieke samenleving.³⁴ In Le Corbusiers visie, en in die van de andere grote architect-utopisten van de 20^{ste} eeuw: Ebenezer Howard en Frank Lloyd Wright, bevond vooral de negentiende-eeuwse industriestad zich in een crisis. De remedie voor de sociale problemen in de steden was simpelweg het ontwerpen en bouwen van compleet nieuwe steden. Howard stelde de 'Garden City' voor: in deze streng gestructureerde stad die zelfvoorzienend is komt het platteland samen met stedelijkheid. Wrights stadsontwerpen waren eveneens gericht op het betrekken van het platteland en de stedelijkheid. Geïnspireerd door een idyllisch beeld van het Amerikaanse platteland stelde hij gedecentraliseerde steden voor. Ook Le Corbusier integreerde natuur in zijn stadsontwerpen, maar terwijl Howard en Wright een voorliefde hebben voor het kleinschalige zien we bij Le Corbusier een fascinatie voor 'het monumentale'. Het monumentale wijst in deze terug op de negentiende-eeuwse monumentale stadshervormingen van Haussmann in Parijs en Cerdà in Barcelona. De combinatie van natuur en stad resulteert in Le Corbusiers werk in een gecentraliseerde stadsstructuur met veel

³¹ Boomgaard, J. 1981: p. 32.

³² Margolin, V. 1997: p. 212-213.

³³ Miles, M. 2008: p. 96 en Frampton, K. 2007: p. 185.

³⁴ Fitting, P. 2002: p. 69.

hoogbouw in een parkachtig landschap. Of om het oneerbiedig te zeggen: in wolkenkrabbers in een park.³⁵

Er was ook kritiek op Le Corbusiers stadsplannen. Door de grootschaligheid en het planmatige karakter zou er geen openbaar leven kunnen bestaan en de dagelijkse ervaring zou er een van vervreemding zijn. Kortom het dagelijks leven zou dystopisch zijn in Corbusiers utopie. De kritiek is des te tragischer wanneer men kijkt naar welke ideologische noties er achter de architectuur van Le Corbusiers en van de modernisten als geheel zitten. Het vertrekpunt is de schamele leefcondities van de negentiende-eeuwse industriële samenleving, waarin de steden bleven groeien en er een nieuw fenomeen ontstond: de massa. De modernistische architect neemt de taak op zich om het dagelijks leven van de massa te verbeteren door een rationalistische, efficiënte en functionele architectuur. De modernist ziet zich, net als de constructivist, het liefst als ingenieur en niet als kunstenaar of architect. Solidariteit is het efficiënt bouwen van functionele woningen voor de anonieme massa; de oude ornamentale architectuur is verspilling.³⁶ Voor Le Corbusier was het stedenbouwkundig plan, gebaseerd op een wetenschappelijke onderbouwing waarin moderne technieken en organisatiemethoden werden verwerkt het geschikte instrument om een betere leefomgeving te verwezenlijken. Zijn hele leven heeft hij zich beziggehouden om dergelijke 'ideaalconstructies' te ontwerpen; technisch haalbare alternatieven die tot doel hadden de stad grondig te moderniseren.³⁷

Le Corbusier kreeg pas laat in zijn leven de beste gelegenheid om zijn utopische stadsvisies te realiseren. Op drieënzestigjarige leeftijd raakte hij betrokken bij het ontwerpen van een nieuwe hoofdstad voor de Indiase provincie Chandigarh. Deze provincie verloor zijn hoofdstad doordat de voormalige hoofdstad op het territorium van Pakistan kwam te liggen toen Pakistan onafhankelijk van India werd. Voor de utopistische, modernist en 'urbanist', Le Corbusier, was het ontwerpen van een stad vanuit een situatie van een 'tabula rasa' natuurlijk een droom die uitkwam. Le Corbusier ontwikkelde voor Chandigarh niet een tot in het kleinste detail uitgewerkt stadsplan maar een geometrisch model waarin de stad in zekere mate organisch kon groeien. In het raster brengt Le Corbusier verschillende sectoren onder zodat zijn ideaal om stedelijke functies te scheiden werkelijkheid kon worden. In het plan kregen wonen, werken en ontspanning een eigen afzonderlijke plaats in een grotere structuur van wegen zodat het verkeer tussen deze afzonderlijke sectoren zo optimaal mogelijk kan doorstromen. Naast de scheiding van functies van het stedelijke leven was het

³⁵ Fitting P., 2002: p. 70 en 71.

³⁶ Henket, H. J. 2002: p. 9 -11.

³⁷ Klerk, L. de. 2002: p. 78-80.

in Le Corbusiers visie essentieel dat er in de nieuwe stad zoveel mogelijk hoogbouw zou verrijzen langs groene parkachtige stroken die verticaal door het raster zouden lopen om zo de gewenste paradox van een grote dichtheid en grote openheid te realiseren.³⁸ Aan het 'hoofd' van het raster en aan de voet van de Himalaya zijn de publieke functies van de provincie gesitueerd. Hier komt het derde kenmerk dat Le Corbusier in het grootschalige plan wilde verwezenlijken het best naar voren. In het ontwerp van het Capitool staat namelijk alles in het teken van het monumentale. De overheidsgebouwen staan hier als losse enorme sculpturen op een grote afstand van elkaar waardoor ze elk een zelfstandig karakter krijgen. De ruimte tussen de gebouwen is zo groot dat er in de openbare ruimte geen stedelijke activiteit kan ontstaan, Klaus Peter Gast kenmerkt het complex in zijn boek *Le Corbusier Paris – Chandigarh* daarom als een desolaat woestijnlandschap dat door zijn leegheid een sereen en heilig karakter krijgt. De auteur vergelijkt dit complex met de archeologische opgravingen van oude machtcentra, zoals die van de Olympus; ook in het Capitool van Chandigarh dwalen er vooral toeristen.³⁹



Figuur 3, Le Corbusier, *Assembly building*, Chandigarh – Figuur 4, schets voor Chandigarh door Le Corbusier.

Toen de stad in 1953 werd opgeleverd was het een modernistisch succes in de zin dat het chaotische openbare leven van de Indiase straten afwezig was, net als de verkeerschaos zoals die in de meeste Indiase steden aanwezig is. Maar het betonnen ontwerp kon ook een beangstigende rationaliteit en uniformiteit oproepen. In het oorspronkelijke ontwerp was er plaats voor een half tot een miljoen

³⁸ Gast, K. P. 2000: p. 98-100.

³⁹ Gast, K. P. 2000: p. 104.

mensen; de huidige stad huisvest er zeven miljoen. Door het gebrek aan ruimte zijn de groene parken van Le Corbusier organisch volgebouwd en in het centrum tussen de kale hoogbouw zijn er illegale kampen en hutjes van modder opgekomen waar arbeiders wonen.⁴⁰ Chandigarh kan dus als een modernistische droom of nachtmerrie gezien worden. Het is in ieder geval bijzonder omdat hier een modernistische architect de mogelijkheid kreeg om met weinig restricties zijn utopische visie te materialiseren. Dat Le Corbusier deze kans kreeg in een oud-kolonie is verassend maar niet verwonderlijk.⁴¹ Na de Tweede Wereldoorlog kwam niet alleen de kritiek op de rationalistische modernistische architectuur in het westen al op maar Le Corbusier werd door de opdrachtgevers in India gezien als een genie, niet in de laatste plaats vanwege zijn westerse achtergrond. Het is een van de redenen waarom de architect in dit project van zoveel vrijheid kon genieten.⁴² Het is moeilijk om het werk van Le Corbusier te beschouwen zonder ook de felle kritiek op zijn werk mee te nemen. Het wordt de architect verweten onleefbare gebouwen te hebben schapen en stadsontwerpen waarin de menselijke maat zoek is en dan is er nog de samenwerking in de jaren '30 met de Franse fascisten Georges Valois en Hubert Lagardelle. Hierdoor valt vaak het verwijt dat Le Corbusier een naïeve socioloog en politicus is geweest. Maar het is tegelijkertijd deze naïviteit van Le Corbusier, waarin het sterke geloof in zijn architectuur als remedie verborgen zit, die Le Corbusier tot een van de grootste utopische architecten uit de geschiedenis maakt.

De kritiek op de idealen van de modernistische architectuur is terug te vinden bij een van de laatste avant-gardisten van de vorige eeuw: Constant Nieuwenhuys. Constants toekomstvisies voor een utopische samenleving komen voort uit een scherpe cultuur- en architectuurkritiek. De kleurrijke, dynamische architectuurmodellen van het project van New Babylon zijn ontworpen voor de spelende, creatieve mens. Alles in deze ideale samenleving is erop gericht om onderdrukkende structuren te elimineren zodat er een nieuwe mens kan ontstaan: de Homo Ludens. Doordat de samenleving volledig is geautomatiseerd zal de mens bevrijd zijn van arbeid. De mens zal niet langer onderdrukt worden door de 'utilitaristische' maatschappij. In deze 'ludieke' wereld is de nieuwe mens voorzien in zijn levensbehoeften en zal zich vervolgens als vanzelf richten op het spel, wat voor Constant gelijk staat aan creativiteit, een compleet nutteloze maar zeer waardevolle bezigheid.⁴³ Techniek wordt niet utilitair gebruikt maar ingezet voor nutteloosheid. Hierin ligt meteen de kritiek

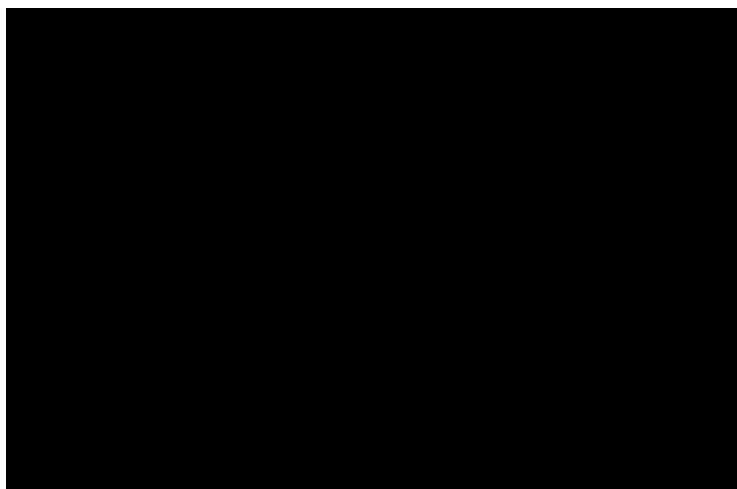
⁴⁰ Fitting P., 2002: p. 75 en Gast, K. P. 2000: p. 100.

⁴¹ Corbusier is ook betrokken bij de grootschalige stadshervormingen in de hoofdstad van Brazilië in de jaren vijftig, waar ook de nu nog enige levende modernist Oscar Niemeyer zijn stempel op drukte.

⁴² Aldo van Eyck presenteerde in 1947 zijn 'statement against rationalism' aan CIAM zie: Henket, H. 2002: p. 11.

