

Dystopie: Fantasie of toekomst?

De ontwikkeling van de dystopie in moderne en hedendaagse kunst

Masterscriptie Moderne en Hedendaagse Kunst

Student: Susanne Lek

Studentnummer: 3341496

Scriptiebegeleider: Dr. L. Boersma

Tweede Lezer: Dr. A.C. Kisters

Collegejaar: 2013-2014

Datum: 16 juni 2014



Universiteit Utrecht

Inhoudsopgave

Inleiding	5
Hoofdstuk 1. Utopieën en dystopieën: definities en voorwaarden	8
1.1. Definities	8
1.2. Geschiedenis van de dystopie	9
1.3. Populariteit van de dystopie	11
1.4. Wat kunnen dystopieën ons leren?	14
Hoofdstuk 2. Dystopie en kunst	16
2.1 Duits expressionisme	17
2.2 De Russische avant-garde	18
2.3. Situationisme en de spektakelmaatschappij	20
2.4. New Babylon	21
2.5. Hyperrealiteit	24
Hoofdstuk 3. Dystopieën en hedendaagse Nederlandse kunstenaars	28
3.1. Hans de Wit	28
3.2. Joep van Lieshout	31
3.3. Tjebbe Beekman	34
3.4 Hedendaagse dystopieën	37
Conclusie	39
Literatuurlijst	41
Aanbevolen utopische en dystopische literatuur	45
Aanbevolen dystopische films	46
Bijlage 1 Interview Hans de Wit	
Bijlage 2 Vragen aan Tjebbe Beekman via e-mail	

Inleiding

Tsunami's, orkanen, terroristische aanslagen, opwarming van de aarde, milieuvervuiling, overbevolking, ontbossing en economische crisis zijn voor ons, inwoners van de aarde in de eenentwintigste eeuw, geen nieuwe fenomenen. Op het nieuws, in kranten en op internet worden we er dagelijks mee geconfronteerd. Het einde der tijden kwam op 21 december 2012 even heel dichtbij, omdat dit door de Maya's zo voorspeld was. Sommige mensen gingen zo ver om hun plekje op aarde ook na dit einde te verzekeren, dat er complete schuilplekken werden gebouwd, met daarin voedselvoorraden voor de komende tien jaar. Ook technologische vooruitgang zorgt voor heel wat onrust. Toen Edward Snowden in 2013 documenten "lekte" waarin aan het licht kwam dat de National Security Agency de telefoons van miljoenen mensen aftapte, en zelfs door onze eigen webcams naar binnen kan kijken, klonken er vergelijkingen met Big Brother uit het dystopische boek *1984* van George Orwell.¹ Men voelt zich geschonden in zijn privacy en heeft het idee steeds meer in een surveillancestaat te leven. SBS6 reageerde op deze gevoelens door het programma *Utopia* (2013-) te lanceren, genoemd naar het boek van de Britse schrijver en filosoof Thomas More, waarin geselecteerde kandidaten op kleine schaal kunnen bouwen aan hun eigen ideale samenleving.² In werkelijkheid is dit utopia gewoon één van de vele realityseries en gaat het uiteindelijk om wie het het langst volhoudt in de loods die *Utopia* genoemd wordt. Online kunnen de kandidaten op *Big Brother*-achtige wijze 24 uur per dag gevolgd worden en ook wordt er elke week gestemd op de minst favoriete kandidaat die vervolgens *Utopia* zal moeten verlaten.³ Dit klinkt niet echt utopisch. Het feit dat een commerciële omroep als SBS6 een dergelijk programma uitzendt, laat echter wel zien dat de utopie een "hot topic" is, in alle lagen van de bevolking.