⁴³ Constant, 1974: p. 29.

op de, toen dominante, modernistische functionele architectuur, verpersoonlijkt door Le Corbusier. De rationalistische architectuur van Le Corbusier, ontnam de mens het 'recht om te dwalen', het was statisch en hield de onderdrukking van de creatieve mens in tact.⁴⁴ Constant gaat nog verder in de bevrijding van de mens. De mens moet niet alleen bevrijd worden van arbeid maar van alle normen, banden en conventies. Om dit te bereiken wordt de spelende mens in Nieuw Babylon geacht om een nomadische levensstijl te leiden. De wereld is onderverdeeld in sectoren met verschillende functies en sferen. De mens zal zich continu verplaatsen om steeds nieuwe ervaringen op te doen. Elke plek heeft zijn eigen functie; er zijn ruimtes waar men cinematografische, radiofonische en wetenschappelijke experimenten kan uitvoeren en plekken voor ontspanning en erotiek. Daar komt bij dat de Babyloniërs al deze ruimtes kunnen manipuleren. De kleur, geur, het klimaat en lichtintensiteit van alle ruimtes kunnen op een simpele manier veranderd worden. In Nieuw Babylon wordt alles continu getransformeerd door de spontaniteit en creativiteit van haar gebruikers. Zodat niks meer een vaste vorm aan kan nemen en er dus ook geen onderdrukkende systemen kunnen ontstaan.⁴⁵ Constant schreef over zijn utopische visies en hij maakte talloze kleurrijke maquettes en plattegronden zodat er een beeld gemaakt kan worden van hoe Nieuw Babylon eruit zou zien. Babylon zou bestaan uit een stedelijk landschap met grote vaak transparante constructies die met enkele peilers met de grond in contact staan. Vaak staan de gebouwen in contact met elkaar zodat alle sectoren met elkaar verbonden zijn. De modellen ademen een desolate uitgestrektheid uit; ze doen misschien nog het meest denken aan vliegvelden van tegenwoordig.



Figuur 5, Constant, *Secteur Jaune* (detail).

⁴⁴ Wigley, M. 1998: p. 20-21.

⁴⁵ Heynen, H. 2002: p. 115- 116.

Constant verlaat met zijn ideale samenleving niet alleen de modernistische traditie, maar hij biedt ook een alternatieve utopie. Constant zoekt niet naar een universele objectieve vormtaal of gestandaardiseerde architectuurmodellen zoals de constructivisten, de leden van De Stijl en de modernisten dat wel nastreefden. In de utopische voorstelling, de universeel Intercommunistische stad, van Vantongerloo bijvoorbeeld, is de stedeling ook een reiziger, maar zijn alle huizen en de interieurs gelijk aan elkaar en is het voor de 'inwoner' slechts toegestaan om een klein koffertje met persoonlijke spullen mee te nemen.⁴⁶ In New Babylon zijn de echte ontwerpers van de utopie de Babyloniërs zelf; zij zijn immers de essentiële vormgevers van de ruimtelijke omgeving. Constant stelde in een lezing dat hij, met zijn ontwerpen, slechts de minimale condities wilde geven voor een wereld waarin alles zo vrij mogelijk zou moeten zijn.⁴⁷ Het is de vraag of de inwoners van New Babylon echt vrij zijn, aangezien ze verplicht worden om een nomadisch bestaan te leven en zich continu in het openbare leven bevinden. Dat New Babylon ook een dystopie is, lijkt Constant in de loop van zijn leven zich steeds meer te gaan realiseren. In een wereld waar iedereen speelt en zich continu in het openbare leven mengt, is gevaar en geweld immers niet automatisch verdwenen. Geweld is een onderdeel van de spelende mens. Nadat Constant aanvankelijk de schilderkunst verworpen had omdat hij overtuigd was dat architectuur de enige legitieme kunstvorm was, gaat hij, na de studentenrevolte van 1968 in Parijs, weer schilderen; het geweld dat mensen elkaar aandoen, wordt dan een centraal thema in zijn werk. Bloederige, gruwelijke taferelen met op de achtergrond voorstellingen van New Babylon zijn het resultaat. Constant is hiermee aan het einde van zijn leven niet meer de optimistische utopist. Toch is er ook in de tijd dat hij aan New Babylon werkte al een ambivalente relatie met de utopie te signaleren. Enerzijds presenteert Constant het project als een toekomst dat al potentieel in de huidige samenleving aanwezig is; anderzijds stelt hij dat New Babylon slechts een provocatie ofwel een cultuurkritiek is.⁴⁸

In het voorgaande is duidelijk geworden dat de relatie tussen de verschillende avant-gardisten en de utopie niet monolithisch van aard is; Rodchenko is pragmatist, Lissitzky is een idealist en Constant is dubbelzinnig. Zoals een politieke analyse van de realiteit de utopische voorstelling doet ontstaan, zo bepalen of veranderen ook politieke ontwikkelingen, die zich voordoen in het leven van de avant-gardist, de relatie tussen de kunstenaar en de utopie die hij voorstaat. Wat echter wel een constante factor in het denken van de hier besproken avant-gardisten blijft is het ongeëvenaarde

⁴⁶ Ceuleers, J. 1997: p 74.

⁴⁷ Wigley, M. 1998: p. 13.

⁴⁸ Locher, J. L. 1974: p. 17 en Wigley, M. 1998: p. 67.

vertrouwen in de kunst als vormgever van een radicaal andere samenleving. In de ideale situatie is de avant-gardist vervolgens de vormgever of in ieder geval de producent van beelden van de nog te realiseren utopische werkelijkheid.

HOOFDSTUK 3 DE SCHIJNDOOD VAN DE UTOPIE

Constant is te bezien als een overgangsfiguur tussen de tijd waarin de utopische impuls sterk werd gevoeld door kunstenaars en de 'post-utopische tijd'. Over deze post-utopische tijd gaat dit hoofdstuk. De verwerping van het utopisme wordt hier belicht alsmede de reacties daar weer op.

In 1972 werd een huizencomplex, genaamd Pruitt-Igoe in St. Louis opgeblazen; deze destructieve actie wordt vaak aangehaald als het moment waarop het modernisme dood werd verklaard en het postmodernisme begon. Het complex stond symbool voor het mislukken van de grote beloftes van de sociale hervormingsplannen van de modernistische architectuur. In de postmodernistische kritiek werd de modernistische architectuur weggezet als een elitaire, calvinistische en reductionistische onderneming die alleen maar monotone en gestandaardiseerde architectuur op kan leveren.⁴⁹ In de postmodernistische esthetiek zou de soberheid van de modernisten vervangen worden door humor, pluriformiteit en complexiteit. In plaats van het zoeken naar een abstracte, ahistorische, universele stijl werd er in de postmoderne architectuur gepredikt om eclectische combinaties van historische stijlen aan te gaan. Robert Venturi betoogde in zijn boek *Learning from Las Vegas* (1977) dat de pluriforme en speelse spektakelarchitectuur van Las Vegas een inspiratie zou moeten zijn voor een nieuwe architectuur die niet meer gericht is op rationalisering, universaliteit, innovatie en originaliteit.⁵⁰ Dat Venturi Las Vegas als lichtend voorbeeld neemt is in lijn met de gedachte dat de postmodernistische architectuur aan probeerde te sluiten bij een postindustriële consumptiecultuur, terwijl de bouwkunst van het modernisme zich probeerde te voegen in een geïndustrialiseerde samenleving. Een ander invloedrijk boek dat kritiek leverde op de stedenbouw van de modernisten was, *The Death and Life of Great American Cities* (1961), hierin stelt de auteur, Jane Jacobs, dat de ambitie van de modernisten om orde, uniformiteit, homogeniteit en structuur te scheppen een vernietigende werking heeft op de culturele diversiteit, spontaniteit en levendigheid van lokale gemeenschappen.⁵¹

In de esthetica van het postmodernisme lijkt de scheiding tussen het modernisme en het postmodernisme een bijzonder nette breuk. Sommige academici (Boyd White, Best, Keller) menen dat deze dialectische voorstelling geen recht doet aan de complexiteit en diversiteit van het modernisme. Volgens hen vertrekken de postmodernisten in hun kritiek vanuit een banale simplificatie van het modernisme en veel van de postmodernistische kritiek op de modernistische

⁴⁹ Boyd White I. 2004: p 42.

⁵⁰ Best, S. en Kellner, D. 1997: p. 156.

⁵¹ Best, S. en Kellner, D. 1997: p. 149.

architectuur gaat alleen op voor de Internationale Stijl ofwel het modernisme tijdens het zogenaamde 'hoogmodernisme'.⁵² Desalniettemin geeft de postmoderne esthetiek het anti-utopische sentiment weer, dat niet alleen in het domein van de cultuur dominant werd, maar ook een breder filosofisch en ideologisch paradigma weerspiegelt. Het verdwijnen van de ambitieuze utopische programma's is een gevolg van de overtuiging dat grote moraalsystemen hebben afgedaan, dat de al eerder genoemde grote verhalen niet meer als geloofwaardig worden ervaren. Er is geen absolute waarheid, er zijn geen allesomvattende ideologieën waardoor, om in Habermas zijn woorden te spreken, de mens een 'nieuwe onoverzichtelijkheid' ervaart.⁵³ Dit heruitgevonden Nietzscheaanse nihilisme heeft het individu misschien bevrijd van universele filosofieën die desastreuze gevolgen voor hem kunnen hebben, maar kunnen er in de nieuwe onoverzichtelijkheid nog wel alternatieve manieren van samenleven verbeeld worden, is er nog een coherente cultuurkritiek mogelijk?

Een dergelijke onmacht wordt geuit door sommige critici van het neoliberalisme. Het neoliberalisme dat dominant werd in de jaren '80, verpersoonlijkt door politici als Thatcher en Reagan, presenteert het kapitalisme en haar verspreiding over de wereld als een logisch en onomkeerbare, natuurlijke ontwikkeling. Een pleitbezorger van deze visie is Francis Fukuyama, hij stelde in 1992 in het overbekende boek, *The End of History and the Last Man* (1992), dat met het mislukken van de socialistische en fascistische utopische projecten en de wereldwijde verspreiding van de neoliberale democratie er een einde gekomen is aan de strijd tussen grote ideologieën en hiermee wordt er een eindpunt in de geschiedenis bereikt. Tien jaar later lijkt hij minder overtuigd van dit oordeel. In zijn boek *Our Posthuman Future – Consequences of the Biotechnology Revolution* (2002) betoogt hij dat met de technologische vooruitgang, met name op het gebied van de biotechnologie, 'de geschiedenis' een nieuwe wending kan maken doordat met de biotechnologie de maakbaarheid van de mens 'weer' in zicht komt. Deze techniek opent de weg naar een 'posthuman future'.⁵⁴ Ondanks de revisie van zijn eigen werk is Fukuyama's notie van het einde van de geschiedenis paradigmatisch voor de retoriek dat het neoliberalisme de enige mogelijke uitkomst is, oftewel dat er geen alternatief voor het kapitalisme kan bestaan.

De Neomarxist Žižek stelt in zijn boek, *Did Somebody Say Totalitarianism? Five Interventions in the (Mis)use of a Notion* (2001) dat de term totalitarisme heeft bijgedragen aan de hegemonie van het neoliberalisme. Hij stelt dat het begrip totalitarisme een retorisch middel is om 'free radicals' te

⁵² Boyd White, I. 2004: p 43 en Best, S. en Kellner, D. 1997: p. 139.