Bij sociaal betrokken kunstenaars is het ideaalbeeld van de utopie ook merkbaar. Veel kunstenaars proberen oplossingen te vinden voor problemen door zich bijvoorbeeld te verdiepen in alternatieve levenswijzen en hoe deze onze samenleving positief zouden kunnen beïnvloeden. Toch lijkt de tegenhanger van de utopie, de dystopie, de overhand te hebben. Een dystopie is in tegenstelling tot de utopie geen ideaalbeeld, maar een doemscenario. Er is een 'doemdenken' merkbaar, bij kunstenaars die met in hun kunst nieuwe werelden proberen te creëren. Deze werelden zien er vaak somber en apocalyptisch uit. Geen vreemd verschijnsel als er elke dag zoveel negatief nieuws is. De dystopie is verder vooral een bekend verschijnsel in film en literatuur. De dystopische roman is een genre verwant aan sciencefiction, maar met vaak een kritischere blik op de maatschappij.

¹ George Orwell, *1984*, London 1949.

² Thomas More, *Utopia*, Leuven 1517.

³ John de Mol (producent), *Utopia*, 2013 Amsterdam: SBS6. Utopia is live te volgen via <http://www.utopiatv.nl/home>.

Het doemdenken in zulke romans is misschien wel realistischer dan het lijkt.

De dystopie is echter niet alleen een actueel verschijnsel. In deze scriptie zal ik de geschiedenis van de dystopie in de moderne kunst onderzoeken en uiteindelijk antwoord willen geven op de vraag: **Hoe heeft het onderwerp dystopie zich ontwikkeld in de moderne en hedendaagse kunst?** Om dit te beantwoorden zal ik eerst in hoofdstuk 1 de termen utopie en dystopie definiëren. Hierin zal blijken dat utopieën en dystopieën vaak nauw met elkaar verbonden zijn en het onderscheid niet altijd makkelijk te maken is. Daarnaast zal ik ingaan op de geschiedenis van de dystopie, de hedendaagse populariteit ervan en de dystopie in populaire cultuur en uiteindelijk op de vraag wat dystopieën ons kunnen leren. In dit hoofdstuk kan ik onmogelijk alle literatuur over dystopieën behandelen. Zeker op het gebied van literatuurgeschiedenis is er veel geschreven over het thema. Ik zal een aantal relevante auteurs aan de orde laten komen, die minder gericht zijn op dystopieën in de literatuur, maar juist meer op dystopieën en onze samenleving.

In hoofdstuk 2 zal ik de term dystopie betrekken op de kunstgeschiedenis. Ik zal een kort voorbeeld geven van hoe de dystopie al een eeuwenoud onderwerp is, maar mij verder vooral beperken tot avant-garde stromingen. Hierbij zal ik ingaan op Russisch constructivisme, de Duitse expressionisten, de spektakelmaatschappij van de internationale situationisten en de plannen voor *New Babylon* van Constantijn Nieuwenhuijs (1920-2005). Hierna zal ik via de ideeën van de filosoof Jean Baudrillard (1929-2007) terechtkomen bij ideeën van hedendaagse architecten en filosofen, zoals Lieven de Cauter, Marc Augé en Rem Koolhaas.

Vervolgens zal ik mij in hoofdstuk 3 een casusstudie doen over het werk van drie Nederlandse kunstenaars die zich allen op de één of andere manier bezig houden met het thema dystopie: Hans de Wit (1952), Joep van Lieshout (1963) en Tjebbe Beekman (1972). Deze kunstenaars van drie verschillende generaties maken zeer verschillende kunst. Alledrie zijn het kunstenaars die op het eerste gezicht niet bijster politieke geëngageerd werk maken, maar hun werken zetten wel aan tot nadenken. Hans de Wit heeft zich na een intensieve schilderperiode vooral gericht op tekeningen in houtskool en pastel met sciencefiction-achtige onderwerpen. Hij is gefascineerd door aan de ene kant architectuur, maar aan de andere kant ook door natuur en dan in het bijzonder het leven dat zich dicht bij de grond afspeelt. Joep van Lieshout is met *Atelier van Lieshout* bekend als designer, maar maakt ook grotere kunstprojecten, waarmee hij een andere wereld creëert. Het meest bekende voorbeeld hiervan is zijn project *Slave City* een doorlopend project waaraan hij al sinds 2006 werkt, maar ook in zijn nieuwste project *The New Tribal Labyrinth*, waar Van Lieshout sinds 2011 aan werkt, heeft hij een andere beschaving uitgewerkt. Beide projecten bestaan uit maquettes, beelden, schilderijen en tekeningen, die moeten aantonen hoe het leven in deze beschavingen er uit ziet.