⁵³ Sperna Weiland, J. 2000: p. 346-349

⁵⁴ Fukuyama, F. 2002:14-17.

temmen om zo de politiek-ideologische situatie, die van de liberale democratie, te handhaven.⁵⁵ In het vertoog van het neoliberalisme en het postmodernisme wordt, volgens Žižek, elke voorstelling van een alternatieve samenleving, elke poging om te tornen aan de bestaande orde, afgedaan als iets dat noodzakelijk uit zal lopen op totalitarisme. Radicaal engagement wordt onmogelijk gemaakt, omdat het wordt gekoppeld aan de 'absolute misdaad', de Holocaust en de Gulag. Žižek stelt dat de liberaal zo de exploitatie en corruptie van het kapitalisme goed kan praten aangezien elke poging om de samenleving te veranderen in zijn overtuiging ethisch gevaarlijk en onacceptabel is.⁵⁶ Als Žižek doelt op het onmogelijke alternatief bedoelt hij een socialistische, anti-kapitalistische samenleving. Voor een deel hebben linkse partijen zelf de emancipatoire droom om zeep geholpen. Nadat de socialistische ideologie in diskrediet was gebracht door het uiteenvallen van de Sovjet Unie hebben linkse partijen de klassenstrijd op de achtergrond laten verdwijnen en het neoliberalisme omarmd.⁵⁷ Het Neoliberalisme verkrijgt haar dominante positie dus op het graf van de socialistische utopie en heeft zichzelf gepresenteerd als een niet-utopische maar 'natuurlijke' noodzakelijke ontwikkeling.

John Gray bestrijdt de 'natuurlijkheid' van het neoliberalisme, in zijn boek *Black Mass* (2007). Hij betoogt dat het neoliberalisme een geconstrueerde en utopische beweging is. Vooral in de buitenlandpolitiek van de neoliberale regeringen in de afgelopen decennia van de V.S. en Groot Brittannië is er sprake van een utopische agenda. De inval in Irak en Afghanistan ging gepaard met een utopische retoriek. Als legitimatie voor de Westerse aanwezigheid in het Midden-Oosten wordt de liberale democratie in combinatie met het kapitalisme opgevoerd als een systeem dat harmonie en orde zal scheppen. Vooral dit geloof in het neoliberalisme als brenger van een harmonieuze eindsituatie geeft het neoliberalisme een utopisch karakter. De slachtoffers van de oorlogen worden goed gepraat door de liberale democratische utopie in het vooruitzicht te stellen. In Gray's optiek is de utopie helemaal niet dood maar leeft het door in een andere gedaante. Hij ziet de neoconservatieve ideologie als een voortzetting van Millenaristische en Chilatische stromingen⁵⁸, waarmee hij aangeeft dat het utopische denken diep in de Westerse (christelijke) cultuur zit geworteld.⁵⁹

⁵⁵ Aan het begin van zijn boek maakt Žižek de vergelijking met anti-oxidanten in een pakje Celestial Seasonings thee en het totalitarisme; beiden temmen de 'free radicals'. P. 1

⁵⁶ Žižek, S. 2001: p. 1-5.

⁵⁷ Resch, R. 2007: p. 98- 99.

⁵⁸ Christelijke bewegingen die de Apocalyps als een onvermijdelijk en noodzakelijk gegeven zien. En die een ideale wereld voorspellen na deze Apocalyps.

⁵⁹ Gray, J. 2007: p. 31 -35

Ook Lieven De Cauter opent de aanval op het neoliberalisme in zijn boek, *The Capsulair Civilization* (2004). DeCauter presenteert zijn toekomstbeeld dat geïnspireerd is op de Generische stad van Rem Koolhaas. De Generische Stad is het product van een hyperindividuele samenleving waarin de publieke ruimte is vervangen door capsules. De wereld wordt in toenemende mate een chaos, maar in deze onoverzichtelijkheid ontstaan er capsules; plekken die rust en orde uitstralen. De capsules zijn plekken waar verschillende functies samenkomen zoals: wolkenkrabbers, hotels en malls. De Cauter beschouwt deze generische stad als een toekomstvisioen van een niet al te verre toekomst, die hij de capsulaire samenleving noemt.⁶⁰ Een deel van de wereldbevolking zal alleen nog in capsules leven, werken en reizen. De capsulaire samenleving is een angstige samenleving, zij kan slechts bestaan doordat een groot deel van de bevolking geen toegang heeft tot een capsulair leven. Het neoliberalisme dat gepaard gaat met het mondiale kapitalisme brengt deze dystopische wereld voort. Het zijn deze systemen die zorgen voor de grote ongelijkheid die de capsulaire samenleving zowel mogelijk maakt als er tegelijk de grootste bedreiging voor vormt. De Cauter ziet de bouw van nieuwe muren op de grenzen van Mexico en de V.S. en het prikkeldraad in Marokko om Fort Europa te beschermen als een pijnlijke bewijs van het tot stand komen van zijn toekomstvoorspelling. Deze samenleving wordt nog eens extra dystopisch en onhoudbaar door de op handen zijnde ecologische crisis en de ongecontroleerde bevolkingsgroei.⁶¹ De enige remedie om de Apocalyps af te wenden is een herwaardering van het utopische denken. De Cauter spreekt in deze context van een 'relatieve maakbaarheid'; een hernieuwd vertrouwen in de maakbare samenleving zonder de gevaren van het radicale geloof in maakbaarheid uit het oog te verliezen. Hoewel DeCauter een nieuw relatief utopisch denken voorstaat is zijn boek vooral een demonstratie van dystopisch denken.⁶²

David Harveys boek *Spaces of Hope* (2000) volgt voor een deel het betoog van Lieven De Cauter. Ook hij ziet een gesegregeerde samenleving maar dan niet in de toekomst tussen het westen en de rest maar in het nu in de Amerikaanse samenleving tussen arm en rijk, blank en zwart. Ook bij Harvey is de segregatie terug te vinden in de ruimtelijke ordening. Er komen steeds meer suburbs en 'gated communities', ofwel 'privatopias', terwijl de binnensteden verloederen en het domein worden van de arme bevolking. Als wijken gerevitaliseerd worden is het gericht op het aantrekken van kapitaal in plaats van het verkleinen van de segregatie.⁶³ Net als De Cauter wijdt Harvey deze

⁶⁰ DeCauter, L. 2004: p. 70-84.

⁶¹ DeCauter, L. 2004: p. 96-101.

⁶² Aan het einde van zijn boek is De Cauter zich bewust van zijn doemdenken; hij maakt de 'geruststellende' opmerking dat elke onheilsprofeet het liefst zijn voorspellingen niet uit ziet komen.

⁶³ Harvey, D. 2000: p. 133-139

toestand vervolgens aan de dominantie van het neoliberalisme, waarin voorstellingen van een alternatieve samenleving niet meer geloofwaardig zijn. De utopie wordt in de neoliberale ideologie alleen nog een symbool voor het onrealiseerbare project. Harvey geeft net als Gray aan, dat de neoliberale samenleving met de Disneylandparken, de Malls en de Privatopias kan worden beschouwd als een gematerialiseerde utopie. Hij merkt hierbij echter op dat een gerealiseerde, gematerialiseerde utopie per definitie van haar kritische kracht bestolen wordt. Het subversieve element, de kritiek op de dominante cultuur dat een essentieel element van de utopische traditie vormt, verdwijnt wanneer de utopie gematerialiseerd wordt. De utopie vernietigt zichzelf wanneer zij wordt gematerialiseerd.⁶⁴ Afstand nemen van het utopisme kan de neo-marxist Harvey echter niet omdat dit het neoliberalisme vrij baan geeft. De utopie is noodzakelijk maar problematisch wanneer zij gerealiseerd wordt.

Deze impasse tussen het failliete utopisme enerzijds en de noodzaak om alternatieven voor het neoliberalisme te vinden anderzijds opent de weg naar een herwaardering van het utopische denken.⁶⁵ Het beginpunt van deze herwaardering is de kritische analyse van het verlamdende, anti-utopische vertoog en met de ontmaskering van de zogenaamde 'natuurlijkheid' van het neoliberalisme. Als de neoliberale agenda als utopisch te kenmerken is kunnen de misstanden die dit systeem genereert immers duidelijker aan de kaak gesteld worden; er is dan weer ruimte om alternatieve werelden te verbeelden. Daarnaast komt de retorische vraag op, zoals Harvey zichzelf afvraagt, als men aanneemt dat de neoliberale utopie is verwezenlijkt, waarom kunnen er dan niet ook andere utopieën verwezenlijkt worden? Het utopische denken blijft echter problematisch omdat elke herwaardering van het utopische denken niet anders dan met angst voor totalitarisme verwelkomd kan worden. Het utopisme kan wel weer op prijs worden gesteld, maar het kan niet tot leven worden geroepen in de moderne vorm. Vanuit deze overdenkingen is er gezocht naar alternatieve utopische strategieën.

De zoektocht van al deze auteurs vertrekt vanuit de aanname dat een utopie noodzakelijk is om radicale sociale veranderingen te realiseren; de verbeelding van een andere wereld kan als brandstof dienen voor een collectieve emancipatoire politiek. Ernst Bloch benadrukte dit reeds in zijn boek *Das Prinzip Hoffnung* (1954) waarin hij stelt dat het niet gaat om wat de utopie is of hoe die eruit ziet maar om de functie. Het utopisch denken gaat met 'agency' gepaard en deze komt centraal te staan; het wordt 'sociaal dromen'. Ruth Levitas gaat verder in het onderzoek naar de functie van

⁶⁴ Harvey, D. 2002: p. 178-190.

⁶⁵ John Gray stelt echter een rationalistisch realisme voor, maar stelt daarbij: 'a shift to realism may be a utopian ideal' Gray, J. 2007: p. 204.

de utopie. In, *The Concept of Utopia (1990)*, betoogt zij dat het verlangen naar een alternatieve wereld en niet de voorstellingen van deze alternatieve wereld zelf de kern vormt van wat utopisme zou moeten zijn. In deze transitie van inhoud naar functie kan het utopisme beschouwd worden als een vorm van maatschappijkritiek die cultureel bepaald, sociaal geconstrueerd en historisch specifiek is.⁶⁶ Kortom het utopisme reflecteert op de sentimenten van een cultuur, samenleving en tijd. In de huidige, postmoderne, post-postmoderne, laatmoderne of altermoderne tijd is het utopisme in grote mate gepreoccupeerd om zich af te zetten tegen de vorm die zij had toen zij zo succesvol was in de vorige eeuw. In het recente utopische discours wordt een anti-modern utopisme voorgesteld. Een anti-positivistisch utopisme zonder een vaststaande en ingevulde eindtoestand, waarin het proces belangrijker is dan de uitkomst. De kritische functie van de utopie, haar vermogen om de huidige tijd en cultuur als een niet absoluut gegeven te ervaren, is een cruciaal kenmerk van het 'antimoderne utopisme'.⁶⁷ Een ander kenmerk is dat door de nadruk op de functie van het utopisme het heden centraal komt te staan en niet een te bereiken toekomst. De kritische functie manifesteert zich immers in het heden en niet in de toekomst. Hiermee wordt de relatie van de utopie met een 'grand narrative' of teleologische geschiedbeschouwing zoals het vooruitgangsgeloof verbroken. De utopische strategie is die van het verzet en vindt haar basis in de heterogeniteit, pluriformiteit en meerstemmigheid van het alledaagse leven.⁶⁸

In een minder bekend werk van Michel Foucault zijn parallellen te vinden met het postmoderne utopisme. Foucault hield op 14 mei 1967 een lezing voor architecten getiteld *Des Espaces Autres* waarin hij het begrip heterotopia introduceerde. Heterotopia is een term om plekken te beschrijven waar niet de normen en waarden bestaan van de dominante samenleving, maar die zich wel in de structuur van de samenleving bevinden. Door de deviante of soms zelf omgekeerde normen die op deze plekken aanwezig zijn dienen ze als spiegel voor de samenleving waarin zij aanwezig zijn. Concrete voorbeelden zijn gevangenissen, verzorgingstehuizen, begraafplaatsen, koloniën en pretparken. Het zijn flexibele plekken die aan constante functieverandering onderhevig zijn. Het concept heterotopia geeft de mogelijkheid om de (ruimtelijke) werkelijkheid niet als homogeen te ervaren, maar als een verzameling van plekken waar simultaan verschillende (alternatieve of tegengestelde) ordeningen bestaan.⁶⁹ *Des Espaces Autres* is een tekst die op vele

⁶⁶ Garforth, L. 2009: p. 7-8.

⁶⁷ Reeds in 1976 door Zygmunt Bauman in *Socialisme the active utopia* gesignaleerd.

⁶⁸ In dit opzicht lijkt deze vorm van utopisme bijzonder op de utopische strategie van de Situationisten.

⁶⁹ Foucault, M. 2009: p. 60-68.

manieren geïnterpreteerd kan worden, het is echter geen utopische strategie.⁷⁰ De postmodernistische utopische strategie is eerder te vinden in gender en postkoloniale studies; het verzet tegen de waarden van de dominante cultuur op zich dient hier de emancipatoire agenda. Vanuit de erkenning dat zonder de hoop op een betere wereld geen 'bevrijding' mogelijk is en dat er geen blauwdruk voor een betere wereld gegeven kan worden wordt het anti-positivistische utopisme zonder vaststaand toekomstbeeld aangenomen.⁷¹

Lisa Garforth signaleert een probleem dat ontstaat bij een dynamisch, open en niet gefixeerd utopisme. In een dergelijk utopisme wordt de relatie tussen intentie en doel problematisch. Intentie blijft bestaan in het antimoderne utopisme, in de vorm van het verlangen naar een andere wereld, maar het doel kan niet worden gespecificeerd. Intentie veronderstelt echter per definitie een omschreven doel, een eindpunt dat bereikt moet worden, een ideale situatie.⁷² In de postmoderne theorie is een dergelijk eindpunt ideologisch verdacht en wordt het niet gefixeerde en niet-vaststaande een doel in zichzelf. De kritiek op het postmoderne utopisme is evident. Hoe is sociale verandering te bewerkstelligen zonder een omschreven doel. Welke zin heeft het om kritiek te uiten op het heden als geweigerd om elke vorm van een omschrijving te geven van een alternatieve wereld. Harvey die zich richt op utopisme in het domein van de gebouwde omgeving ziet het postmoderne utopisme dan ook als een gevaarlijke politieke afasie.⁷³ Daarbij betoogt hij dat elk sociaal proces, dus ook handelen zonder doel en gericht op tijdelijkheid, noodzakelijkerwijs gematerialiseerd wordt in instituties en tradities en dus een vaste statische vorm krijgt. Daarnaast is Harvey kritisch op het 'open' utopisme omdat het geen enkele inhoud geeft aan eventuele alternatieve oplossingen⁷⁴

De doodsverklaring van de utopie is een te absolute diagnose. Het neoliberalisme dat na de zogenaamde dood van de utopie vrij baan kreeg is te ontmaskeren als een utopische beweging. Daarnaast is er meer recent een soort anti-modern utopisme te detecteren. Een utopisme waarin niet de verbeelding van een alternatief centraal staat, maar de functie van die verbeelding. Het is een utopisme met een open einde, een utopisme van verzet. Een meerstemmig utopisme dat filosofisch boeiend, maar ook problematisch is en in praktische uitvoering slagkracht lijkt te missen. Meer

⁷⁰ Johnson, P. 2006: p. 87.

⁷¹ Ashcroft, B. 2009: p. 13 en Rushing S. 2007: p. 250.

⁷² Garforth, L. 2009: p. 10-11.

⁷³ Harvey ???Garforth, L. 2009: p. 21-22.

⁷⁴ Harve ???Garforth, L. 2009: p. 22.

precies zou het dan ook zijn om te stellen dat de modernistische utopie dood is. Het is echter de vraag of dit antimoderne utopisme een filosofische oefening blijft of dat het zich ook manifesteert in andere domeinen. In het volgende hoofdstuk zal er worden gekeken of er kunstenaars zijn die dit anti-moderne utopisme adopteren.

HOOFDSTUK 4 UTOPISCHE STRATEGIEËN IN HEDENDAAGSE KUNST

De ontwikkelingen in het utopische discours in de afgelopen decennia, de transitie van inhoud naar functie, is met name het product van allerlei inspanningen op het theoretisch niveau. Is dit nieuwe utopisme ook doorgedrongen in de hedendaagse beeldende kunst praktijk? Zoja, wat is de rol van de kunst en de kunstenaar in dit nieuwe utopisme? Verliest zij haar (traditionele) rol als producent van beelden van de alternatieve wereld aangezien de alternatieve wereld niet meer verbeeld mag worden? Of gaan kunstenaars op een andere manier om met de (anti)utopische erfenis? Deze vragen zullen beantwoord worden aan de hand van een manifestatie getiteld, Utopia Station, die tijdens de Biënnale van Venetië in 2003 te bezoeken was. Alsmede zullen enkele participerende kunstenaars verder worden uitgelicht, te weten; Rirkrit Tiravanija, Atelier van Lieshout en het collectief Superflex.

Meer dan 60 artiesten werkten mee aan het Utopia Station; een initiatief van de curator Hans-Ulrich Obrist, de kunstenaar Rirkrit Tiravanija en de kunsthistoricus Molly Nesbit. De grondslag voor het project volgt voor een groot deel de herformulering van het moderne utopische denken. De oprichters van de manifestatie halen in een inleidende tekst op de website van het project een discussie aan tussen Adorno en Bloch. Adorno is pessimistisch over het utopische denken; hij ziet in de producten van de technische vooruitgang gerealiseerde utopieën en stelt daarbij dat het enige dat de vervulling van de positivistische, technologische utopie kan opleveren een repetitie is van een continu zelfde 'vandaag'. Bloch volgt hem voor een deel maar stelt dat het utopische denken niet te verbannen is en dat hij een processueel utopisch denken voorstaat zonder vaststaand beeld van een utopie. Obrist, Tiravanija en Nesbit concluderen voorts dat de utopie als concept zijn vuur heeft verloren en dat het op zijn best een lege retoriek is geworden vol clichés. Zij presenteren het concept van een *station* om het utopische denken nieuw leven in te blazen. Een station is een flexibele conceptuele structuur, hoewel het wel een fysieke vorm krijgt, zonder vast eindbeeld en met een tijdelijk karakter. Utopia Station wordt gepresenteerd als het resultaat van de artistieke inbreng van meer dan zestig kunstenaars, architecten, schrijvers en performers en van de bezoekers die het werk van de kunstenaars vervolmaken.. Verder meldt de tekst dat onvoorspelbare effecten worden omarmd en de twijfel en spanningen die ontstaan bij de kakofonie en meerstemmigheid worden verwelkomd als een gast. Daarnaast zal er geen hiërarchie van belangrijkheid tussen de verschillende objecten, samenkomsten en performances bestaan en elke formele institutionalisering zal worden vermeden.⁷⁵ Bijna alle elementen van het antimoderne utopische denken zijn terug te vinden in deze inleidende tekst; de nadruk op het proces, de meerstemmigheid, de tijdelijkheid en de wil om elke vaste en statische vorm te vermijden. De initiators hanteren hier de utopie niet als een verbeelding

⁷⁵ Nesbit, M. Obrist, H. U. en Tiravanija, R. 2009: p. 158-161.

van een betere wereld maar zij gebruiken de utopie als een: “catalyst, a concept most useful as fuel.” De ambitie van Obrist, Tiravanija en Nesbit oversteeg de Biënnale; er zijn bijeenkomsten geweest in musea op universiteiten en op het World Social Forum in Porto Alegre in 2005.⁷⁶

Op de uitwerking van de grote ambities van *Utopia Station* op de Biënnale van Venetië is bijzonder kritisch gereageerd. Wouter Davidts geeft het project een nieuwe naam: *Hysteria Station*. Hij ziet *Utopia Station* als een reflectie van de versplinterde en fragmentarische situatie in de hedendaagse kunstwereld en als een uit de hand gelopen exponent van de werkwijze van de Zwitserse curator Hans-Ulrich Obrist. Davidts stelt dat Obrist als curator de rol aanneemt van een gesprekspartner en niet die van een auteur of scenograaf. In de visie van Obrist is de curator namelijk een bemiddelaar, een netwerker, die zorgt voor de juiste condities voor de productie en presentatie van kunstwerken. De tentoonstelling is vervolgens het resultaat van deze dialoog tussen alle betrokkenen; kunstenaars, theoretici, curatoren etc. In de tentoonstellingen die voortkomen uit deze curatorpraktijk draait het niet om het vertellen van een verhaal maar staat het totstandkomingsproces zelf centraal. De tentoonstelling is een ‘work in progress’ en komt zodoende nooit tot stilstand aangezien de tentoonstelling geen finaliteit kent, zij evolueert continu; het zijn zogenaamde mobiele platformen waarop diverse praktijken elkaar kruisen en verbindingen met elkaar aangaan.⁷⁷

Utopia Station was onmiskenbaar het resultaat van de ‘Obrist-werkwijze’. *Utopia Station* leek eerder op een ontmoetingsplek van een veelheid aan kunstenaars, theoretici, architecten en performers dan op een tentoonstelling. Er waren debatten, er konden ‘ecologisch verantwoorde’ drankjes gedronken worden en zowel het verplaatsbare meubilair als de organische wc’s behoorden tot de manifestatie. Dit alles was samengebracht in een niet-hiërarchische structuur en zonder een einddoel voor ogen te hebben. De meerstemmigheid was het doel op zich. De kritiek ligt voor de hand: *Utopia Station* werd een chaotische kakofonie die onleesbaar was. Bovendien waren er alleen activiteiten tijdens het openingsweekend te ervaren. Wat overbleef was ‘een onoverzichtelijke puinhoop (...) van installaties, objecten, prullaria, posters, video’s en allerlei overblijfselen van performances. Het geheel oogde als een verlaten bivak voor padvinders, evangelische jongeren of overjarige hippies.’⁷⁸ Davidts concludeert dat ‘het experiment van de evoluerende tentoonstelling was uitgemond in een megalomane en incestueuze vorm van artistieke spelerei’.⁷⁹ Hij stelt daarbij

⁷⁶ Er is hier opmerkelijk genoeg weinig gedocumenteerd materiaal over te vinden.

⁷⁷ Davidts, W. 2004: p. 14-15.

⁷⁸ Davidts, W. 2004: p. 14-15.