Tjebbe Beekman schildert met behulp van zand, acryl en lak sombere stadsgezichten.

Deze serie heet *De capsulaire beschaving*, naar het boek van de Belgische filosoof Lieven de Cauter.⁴ In dit boek stelt de filosoof dat de moderne maatschappij door een toenemende mobiliteit en technologische vooruitgang versplintert tot sociale capsules. Beekman herkent in deze capsulaire beschaving onze huidige maatschappij en het leven in zijn stad, Berlijn, met als gevolg somber ogende schilderijen van verlaten gebouwen. Door middel van interviews met Hans de Wit en Tjebbe Beekman (Joep van Lieshout was helaas niet beschikbaar) en bronnenonderzoek probeer ik er achter te komen wat de visie van deze drie kunstenaars is op onze huidige maatschappij en waarin hun visie verschilt. Denken zij daadwerkelijk zo somber als zij in hun kunst willen doen geloven, of hebben zij wel hoop op een betere toekomst? Denken deze kunstenaars dat wij iets aan de wereld moeten veranderen? Met deze casusstudie en het literatuuronderzoek hoop ik te kunnen beantwoorden hoe de dystopie zich in de loop der jaren ontwikkeld heeft als onderwerp in de beeldende kunst.

⁴ Lieven de Cauter, *De capsulaire beschaving. Over de stad in het tijdperk van de angst*. Brussel/Rotterdam 2004.

Hoofdstuk 1. Utopieën en dystopieën: definities en voorwaarden

Het begrip utopie heeft een lange geschiedenis in de literatuur. Sinds de publicatie van het boek *Utopia* van Thomas Moore in 1516, over een fictieve eilandenstaat met dezelfde naam, is het begrip een groot onderwerp in de literatuurwetenschappen. Sindsdien zijn er talloze boeken verschenen over ideale samenlevingen, de één rooskleuriger dan de ander. Een utopie zou een perfect georganiseerde staat moeten zijn. Deze staat is echter fictief. Utopische verhalen hebben als doel de lezer alternatieve en verbeterde concepten van het leven te tonen en morele en politieke gebreken van de beschaving waar het tegenovergesteld aan is te benadrukken. Mensen leven in een utopische staat in vrede en gelijkheid, vaak in tegenstelling tot de maatschappij waar de schrijver en lezers vandaan komen. De verhalen gaan meestal over sociaal-politieke kwesties, zoals de (politieke) organisatie van een maatschappij, de levensstandaard van haar inwoners en de verdeling van welvaart en macht. De plot van utopische verhalen is vaak overeenkomstig: De hoofdpersoon uit de maatschappij en tijd van de schrijver van het verhaal, krijgt door een reis naar een onbekend land of een onbekende tijd een glimp te zien van een utopische, meestal futuristische beschaving. Later keert de hoofdpersoon van het verhaal vaak weer terug naar zijn eigen land waar hij, verlicht door de utopie, nu duidelijk de tekortkomingen ziet in de maatschappij en wil vechten voor verandering. Naast *Utopia* zijn *New Atlantis* van Francis Bacon, *News from Nowhere* van William Morris, *A Modern Utopia* van H.G. Wells en *Island* van Aldous Huxley bekende voorbeelden van utopische literatuur.¹

1.1. Definities

In 1868 werd voor het eerst gesproken over de tegenhanger van de utopie -de dystopie- door de Britse filosoof John Stuart Mill. Dit deed hij in een toespraak voor het parlement:

‘It is, perhaps, too complimentary to call them Utopians, they ought rather to be called dys-topians, or caco-topians. What is commonly called Utopian is something too good to be practicable; but what they appear to favour is too bad to be practicable.’²

Mill zet hier duidelijk de utopie, ook wel het ‘goede’, tegenover de dystopie, het ‘kwaad’. De

¹ Francis Bacon, *New Atlantis*, Londen 1627. William Morris, *News from Nowhere*, Londen 1890. H.G. Wells, *A Modern Utopia*, Londen 1905. Aldous Huxley, *Island*, Londen 1962.