⁷⁹ Davidts, W. 2004: p. 14-15.

dat de nadruk op het proces en de niet-hiërarchische presentatiewijze er voor zorgt dat elke inhoud verdwijnt. Deze auteur ziet Utopia Station als een typisch project van Obrist die op het punt is beland dat zijn tentoonstellingen 'alleen nog de narcistische reflectie vormen van curatorische bemiddeling *an sich*.'⁸⁰ Wat Davidts echter over het hoofd ziet is dat de curatorpraktijk van Obrist zelf belangrijke eigenschappen deelt met het antimoderne utopische denken. Zowel de werkwijze van Obrist (en die van Tiravanija overigens) als het antimoderne utopische denken verheft het proces tot doel op zich en viert vervolgens meerstemmigheid, heterogeniteit, spontaniteit en onvoorspelbaarheid. De samenkomst van de Obrist-werkwijze en van het antimoderne utopisme moest wel tot extremen leiden. In dit licht verbleekt de inhoud niet zo zeer in het Utopia Station project maar is de vorm zelf de inhoud. Daarmee blijft het misschien een narcistische reflectie van curatorische bemiddeling *an sich* maar is het project ook te lezen als een serieuze poging om nieuwe vormen van collectieve actie te genereren.

Door de hechte relatie te benadrukken tussen Utopia Station en, het door Antonio Negri en Michael Hardt gemunte begrip 'multitude', probeert Natilee Harren een dergelijke lezing te geven. Multitude is een politieke strategie om het singuliere met het collectieve te verzoenen. Volgens de analyse van Negri en Hardt is de macht verplaatst van soevereine nationale staten naar supranationale machten die allen handelen volgens de logica van het kapitalisme; deze 'nieuwe' allesoverheersende macht noemen de auteurs 'Empire'. De enige manier om tegenwicht te bieden tegen het Empire is door middel van de strategie van multitude. In die zin is multitude een soort postmodernistisch equivalent van het proletariaat. Het grote verschil ligt in het gegeven dat het proletariaat een homogene groep mensen omvat terwijl multitude wordt gekenmerkt door heterogeniteit. Multitude moet, zonder haar heterogeniteit te verliezen, zichzelf ten doel stellen om gezamenlijk een 'counter-Empire' te bewerkstelligen; in dit utopische project worden individuen in al hun verscheidenheid samengebracht zonder hun verschillen te verliezen.⁸¹ De auteurs zetten het begrip *het volk* tegenover multitude waarmee ze aan willen geven dat het volk haar collectiviteit ontleent aan haar identiteit terwijl multitude haar collectiviteit realiseert door iets te produceren, namelijk: de counterEmpire. De counterEmpire zal vervolgens worden gerealiseerd middels een strategie van spontaan tijdelijk verzet georganiseerd in een mobiele netwerkstructuur.⁸² Hardt en Negri halen in deze context Bakhtin's notie van de *carnevalesque narration* aan. Hiermee proberen

⁸⁰ Davidts, W. 2004: p. 14-15.

⁸¹ De parallellen met het concept van 'radical democracy' gemunt door Ernesto Laclau and Chantal Mouffe in 1985 zijn significant.

⁸² Harren, N. 2007: p. 4-6.

de auteurs duidelijk te maken dat Multitude in haar dialoog en ‘multi-vocaliteit’ een ‘verhaal’ maakt door de interactie van een veelheid aan subjecten.⁸³ Volgens Harren hebben de initiators van Utopia Station getracht om de Multitude te mobiliseren tegen het Empire in de context van de beeldende kunst.⁸⁴ Er zijn inderdaad veel vergelijkingen te maken tussen de politieke strategie van Multitude en de veelzijdige productiestrategie van Utopia Station.⁸⁵ De samenkomst van de verschillende mensen in Utopia Station was er niet op gericht om één boodschap te verkondigen maar vierde juist de meerstemmigheid, in die zin een mooie illustratie hoe een *carnevalesque narration* er in de praktijk uitziet. Maar het laat ook meteen de zwakke kant van de Multitude ofwel de strategie van de *carnevalesque narration* zien; door de oorverdovende meerstemmigheid wordt het moeilijk om überhaupt nog inhoudelijke boodschappen te lezen. Daarnaast is de tijdelijkheid en de ‘plaatsloosheid’ problematisch: hoe kan kunst mobiliseren als zij geen enkele vaste verblijfplaats meer heeft of als er een vaste tijd ontbreekt wanneer kunst zich manifesteert?

De ambities en manifestatie van Utopia Station worden verduidelijkt wanneer zij in relatie tot de curatorpraktijk van Obrist en in relatie met de politieke strategie van Multitude wordt geanalyseerd. Vervolgens is het lonend wanneer Utopia Station geïnterpreteerd wordt aan de hand van het concept ‘relational aesthetics’. De curator Nicolas Bourriaud introduceerde dit begrip in 1998 in zijn boek *esthétique relationnelle*.⁸⁶ Bourriaud stelt dat hij met dit begrip een nieuwe esthetische stroming signaleert en de handvatten aanreikt om werken, die binnen deze stroming vallen, te lezen en te classificeren. Anthony Downey geeft een bondige beschrijving van het begrip: ‘In a broad sense, relational art, for bourriaud, engages in a form of practible social interactiveness that co-opts collaboration, participation, intervention, research-led activities and community based projects into both the form and content of the work.’⁸⁷ Relational art probeert condities te scheppen voor een uitwisseling tussen mensen, ofwel relational art tracht nieuwe samenkomsten en ontmoetingen te genereren. De intermenselijke relaties die hieruit ontstaan staan centraal in het werk waardoor deze in feite zelf tot een esthetische vorm verheven worden. Het (klassieke) kunst/kijkobject verdwijnt en wordt vervangen door tijdelijke en procesgeoriënteerde manifestaties; de statische relatie tussen het kunstobject en het subject wordt hier vervangen door een ‘sociaal spel’ waarin intersubjectieve

⁸³ Harren, N. 2007: p. 3.

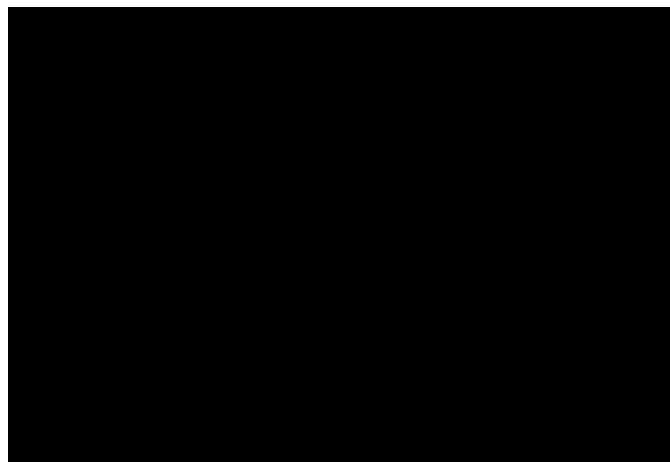
⁸⁴ Harren, N. 2007: P 6.

⁸⁵ Negri heeft een lezing gehouden voor het Utopia Station toen het project tussen 7 oktober 2004 en 16 januari 2005 in het Haus der Kunst in Munich was neergestreken. Harren, N. 2007: p. 2.

⁸⁶ Het boek is in 2002 in het Engels vertaald onder de titel: *Relational Aesthetics*.

⁸⁷ Downey, A. 2007: p. 267.

communicatie de hoofdrol speelt. Concreter gesteld is het doel van relational art, het genereren van nieuwe sociale interacties vanuit het besef dat persoonlijke relaties verdwijnen in de huidige mondiale, postindustriële en, neo-liberale wereld.⁸⁸ Relational Art tracht om deze nieuwe sociale relaties te laten ontstaan naast of onder het werkelijk bestaande economische systeem. Een van de kunstenaars die Bourriaud onder de noemer van relational art onderbrengt is de mede-initiator van Utopia Station: Rirkrit Tiravanija. Tiravanija is bekend geworden doordat hij in galleries en musea situaties opzet waarin bezoekers participeren en sociale relaties met elkaar aangaan. Hij bouwt bijvoorbeeld een galerie om tot een tijdelijke keuken waarin mensen kunnen eten en met elkaar en de kunstenaar kunnen praten. In zijn installatie, *Apartment 21 (Tomorrow Can Shut Up and Go Away)* die te bezoeken was tijdens de Biënnale van Liverpool in 2002, bouwde hij zijn eigen New Yorkse appartement na, om vervolgens bezoekers uit te nodigen voor een kop thee en een gesprek. Zijn werken zijn te beschouwen als experimenten waarin de grenzen tussen publieke en private ruimte, tussen kunst en leven worden onderzocht.⁸⁹ Het is overduidelijk dat de principes van relational aesthetics en daarmee die van Rirkrit Tiravanija opgenomen zijn in het Utopia Station project waarin de nadruk ligt op het realiseren van ontmoetingen, uitwisselingen en participatie van bezoekers.



Figuur 6, Rirkrit Tiravanija, *Untitled 1992 (Free)*.

De kritiek op 'relational art' richt zich voornamelijk op de politieke dimensie van de stroming. In de herformulering van de utopische agenda van de modernisten wordt de utopie niet in de toekomst gesitueerd maar in het hier en nu. Het grote idealisme wordt vervangen door pragmatische

⁸⁸ Downey, A. 2007: p. 268-271.

⁸⁹ Harren, N. 2007: p. 8-10.

functionele micro-utopieën in het heden. De optische kwaliteiten van een kunstwerk en de contemplatieve en kritische kwaliteit die beeldtaal in zich kan dragen worden van mindere waarde geschat dan het genereren van nieuwe sociale uitwisseling. De micro-utopieën die uit 'relational art' voortkomen zijn tijdelijk en zonder een gefixeerd einddoel want het proces is belangrijker dan de uitkomst.⁹⁰ Clair Bishop stelt dat hieruit voortvloeit dat het niet duidelijk wordt wat de aard zou moeten zijn van deze nieuwe sociale interacties die worden nagestreefd. Dat er simpelweg interactie plaatsvindt lijkt voldoende; wat vervolgens de kwaliteit is van deze sociale interactie lijkt voor de 'relational artists' niet ter zake te doen.⁹¹ Anthony Downey maakt in deze context de opmerking dat de sociale interacties die relational art genereert plaatsvinden binnen een kunstwereld die zelf de logica van het neoliberalisme en de postindustriële samenleving navolgt. In hoeverre behoudt relational art dan nog haar kritische functie. Aangezien de kwaliteit van de sociale interactie onbeschreven blijft stelt hij de vraag of deze nieuwe sociale uitwisselingen niet exemplarisch zijn voor juist datgene waarvoor zij een alternatief voor willen bieden.⁹² Downey citeert aan het einde van zijn artikel Jacques Rancière die in een interview voor *Le Monde Diplomatique* relational aesthetics typeert als een late nakomeling van de modernistische traditie waarin de kunst zichzelf onderdrukt om zo een 'echte levensvorm' te verkrijgen. Hij doelt hier op de overeenkomst tussen de Sovjet kunstenaars en de relational artists die beiden, in hun streven om kunst en leven samen te voegen, het penseel en het schildersdoek links laten liggen. Vervolgens concludeert Rancière dat de uitwerking van relational aesthetics bijzonder zwak is. Deze zwakte heeft ongetwijfeld te maken met het gegeven dat een inhoudelijk statement moeilijk leesbaar is bij een procesgeoriënteerde utopische strategie met een 'open einde'.

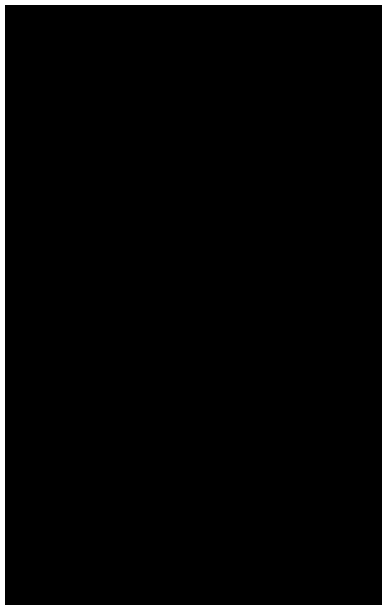
Downey heeft in zijn kritiek op relational art een project van Tiravanija, dat bewust op zoek gaat naar een verwezenlijking van de ambities van relational aesthetics buiten de kunstwereld, over het hoofd gezien. In 1998 heeft Tiravanija een stuk land gekocht in de buurt van de Thaise stad Chiang Mai om daar vervolgens in samenwerking kunstenaars, (kunst)studenten en lokale boeren een micro-utopie te realiseren onder de naam *the land*. De missie van *the land* is het realiseren van een plek waar in samenwerkingsverbanden geëxperimenteerd kan worden met nieuwe vormen van interactie van kunst met het dagelijks leven. Verschillende kunstenaars en kunstenaarscollectieven onder wie: Atelier van Lieshout, Superflex, Karl Holmqvist en Arthur Meyer hebben met kunstwerken bijgedragen aan *the land*. Een gedeeld element in de werken die een plaats krijgen in de micro-

⁹⁰ Bishop, C. 2004: p. 54 en p. 62.

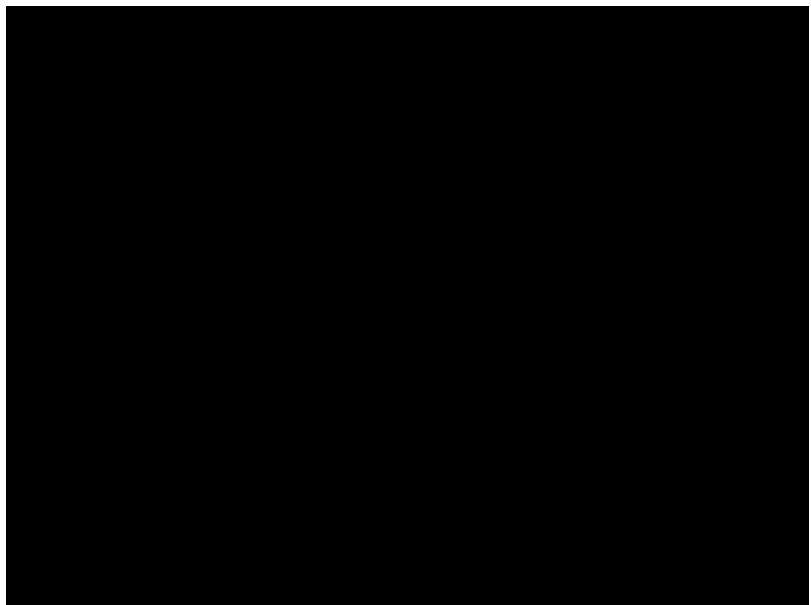
⁹¹ Bishop, C. 2004: p. 65.

⁹² Downey, A. 2007: p. 271.

utopie is dat zij de grenzen tussen disciplines opzoeken. Veel kunstwerken bewegen zich in het domein van architectuur en techniek. Atelier van Lieshout bouwde organische wc's, Superflex introduceerde een biogas installatie, Holmqvist concentreerde zich op huisvesting en Meyer construeerde een systeem om zonne-energie te oogsten.⁹³ Obrist stelt dat het project aangeeft: 'how far contemporary artistic production today exceeds the boundaries of the autonomous object and the art systems that uphold it.'⁹⁴ Daarnaast noemt Obrist *the land* een voorbeeld van de materialisatie van de nieuwe utopische strategie die zich verzet tegen: 'the normative and prescriptive aspects which accompanied so many earlier utopias'⁹⁵. *The land* is voor Obrist: 'a pertinent illustration of what a utopian project can be once grand theories have been moved aside.'⁹⁶



Figuur 7, *the land*, Chiang Mai, Thailand.



Figuur 8, Biogas installatie van Superflex.

Naast *the land* verdient hier nog een poging van een hedendaagse kunstenaar om een micro-utopie te stichten aandacht: *AVL-Ville* van Atelier van Lieshout. In het midden van de jaren negentig produceerde Atelier van Lieshout kleine mobiele architecturale omgevingen die lastig te classificeren

⁹³ Obrist, H. U. 2009: p. 169 en 170.

⁹⁴ Obrist, H. U. 2009: p. 169.

⁹⁵ Obrist, H. U. 2009: p. 171.

⁹⁶ Obrist, H. U. 2009: p. 171.

waren. Het werk *Autocrat* uit 1998 is een voorbeeld van een mobiele unit die ontworpen is om comfortabel en zelfvoorzienend te leven, ver buiten de geciviliseerde wereld. In de unit is er ruimte om te slapen en een grote keuken, daarnaast is er aan de buitenkant nog een keuken om het 'zwaardere culinaire werk' te doen zoals het slachten van dieren.⁹⁷ Deze werken hebben een duidelijk praktisch nut maar zijn het daarmee designproducten, voorstellen voor een nieuwe architectuur of zijn het autonome sculpturen? In de ambiguïteit die de werken oproepen ligt waarschijnlijk het antwoord. Het werk van Atelier van Lieshout zoekt de grenzen op tussen design en beeldende kunst, tussen kunst en leven.⁹⁸

In 2001 begon Atelier van Lieshout met het realiseren van een autarkische commune in de havens van Rotterdam. Het kernelement van AVL-ville is het streven om zelfvoorzienend te zijn.⁹⁹ Zelfredzaamheid is echter geen doel op zich; het is een middel om los te komen van de repressieve bourgeoisie democratie. AVL-ville is daarmee een duidelijk statement voor persoonlijke vrijheid. Lootsma attendeert op de titel van de verzameling werken die te zien is als de voorbereiding op AVL-Ville, te weten: *The Good, the Bad and the Ugly*. Hij wijst op de overeenkomsten tussen de protagonisten van de gelijknamige (spaghetti)western en de rol die Joep van Lieshout aanneemt in het AVL-Ville project. De drie hoofdrolspelers in de film van Sergio Leone zijn nomadische, enigszins tragische figuren, roekeloos en gemeen maar met een sterke persoonlijke moraal. De film kreeg een cultstatus in de jaren zestig doordat zij werd verheerlijkt door Vietnam-veteranen, Hells Angels en Hippies.¹⁰⁰ De vrije levensstijl van de drie 'outlaws' was een aantrekkelijk alternatief voor de Amerikaanse burgerlijke consumptiecultuur. Atelier Van Lieshout treedt in de traditie van de tegenculturen uit de jaren '60 door een vrijplaats voor te stellen buiten de dominante samenleving. De utopie is gedetailleerd uitgewerkt en voor een deel uitgevoerd; wapens, eten, alcohol en medicijnen werden zelf geproduceerd. Er was een restaurant en ruimtes voor seks, geweld en privacy. AVL-Ville werd een laboratorium voor een alternatieve manier van leven en is daarmee niet alleen te bezien als een persoonlijke micro-utopie maar ook als een reflectie op bestaande sociale problematiek.¹⁰¹ Na een jaar werd de autonomie van de vrijplaats niet langer getolereerd door lokale instanties omdat het in strijd zou zijn met t- en regelgeving waardoor de vrijplaats weer

⁹⁷ Website Atelier van Lieshout, bezocht op 20-06-10. <http://www.ateliervanlieshout.com/works/autocrat.htm>

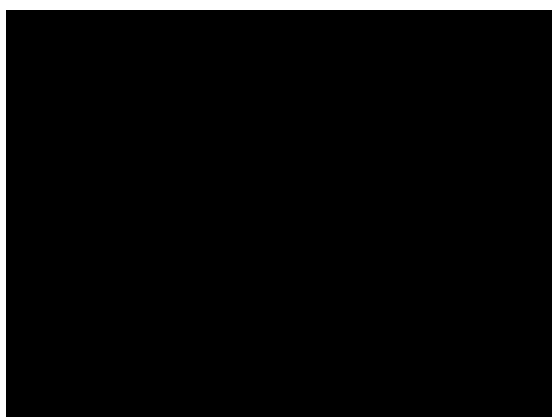
⁹⁸ Lootsma, B. 2000: p. 81.

⁹⁹ Blackwell, A. p. 38.

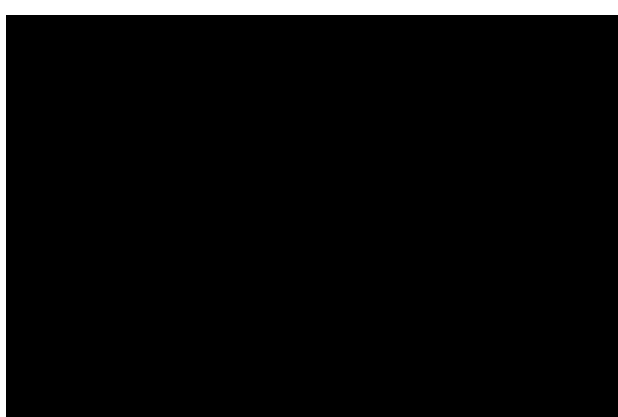
¹⁰⁰ Lootsma, B. 2000: p. 78 en 79.

¹⁰¹ Green, A. 2009: p. 217.

verdween. Hoe tijdelijk ook, AVL-Ville is te beschouwen als een hoogtepunt in de ambitie van Atelier Van Lieshout om de grenzen tussen disciplines en kunst en leven te vervagen.¹⁰² Daarnaast laat het conflict met de autoriteiten de kritische kracht van het project alleen nog maar sterker naar voren komen. Het blijft onduidelijk of de realisatie van AVL -Ville een oprechte poging van Joep van Lieshout was om zijn utopie te materialiseren of dat eerder de provocatie zelf het doel was.¹⁰³ Waarschijnlijk is het laatste het geval aangezien de utopische en dystopische voorstellingen die Atelier van Lieshout telkens produceert directe antwoorden zijn op maatschappelijke problemen; antwoorden die soms aantrekkelijk, soms verwarrend of zelfs verontrustend en beangstigend zijn.



Figuur 9, Atelier van Lieshout, Autocrat.



Figuur 10, Atelier van Lieshout, AVL-Ville, Rotterdam.