² Citaat van John Stuart Mill overgenomen uit: Adrian Mourby, ‘Dystopia. Who Needs It?’, *History Today* 53 (2003) nr. 12 (december), p. 16.

Van Dale geeft de volgende definities voor de begrippen, waarin ook duidelijk deze tweedeling naar voren komt:

utopie (de (v.); -ën) **1.** niet te verwezenlijken ideaal, syn. droombeeld **2.** (meton.) geschrift over een utopie (1) **3.** ontwerp voor een ideale toestand.³

dystopie (de (v.); g.mv.) antiutopie gevormd van Gr. dus (moeilijk, slecht) + utopie.⁴

Een dystopie wordt vaak op deze manier gezien als het tegenovergestelde van een utopie. Dit is echter niet helemaal correct. Beter kan een dystopie gezien worden als een utopie “gone wrong”, of een utopie die maar voor een klein gedeelte van de maatschappij daadwerkelijk goed functioneert.⁵ Een dystopie is gepland als een utopie, maar de planning is compleet misgegaan. Verder is het opvallend dat de Van Dale een utopie definieert als een ‘niet te verwezenlijken ideaal.’ De utopie kan blijkbaar geen werkelijkheid worden, waar een dystopie dit wel kan. De idee van de dystopie gaat echter al veel verder terug in de tijd, dan de term zelf. Al sinds de mens een idee had van een toekomst, heeft hij zich ook voorgesteld dat deze toekomst slecht kan uitpakken.⁶ In het Christendom heeft de Apocalyps, het einde der tijden, bijvoorbeeld altijd al een grote rol gespeeld. Ook hier wordt duidelijk dat de scheidslijn tussen utopie en dystopie niet zo strikt is als het lijkt. Voor diegenen die hun leven in devotie hebben geleefd, ziet het eind der tijden er een stuk leuker uit, dan voor degenen die dit niet hebben gedaan. Er zitten altijd twee kanten aan een utopie: De één zijn utopie is de ander zijn dystopie.

1.2. Geschiedenis van de dystopie

De term dystopie is onderdeel geworden van de laat-twintigste eeuwse en eenentwintigste-eeuwse manier van denken. Tijdens de twee wereldoorlogen in de twintigste eeuw en de totalitaire regimes die in het interbellum opkwamen werd het pijnlijk duidelijk tot welke

³ ‘utopie’, Van Dale. *Groot woordenboek van de Nederlandse taal*, Utrecht 2005.

⁴ ‘dystopie’, Van Dale. *Groot woordenboek van de Nederlandse taal*, Utrecht 2005.

⁵ Michael D. Gordin, Helen Tilley en Gyan Prakash, ‘Utopia and Dystopia beyond Space and Time’, in: Michael D. Gordin, e.a., *Utopia/Dystopia. Conditions of Historical Possibility*, Oxford/Princeton 2010, p. 2.

⁶ Mourby 2003 (zie noot 5), p.16.

gruwelijkheden de mensheid in staat was.⁷ Geen wonder dat de dystopie een populair thema werd in literatuur. Een paar bekende dystopische romans zijn Yevgeny Zamyatins *We* gebaseerd op de auteurs eigen ervaringen tijdens de Russische revolutie, Aldous Huxleys *Brave New World* en George Orwells *1984*.⁸ Ook werk van Amerikaanse science fiction schrijvers in de jaren vijftig en zestig als Philip K. Dick en Chad Walsh' studie *From Utopia to Nightmare* waarmee hij de term dystopie in algemeen gebruik bracht, hebben bijgedragen aan de populariteit van de dystopie als literair genre.⁹ Ook binnen de film, een opkomend medium, werd de dystopie een belangrijk onderwerp in films als *Metropolis* van Fritz Lang, een voorloper op zijn tijd, maar later ook de verfilming van *A Clockwork Orange* naar de roman van Anthony Burgess, *1948*, *Blade Runner*, *Brazil* en *The Matrix* trilogie en zelfs films voor jong volwassenen of kinderen, zoals *The Hunger Games* of de Pixar animatiefilm *Wall-E*.¹⁰ Dit is maar een kleine greep uit het aanbod van films die een duister toekomstbeeld weergeven, waarin het individualisme langzaam aan verdwijnt en machines de grootste vijand van de mens zijn geworden. De verschuiving van utopische naar dystopische thema's in de literatuur is volgens Chad Walsh een gevolg van een eeuw gemarkeerd door desillusie:

'When I say that utopia has failed, I mean simply that the 20th century has cruelly disappointed the expectations of the 19th century. When I say that utopia has succeeded, I mean that many things that seemed utopian a century ago have now come to pass—but the result is not utopian.'¹¹

Door een sombere toekomst voor het individu te schetsen breidde de dystopie voort op de angst in de twintigste eeuw dat de door vooruitgang gedicteerde mens op een dag niet meer zou zijn dan een klein onderdeelje van een grotere machine. Dat is immers ook waar het communistisch regime in Oost-Europa meer en meer op aanstuurde. Individualiteit zou irrelevant worden en technologie zou leiden tot surveillance- en afluister technieken waarin

⁷ Mourby 2003 (zie noot 5), p.17.

⁸ Yevgeny Zamyatin, *We*, New York 1924 (vertaald door Gregory Zilboorg). Aldous Huxley, *Brave New World*, Londen 1932. George Orwell, *1984*, Londen 1949.

⁹ Mourby 2003 (zie noot 5), p. 16. Philip K. Dicks bekendste boek *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (New York 1968) diende ook als basis voor de populaire film *Blade Runner* (1982) van Ridley Scott.

¹⁰ *Metropolis*, Fritz Lang, Universum Film 1927. Anthony Burgess, *A Clockwork Orange*, Londen 1962. Verfilming: *A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick (reg.), Warner Bros. Pictures 1971. *1984*, Michael Redford (reg.), 20th Century Fox 1984. *Blade Runner*, Ridley Scott (reg.), Warner Bros. Pictures 1982. *Brazil*, Terry Gilliam (reg.), 20th Century Fox 1985. *The Matrix*, *The Matrix Reloaded* en *The Matrix Revolutions*, The Wachowskis (reg.), Warner Bros. Pictures 1999-2003. *The Hunger Games*, Gary Ross (reg.), Lionsgate 2012. *Wall-E*, Andrew Stanton, Walt Disney Pictures 2008.

¹¹ Chad Walsh, *From Utopia to Nightmare*, New York 1962, p. 117.

zelfs de eigen gedachten niet meer privé zijn. De SS en later de Stasi waren hier ook gevaarlijk goed in waren. Hedendaagse dystopische verhalen halen nog steeds hier hun inspiratie vandaan en Walsh' theorie wordt nog steeds gebruikt door moderne filosofen over de dystopie. Op een vergelijkbare manier heeft ook "het einde der tijden- denken" tijdens de Koude Oorlog bijgedragen aan de populariteit van de dystopie. De atoombom op Hiroshima maakte duidelijk dat er maar één druk op een knop nodig was om een complete stad te verwoesten, haar inwoners te verbranden en de omwonenden en overlevenden nog voor lange tijd te vergiften. Op deze manier kwam de dystopie wel erg dichtbij de realiteit.

1.3. Populariteit van de dystopie

In *Utopia and Dystopia beyond Space and Time* geeft Michael D. Gordin een verklaring waarom de dystopie ook nog zo populair is in onze hedendaagse cultuur. Hij beschouwt utopieën en dystopieën als een geschiedenis van ons heden. We kunnen ons echter beter verhouden tot de dystopie, juist omdat het zoveel vaker voorkomt en het een 'lived experience' geeft.¹² Mensen zien hun omgeving tegenwoordig vaak als dystopisch en deprimerend. Een utopie echter, geeft een rooskleurig toekomstbeeld weer. De dystopie plaats ons direct in een donkere, deprimerende werkelijkheid en laat ons een vreselijke toekomst zien als we niet iets veranderen in onze eigen maatschappij. Gordin noemt het een puzzel:

'The opposite of the dystopia, seems to be utopia, but the converse does not hold. There is rather a triangle here - a nexus between the perfectly planned and beneficial, the perfectly planned and unjust, and the perfectly unplanned.'¹³

Dit staat tegenover de opvatting van de Nederlandse filosoof Hans Achterhuis die juist het volgende stelt: 'Eerst beschouwen we een innovatie, een nieuwe werkelijkheid, een nieuwe samenleving als paradijselijk; korte tijd later verandert deze utopische situatie in een nachtmerrie. Iets realistisch ertussenin lijkt onmogelijk.'¹⁴ In zijn boek *De erfenis van de utopie* onderscheidt Achterhuis twee soorten utopieën: de technische en de sociale utopie.¹⁵ De technische utopie is een utopie waarbij de techniek zo ver ontwikkeld is dat deze onze levens beter maakt. Een voorbeeld hiervan zijn computers die ingewikkelde

¹² Gordin 2010 (zie noot 5), p.2.

¹³ Gordin 2010 (zie noot 5), p. 4.

¹⁴ Peter Henk Steenhuis 'Hoe het utopische Europa veranderde in een nachtmerrie', *Trouw* 11 juni 2012.

¹⁵ Hans Achterhuis, *De erfenis van de utopie*, Baarn 1998.

problemen voor ons op kunnen lossen of robots die ons helpen in het huishouden. De sociale utopie is meer gericht op sociale systemen. Zoals communistische utopieën in het verleden als sociale utopieën golden. In een sociale utopie leeft iedereen in, min of meer, gelijke welvaart. Beide utopieën gaan altijd over een ideale maatschappij en een maakbaar ideaal. Een verschil met de dystopie is dat utopieën vaak door een buitenstaander worden beschreven. Zoals eerder gezegd is die buitenstaander vaak iemand uit die op reis gaat en in een andere maatschappij terecht komt. Dystopieën worden daarentegen van binnenuit beschreven, door een inwoner van de dystopische staat en zijn daarom realistischer. De utopie verandert in een dystopie als mensen geraakt worden in hun intieme wezen zoals verliefdheid, angst en woede.¹⁶ Deze gevoelens kunnen realistischer worden beschreven van binnenuit en daarom voelt een dystopie echter dan een utopie.

Adrian Mourby probeert in zijn artikel *Who needs it?* ook een verklaring te vinden voor de populariteit van de dystopie. Hij stelt dat het met alle op de wetenschap gebaseerde rampscenarios die met een alarmerend aantal stijgen, niet vreemd is dat het onderwerp aandacht krijgt. De opwarming van de aarde, zwarte gaten, verontreiniging, continentale verschuivingen, overbevolking en terrorisme zijn allemaal tekenen dat de wereld zoals we die kennen aan zijn einde is. Toch denkt hij dat onze behoefte aan de dystopische fictie dieper ligt dan de actuele gebeurtenissen en prognoses. We vinden de verhalen namelijk niet perse angstaanjagend, maar eerder spannend. Dat was ten tijden van bijvoorbeeld de pest-epidemie, toen het einde der tijden daadwerkelijk dichtbij leek wel anders.¹⁷ Hij verklaart onze drang naar dystopieën door onze drang naar spanning.

In *De Capsulaire Beschaving* draait Lieven de Cauter de vraag om en vraagt zich af wat een utopie eigenlijk nog kan betekenen in dit tijdperk van globalisering:

‘Wat kan het utopisch denken inbrengen tegen de technologische versnelling als doel op zich, tegen de logica van de groei, het speculatieve, spectaculaire, zoal niet hallucinante neokapitalisme, tegen de hypermobilisering, tegen de militaire logica van het imperium en de terroristische logica van de nomaden (die elkaar wederzijds versterken), wat tegen de opwarming van de aarde, tegen de verwoestijning, tegen de ontbossing, tegen de teloorgang van de biodiversiteit, wat tegen de acute tekorten aan drinkbaar water op vele plaatsen, tegen de dualisering van de wereld in *haves* en *have-nots*; en wat tegen de som van die processen, de daaruit volgende kettingreacties en elkaar versterkende wisselwerkingen, zoals de losgeslagen migratiestromen? Kortom: heeft de utopische traditie

¹⁶ Steenhuis 2012 (zie noot 14).