Het Deense collectief Superflex verlegt de grenzen tussen kunst en leven op een nog radicalere manier. In 1997 ontwikkelden zij een biogas installatie (*Supergas*) in samenwerking met een ingenieur en de Foundation for Sustainable Rural Development (SURUDE). Deze biogasinstallatie, die elektriciteit uit uitwerpselen opwekt, kan een gemiddeld gezin uit Afrika in hun stroombehoefte voorzien. Zij is betaalbaar, mobiel en goedkoop in gebruik zodat arme boeren in afgelegen gebieden zonder ontwikkelde infrastructuur niet meer op vuur hoeven te koken en hun huizen met lantaarns te verlichten. Hout sprokkelen is niet meer nodig; een tijdrovend en zwaar karwei en vaak uitsluitend de taak van vrouwen.¹⁰⁴ In dit werk, Superflex benoemt het zelf als een 'tool', is er nog weinig dat

¹⁰² Lamunière, S. (red.) e.a. 2009: p. 23.

¹⁰³ Een kunstenaar die heeft mee gewerkt aan AVL-Ville verzekerde mij dat de vrijplaats een oprechte poging was om een alternatieve wereld op te zetten en dat AVL-Ville niet zo zeer werd gesloten door de problemen met de autoriteiten maar dat interne spanningen en financiële aspecten hebben geleid tot de sluiting.

¹⁰⁴ Bradley, W. 2005: p. 1 en 2.

aan een (autonoom) kunstwerk doet denken. Het is functioneel en ontworpen om te voldoen aan de behoeftes van de beoogde gebruikers. De biogasinstallaties zijn bedoeld voor de 'echte' wereld. Het collectief presenteert documentatie van het project echter wel in de kunstwereld. Maar dit wordt uitgelegd door de kunstenaars met de overtuiging dat de kunstwereld zelf als een tool gezien moet worden om bekendheid te vergaren voor hun projecten.¹⁰⁵ Volledig doelbewust, althans zo lijkt het, proberen zij maar geen autonoom kunstwerk te maken. Er zijn vele intellectuele wegen om het werk van Superflex toch in de kunsthistorische traditie te voegen om het zo alsnog als kunst te kunnen bestempelen. Is het Landart, een nieuw soort dadaïsme, is het een verdere uitwerking van Duchamps adagium dat alles kunst kan zijn, is het een eco-kunstwerk zoals ook in de jaren zeventig werd vervaardigd?¹⁰⁶

Mary Ann Francis geeft een radicalere uitleg, zij stelt dat Superflex het modernistische autonomie concept volledig verlaat en hiermee het tijdperk van de 'postautonomie' wordt ingeluid. Zij vertrekt vanuit de notie dat de autonomie van de kunst zelf een mythe is. Kunst, hoe autonoom ook, heeft altijd een sociale functie en kan zich niet werkelijk geïsoleerd van de samenleving manifesteren. Wat echter tekenend was voor het modernistische concept van autonomie is dat kunst als 'autotelisch' werd beschouwd. In de l'art pour l'art filosofie bepaalt kunst haar eigen regels voor haar eigen ontwikkeling. Hierbij hoort een publiek dat kunst recipieert door zich te verplaatsen in de houding en opvattingen van de kunstenaar.¹⁰⁷ Hierin ligt het radicale element van het *Supergas* project. De installatie is immers gemodelleerd naar de behoeftes van 'het publiek' ofwel de gebruikers; het voldoet direct aan een vraag uit de samenleving. Is hiermee het einde van de kunst bereikt of in ieder geval het einde van de autonomie? Francis 'redt' de kunst door het concept van relatieve autonomie voor te stellen. Hierin neemt kunst de (sociale) taken op zich die alle andere disciplines laten liggen; zoals dat het geval was bij het biogas project. Kunst behoudt nog deels haar autonomie door zelf te bepalen wat deze taken zijn en welke sociale doelen zij willen bereiken.¹⁰⁸ Of

¹⁰⁵ In een ander initiatief, genaamd Supercopy, stellen zij kritische vragen ten aanzien van intellectueel eigendom. Op dit moment is er bijvoorbeeld in het Van Abbe museum een atelier ingericht die het werk *Untitled (Wall Structure)* van de Amerikaanse kunstenaar Sol LeWitt uit 1972 reproduceert. De reproducties worden op onaangekondigde momenten weggegeven aan museumbezoekers.

Bron: Website Van Abbe Museum. Bezocht op 24-06-2010. [http://vanabbemuseum.nl/browse-all/?tx_vabdisplay_pi1\[ptype\]=18&tx_vabdisplay_pi1\[project\]=614&cHash=9f55d61676](http://vanabbemuseum.nl/browse-all/?tx_vabdisplay_pi1[ptype]=18&tx_vabdisplay_pi1[project]=614&cHash=9f55d61676)

¹⁰⁶ Bradley, W. 2005: p. 2.

¹⁰⁷ Francis, M. A. 2007: p. 36 en 37.

¹⁰⁸ Francis, M. A. 2007: p. 42 en 43.

in de woorden van de auteur: 'art itself decides the terms of its engagement with social projects. In this is its autonomy and hence an artness. However, that autonomy is socially provided for and permitted by society.'¹⁰⁹

In al het hier besproken werk van kunstenaars ligt direct of indirect de ambitie besloten om kunst en het alledaagse leven te verenigen ten behoeve van een betere wereld. Dit streven dat haar oorsprong vindt bij de vroege romantici en zo sterk verbonden is aan de historische avant-garde bewegingen heeft volgens Rasheed Araeen alleen nog maar mislukkingen opgeleverd. Het 'barbarisme van de civilisatie' is gecontinueerd, de vorige eeuw was waarschijnlijk de gewelddadigste ooit en nu staat de mens op het punt al het leven en de aarde zelf te vernietigen. Araeen stelt in zijn vurige manifest, *Ecoaesthetics, A manifesto for the Twenty-First Century*, dat men deze verschrikkingen niet kan afschuiven op een sociaal politiek systeem zonder naar onszelf te kijken. Hij ziet het 'infantiele narcistische ego' (het narego) als grote oorzaak waardoor kunst zich nooit heeft los kunnen maken van de 'bourgeois enclave' om zo deel uit te kunnen maken van het collectieve alledaagse leven van de mens. Het narego van de kunstenaar voorkomt dat de kunstenaar van zijn intellectuele voetstuk komt en het resultaat is vervolgens dat al het werk van de avant-gardisten is geëncultuurd door de bourgeois kunstinstituties. Volgens de auteur is de hedendaagse kunst compleet gecommuniceerd en vervult zij geen enkele kritische functie meer. De ambities van de Arts en Crafts beweging, van het Dadaïsme, van de Surrealisten, van Beuys moeten weer worden opgepakt maar dan met de eliminatie van het narego om zo haar 'werkelijke sociale functie' te ontdekken zodat zij een radicale kracht wordt in de eenentwintigste eeuw.¹¹⁰ Door bewegingen als Landart en conceptuele kunst is de kunst niet meer gebonden aan 'het object'; kunst kan tegenwoordig ook een interventie zijn, een proces. In deze lijn stelt Araeen voor om het redden van het leven op aarde als een continu aanhoudend kunstwerk te zien; volgens de auteur is bijvoorbeeld het installeren van ontziltingsinstallaties een goed begin voor deze ontwikkeling. Kortom kunstenaars moeten ophouden om objecten te maken; zij moeten hun ateliers verlaten en hun creatieve potentieel inzetten voor de preventie van de destructie van de aarde.¹¹¹ Hoewel de biogasinstallatie van superflex weliswaar geen mineralen uit water kan halen lijkt het *Supergas* project erg dicht bij de realisatie van de 'ecoesthetics' van Areaan te komen.

De ambitie om kunst en leven te verenigen lijkt weer sterk gevoeld te worden onder de hier besproken kunstenaars. De sociale interactie die 'relational art' beoogt te realiseren, de micro-

¹⁰⁹ Francis, M. A. 2007: p. 43.

¹¹⁰ Araeen, R. 2009: p. 679 – 682.

¹¹¹ Araeen, R. 2009: p. 683 - 684.

utopieën van Tiravanija en van Atelier van Lieshout en ten slotte het biogas van Superflex zijn alle te bezien als pogingen om iets te betekenen in de ‘echte’ wereld. Maar de hier besproken kunstenaars nemen een andere rol aan ten opzichte van de echte wereld in vergelijking met hun avant-gardistische en modernistische voorgangers. De kunstenaars uit de eerste helft van de vorige eeuw namen hoofdzakelijk de rol op zich van leverancier van beelden van en voor een te bereiken utopie. De kunstenaars uit dit hoofdstuk verwerpen deze rol en zien zichzelf eerder als een schepper van condities om een procesmatig en meerstemmig utopisme te realiseren. Een utopisme in het hier en nu dat bottom-up ontstaat. Paternalisme, blauwdrukken en normatieve oordelen worden nadrukkelijk vermeden ten behoeve van een utopisme dat alternatieven biedt met een open einde. Kortom de herformulering van het utopische denken in de sociale en culturele wetenschappen is terug te vinden in de hedendaagse kunst. Vooral in het Utopia Station project en in de filosofie van de ‘relational aesthetics’ is het anti-moderne utopisme te herkennen.

CONCLUSIE

De dood van de utopie was een te voorbarige diagnose. De modernistische utopie heeft weliswaar afgedaan maar in de sociale en politieke wetenschappen, in de cultuurtheorie en filosofie is het utopische denken weer tot leven gewekt omdat de maatschappelijke ontwikkelingen de laatste decades hebben laten zien dat het formuleren van maatschappijkritiek van wezenlijk belang is. Daarnaast wordt utopisme van grote waarde geacht als generator van hoop op een alternatieve manier van (samen)leven. Voor dit tweede leven moest het utopisme echter een karakterverandering ondergaan. Het utopisme werd ontdaan van haar paternalistische, teleologische en totalitaire karakter om deze te vervangen door een processueel, democratisch en meerstemmig utopisch denken zonder finaliteit. Deze utopische strategie vertrekt niet vanuit een blauwdruk voor de toekomst maar vanuit de heterogeniteit en fragmentatie van het heden.

Dit utopisme is te signaleren bij verschillende hedendaagse kunstenaars die belangrijke overeenkomsten en verschillen tentoonspreiden met hun avant-gardistische voorgangers ten aanzien van hun relatie met het utopische denken. De (historische) avant-gardist was een producent van beelden (schilderijen, meubels, gebouwen, stadsontwerpen, ready mades, etc.) die de nog te realiseren utopie dichterbij zou brengen. De hedendaagse kunstenaar ontwijkt deze rol als uitbeelder van een utopische werkelijkheid om vervolgens de taak op zich te nemen om condities te scheppen voor het organisch en 'spontaan' laten ontstaan van micro-utopieën in het nu. Deze interventies richtten zich op het bieden van alternatieve strategieën om zo delen van het 'dominante systeem' te relativiseren; zij beogen geen totale omverwerping van het bestaande. Bij dit gereïncarneerde utopisme hoort dus ook deze nieuwe rol voor de kunstenaar. Wat de hier besproken kunstenaars echter gemeen hebben met de avant-gardisten is hun gedeelde ambitie om kunst en leven samen te laten smelten. En uit de wil om kunst uit haar geïsoleerde positie te halen vloeit voort dat de grenzen tussen disciplines worden vervaagd, tussen beeldende kunst en architectuur, tussen beeldende kunst en design, tussen kunst en techniek. En meer recent zoeken bijvoorbeeld Atelier van Lieshout en Superflex ook de grenzen op tussen kunst en ecologische strategieën en kunst en internationale hulpverlening, kunst en wetenschap.