¹⁷ Mourby 2003 (zie noot 5), p.17.

die werkzaam was in de moderniteit een antwoord op de catastrofale vooruitzichten voor de eenentwintigste eeuw?'¹⁸

Met een dergelijk vooruitzicht is het een logische stap om over te gaan op het doemdenken. Dystopieën lijken immers dichterbij de waarheid te liggen dan utopieën. De Cauter stelt dat de utopie het hard te verduren heeft de laatste tijd. Met het postmodernisme werd niet alleen het 'het einde der grote verhalen' aangekondigd, maar hiermee ook het eind van de utopie. Het modernistische idee van een universele, lineaire geschiedenis is volgens De Cauter een 'gevaarlijke fictie', omdat er een veelheid aan culturen en geschiedenissen is.¹⁹ Een utopie kan niet voor iedereen hetzelfde zijn. Wat voor de ene persoon een utopie is, is dat voor de ander niet. Ook nu het postmodernisme echter is weggeëbd, blijft het utopische gedachtegoed nog verdacht, omdat dit nog steeds geldt.²⁰ De Cauter noemt vier kenmerken van de utopie: 'universalisme, een dualistisch uitsluitingsmechanisme tussen goed en kwaad (met demonisering van de tegenstander als gevolg), de zoektocht naar en definitieve oplossing van het kwaad of, positief uitgedrukt, de hoop op een eeuwige vrede, en het geloof in de maakbaarheid.'²¹ De maakbaarheid is volgens hem het nieuwe van de moderne utopie: de idee dat de mens, en niet God, het paradijs op aarde kan maken.²² In 2002 gebruikte de Nederlandse nobelprijswinnaar Paul J. Crutzen het woord antropoceen om dit tijdperk van de mens aan te duiden.²³ Het holoceen, het tijdperk dat na de ijstijd was begonnen en in het teken stond van hogere (natuur)krachten, is volgens hem over. Het is ook vooral deze maakbaarheid door de mens die de utopie tegenwoordig doet ontsporen. We zien de gevolgen van de levensstijlen van zeven biljoen mensen op de aarde terug in de opkomst van miljoenensteden, de hoge CO₂ uitstoot met opwarming van de aarde tot gevolg, het smelten van ijskappen, uitsterven van gehele diersoorten en het verdwijnen van regenwouden: Allemaal met dank aan de mens. Hoewel de mens blijkbaar de aarde naar

¹⁸ Lieven de Cauter, 'Utopie en globalisering', in: Lieven De Cauter, *De capsulaire beschaving. Over de stad in het tijdperk van de angst*. Brussel/Rotterdam 2004, p. 185. Dit artikel is eerder verschenen in: *Karakter, tijdschrift van Wetenschap*, nr. 1, 2003 (academische stichting Leuven).

¹⁹ Lieven de Cauter, 'De permanente catastrofe', in: Lieven De Cauter, *De capsulaire beschaving. Over de stad in het tijdperk van de angst*. Brussel/Rotterdam 2004, p. 103. Dit artikel is eerder verschenen in: *De Witte Raaf*, nr 56, juni 2002.

²⁰ Cauter, de 2004 (zie noot 18), p.186.

²¹ Cauter, de 2004 (zie noot 18), p. 187.

²² Cauter, de 204 (zie noot 18), p. 186.