Uit het streven om grenzen te vervagen hield Rodchenko een pleidooi voor de kunstenaar-ingenieur; bij Superflex lijkt echter alleen nog de ingenieur overgebleven. Ook in de ecologische noodkreet van Rasheed Araeen lijkt elk poëtisch en esthetisch, niet-utilitair element verdwenen. In de samensmelting van kunst en leven bij de vroege romantici verdween de kunst, maar dat ten behoeve van een totaal esthetische wereld; het was als het ware een 'deal' met als doel de verwezenlijking van hun esthetische utopie. De hier besproken hedendaagse kunstenaars lijken geen ambitie te bezitten voor een dergelijke totale esthetische revolutie; het streven naar een alternatieve

wereld is hier omgeven door het besef dat een herhaling van het moderne revolutionaire utopisch enthousiasme desastreuze gevolgen kan hebben. Vanuit dit besef ontstaat het procesmatige en democratische utopisme met een open einde, de vraag blijft echter hoeveel slagkracht deze 'onschadelijk gemaakte' vorm van utopisme eigenlijk heeft? De nieuwe utopische strategieën in de hedendaagse kunst nemen in ieder geval eerste stappen in de richting van een post-nihilistische tijd.

BIBLIOGRAFIE

Achterhuis, H. *De erfenis van de utopie*. Amsterdam: Ambo, 1998.

Araeen, R. 'Ecoaesthetics: A manifesto for the Twenty-First Century.' *Third Text*, 23, 5 (2009): p. 679-684.

Ashcroft, B. 'The ambiguous necessity of utopia: post-colonial literatures and the persistence of hope.' *Social Alternatives*. 28, 3 (2009): p. 8-14.

Bauman, Z. *De moderne tijd en de Holocaust*. Amsterdam: Boom, 1998.

Bauman, Z. *Socialism, The Active Utopia*. Londen: George Allen & Unwin Ltd, 1976.

Best S. En Kellner, D. *The postmodern Turn*. New York: The Guilford press, 1997.

Bishop, C. 'Antagonism and Relational Aesthetics.' *October Magazine*, 110, (2004): p. 51-79.

Blackwell, A. 'Dutch Retreat.' *Canadian Architect*, 4, 1 (2004): p. 38.

Boomgaard, J. *Theorie en praktijk van de Russiese avantgarde, El Lissitzky's tentoonstellingsontwerpen*. Amsterdam: Kunsthistoriese Schriften 6, 1981.

Bradley, W. *Emergencies at MUSAC*. [tent. cat.] , León (Spanje): Le Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, (2005).

Bø-Rygg, A. 'What modernism was: art, progress and the avant-garde.' In: Hvattum, M. en Hermansen, C. red. *Tracing Modernity, Manifestations of the Modern in Architecture and the City*. Londen: Routledge, 2004: p. 23-55.

Boyd White, I. 'Modernity and architecture.' In: Hvattum, M. en Hermansen, C. red. *Tracing Modernity, Manifestations of the Modern in Architecture and the City*. Londen, New York: Routledge, 2004: p. 23-55.

Carey, J. *The Faber Book of Utopias*. Londen: Faber and Faber, 1999.

Ceuleers, J. *Georges Vantongerloo 1886-1965*. Antwerpen: Snoeck-Ducaju & Zoon, 1997.

Constant. In: *New Babylon*. [tent. cat.] Den Haag: Haags Gemeentemuseum. (15 juni -1 september 1974). p. 29-30.

Crook, S. 'Utopia and dystopia.' In: Browning, G., Halcli, A. en Webster, F. red. *Understanding Contemporary Society*. Londen: SAGE, 2000: p. 205-218.

De Cauter, L. *The Capsulair Civilization*. Rotterdam: NAI Uitgevers, 2004.

Davidts, W. 'Hysteria Station. Hans Ulrich Obrist, de curator als netwerker.' *De Witte Raaf*, 19, 109 (2004): p. 14-15.

Downey, A. 'Towards A Politics of (Relational) Aesthetics.' *Third Text*, 21, 3 (2007): p. 267-275.

Fitting, P. 'Urban Planning/Utopian Dreaming: Le Corbusier's Chandigarh Today.' *Utopian Studies*, 1 januari 2002:p. 69-93.

Forgács, É. 'Definitive Space: The Many Utopias of El Lissitzky's *Proun Room*.' In: Perloff, N. en Reed, B. red. *Situating El Lissitzky: Vitebsk, Berlin, Moscow*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2003: p. 47-76.

Foucault, M. 'Other Spaces' In: Noble, R. red. *Utopias*. Londen: The MIT Press, 2009: p. 158-161.

Frampton, K. *Modern Architecture. A critical history*. Londen: Thames & Hudson, 2007.

Francis, M. A. 'Dirty work: art beyond 'autonomy'.' *Journal of visual Art Practice*, 6, 1 (2007); p. 33-44.

Fukuyama, F. *Our Posthuman Future – Consequences of the Biotechnolgy Revolution*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2002

Garforth, L. 'No Intentions? Utopian Theory After the Future.' *Journal for Cultural Research*, 13, 1 (2009); p. 5-27

Gast, K. P. *Le Corbusier Paris-Chandigarh*. Basel: Birkhäuser, 2000.

Gray, J. *Black Mass, Apocalyptic Religion and the Death of Utopia*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2007.

Green, A. 'Utopias and Universals' In: Noble, R. red. *Utopias*. Londen: The MIT Press, 2009: p. 214 - 218.

Harren, N. '*Utopia Station*: Manufacturing the Multitude.' *Part*, 12, (2007).

Henket, H. 'Introduction, Back from Utopia. The Challenge of the Modern Movement.' In: Henket, H. en Heynen, H. red. *Back from Utopia. The Challenge of the Modern Movement*. Rotterdam: OIO Publishers, 2002: p. 9-17.

Heynen, H. 'In elk schuifraam schuilt de belofte van een toekomststaat, Over architectuur, transparantie en utopia.' In: Keizer, M. de, red. (e.a.) *Utopie, Utopisch denken, doen en bouwen in de twintigste eeuw*. Zutphen: Walburg Pers, 2002.

Jameson, F. *Archaeologies of the future: the desire called utopia and other science fictions*. Londen, New York: Verso, 2005.

Klerk, L. de, 'Ordering, Le Corbusier en het Plan Voisin.' In: Keizer, M. de, red. (e.a.) *Utopie, Utopisch denken, doen en bouwen in de twintigste eeuw*. Zutphen: Walburg Pers, 2002.

Lamuniere, S. red. (e.a.) *Utopics Systems and Landmarks*. Zurich: JRP Ringier, 2009.

Locher, J. L. In: *New Babylon*. [tent. cat.] Den Haag: Haags Gemeentemuseum. (15 juni -1 september 1974). p. 5-19.

Lootsma, B. 'The Good, The Bad and The Ugly or Sympathy for the Devil. On Atelier van Lieshout.' *Daidalos*, 75 (2000): p. 76-85.

Margolin, V. *The struggle for utopia, Rodchenko, Lissitzky, Moholy-nagy 1917-1945*. Chigago, Londen: The University of Chicago Press, 1997.

Michener, R. T. *Engaging Deconstructive Theology*. Hampshire: Ashgate Publishing Limited, 2007.

Miles, M. *Urban Utopias, The built and social architectures of alternative settlements*. Londen, New York: Routledge, 2008.

Milner, J. *El lissitzky, Design*. Suffolk: Antique Collectors' Club en het Van Abbemuseum, 2009.

Nesbit, M. Obrist, H. U. en Tiravanija, R. 'What is a station...?' In: Noble, R. red. *Utopias*. Londen: The MIT Press, 2009: p. 158-161.

Obrist, H. U. 'the land' In: Noble, R. red. *Utopias*. Londen: The MIT Press, 2009: p. 169-171

Resch, R. 'A Rock and a Hard Place: Althusser, Structuralism, Communism and the Death of the Anticapitalist Left.' In: Bevir, M., Hargis J. en Rushing, S. red. *Histories of Postmodernism*. New York, Londen: Routledge, 2007: p. 229-254.

Rushing S. 'Longing for a "Certain Kind of Future": Drucilla Cornell, Sexual Difference, and the Imaginary Domain' In: Bevir, M., Hargis J. en Rushing, S. red. *Histories of Postmodernism*. New York, Londen: Routledge, 2007: p. 229-254.

Spurna Weiland, J. *De mens in de filosofie van de twintigste eeuw*. Amsterdam: Meulenhoff, 2000.

Wigley, M. *Constant's New Babylon, The Hyper-Architecture of Desire*. Rotterdam: OIO Publishers, 1998.

Žižek, S. *Did Somebody Say Totalitarianism? Five Interventions in the (Mis)use of a Notion*. Londen, New York: Verso, 2001.

Internetbronnen

Atelier van Lieshout, Atelier van Lieshout, 2010, bezocht op 20-06-2010.

<http://www.ateliervanlieshout.com/works/autocrat.htm>.

Van Abbemuseum Browse All, Van Abbe Museum, 2010, bezocht op 24-06-2010.

[http://vanabbemuseum.nl/browse-all/?tx_vabdisplay_pi1\[ptype\]=18&tx_vabdisplay_pi1\[project\]=614&cHash=9f55d61676](http://vanabbemuseum.nl/browse-all/?tx_vabdisplay_pi1[ptype]=18&tx_vabdisplay_pi1[project]=614&cHash=9f55d61676).

Audiovisueel materiaal

EEN OUDE VRIEND VAN HET CHINESE VOLK. René Seegers. VPRO, 2009.

Afbeeldingen

Afbeelding Titelblad. *Road to Utopia*. Bron: Eigen archief.

Figuur 1, Rodchenko, *The Future – Our only Goal*. Bron:

http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1998/rodchenko/images/design_for_kiosk_lg.jpg.

Figuur 2, El Lissitzky, *Proun 1A: Bridge 1*. Bron:

<http://www.usc.edu/schools/annenberg/asc/projects/comm544/library/images/306bg.jpg>.

Figuur 3, Le Corbusier, Assembly building, Chandigarh. Bron:

http://www.channel4.com/4homes/images/mb/Channel4/4homes/architecture/styles-of-architecture/indian-architecture/17-assembly-building-chandigarh-lg--gt_full_width_landscape.jpg.

Figuur 4, Schets voor Chandigarh door Le Corbusier. Bron:

<http://agingmodernism.wordpress.com/2010/02/04/le-corbusiers-chandigarh/>

Figuur 5, Constant, *Secteur Jaune* (detail). Bron:

<http://bombsite.com/issues/91/articles/2713>.

Figuur 6, Rirkrit Tiravanija, *Untitled 1992 (Free)*. Bron:

<http://nymag.com/arts/art/reviews/31511/>.

Figuur 7, *the land*, Chiang Mai, Thailand. Bron:

http://atc.berkeley.edu/upload/Rirkrit_Tiravanija1154977193.jpg.

Figuur 8, Biogas installatie van Superflex. Bron:

<http://blogs.walkerart.org/offcenter/files/2006/03/land26.jpg>

Figuur 9, Atelier van Lieshout, *Autocrat*. Bron:

<http://www.ateliervanlieshout.com/works/autocrat.htm>.

Figuur 10, Atelier van Lieshout, *AVL-Ville*, Rotterdam. Bron:

<http://www.ateliervanlieshout.com/beelden/works/AVL-Ville-Overview1.jpg>.