²³ Crutzen, Paul J. 'Concepts. Geology of Mankind', *Nature* 415 (2002) (januari), p. 18.

zijn hand kan zetten, doet hij dit niet op de juiste manier: 'De gedachte van de nieuwe mens, die dit alles op zijn kerfstok heeft, is een gevaarlijk waanbeeld dat tot uniformisering, controle, repressie, onvrijheid, kortom tot totalitaire paranoia leidt.'²⁴ De Cauter noemt het tijdperk waarin wij leven ook wel het tijdperk van angst. Verschillende angsten als demografische angst, dromofobie (versnellingsangst), economische angst, xenofobie, agorafobie (politieke angst) en angst voor terreur houden ons bezig en maken dat de eenentwintigste eeuw er grimmig uitziet.²⁵ Deze verschillende angsten lijken veel op de genres die te onderscheiden zijn in dystopische films en literatuur. De agorafobie is bijvoorbeeld duidelijk terug te vinden in 1984 ('Big brother is watching you'). De dromofobie komt voor in verhalen waarin moderne technologie de macht overneemt van de mens. Waar de utopie in geloofwaardigheid heeft afgenomen -kijk immers wat voor een puinhoop de mens er van heeft gemaakt-, voeden dystopieën onze collectieve angst. Dit verklaart de populariteit van het onderwerp.

1.4. Wat kunnen dystopieën ons leren?

In de (cultuur)wetenschap is langzamerhand het idee ontstaan dat utopieën en dystopieën meer zijn dan fictie. Ze kunnen ons daadwerkelijk iets vertellen over de toekomst, maar ook over het verleden. Utopische en dystopische geschriften en praktijken bieden ons een complexe relatie tussen het werkelijke en het mogelijke, tussen droom en realiteit, en concurrerende versies van ideale en afschrikwekkende maatschappijen. In *The Politics of the (Im)possible. Utopia and Dystopia reconsidered* zijn essays uit verschillende disciplines opgenomen. Deze brengen alle utopieën of dystopieën in verband met de actualiteit of het verleden. Sommige van de meest urgente intellectuele, sociale, politieke en culturele onderwerpen van onze tijd, zoals kolonialisme, imperialisme, feminisme, de cultuur, politiek en economieën van inheemse en pre-moderne stammen, kunnen worden verhelderd als ze worden vergeleken met utopische of dystopische beschavingen uit de literatuur. Utopieën en dystopieën bestaan uit paradoxen.²⁶ Ze leren ons bijvoorbeeld iets over het vreemde in verhouding tot het eigen en kunnen reflecties bieden. Niet alleen op Europa en Noord-Amerika, zoals veel mensen vaak denken, maar ook over andere culturen. Op eenzelfde manier gaan utopieën en dystopieën vaak over verhoudingen tussen man en vrouw en zijn ze hiermee *gendered*.²⁷ Deze paradoxen zijn nooit gescheiden van materiële

²⁴ Cauter, de 2004 (zie noot 18), p.186.

²⁵ Lieven de Cauter, 'Geologie van de nieuwe angst', in: Lieven De Cauter, *De capsulaire beschaving. Over de stad in het tijdperk van de angst*. Brussel/Rotterdam 2004, pp. 124-128. Dit artikel is eerder verschenen in: *Open*, themanummer (On)Veiligheid, Rotterdam 2004.

²⁶ Gordin 2010 (zie noot 5), p.5.

²⁷ Gordin 2010 (zie noot 5), p.5.

levensbehoeften of het nu in een historische, politieke, economische of literaire context is. Utopieën, geheugen en tijdelijkheid snijden elkaar op vaak vreemde en verrassende vlakken. Ze zijn met elkaar verworven en beïnvloeden elkaar. Ze bevatten een notie van tijd en beschrijven soms futuristische plaatsen of plaatsen in de toekomst. Utopieën en dystopieën kunnen echter ook plaatsen in het verleden beschrijven, of de handhaving van beschavingen uit het verleden in het heden. Zoals herdenkingen en herinneringen, op onverwachte manier het verleden, het heden en de toekomst bij elkaar kunnen halen, gaan utopieën op een vergelijkbare manier zowel over het teruggaan naar een (opnieuw uitgevonden) verleden als over nieuwe mogelijkheden in de toekomst. Utopieën verplaatsen zich rusteloos tussen het verleden, heden en de toekomst, net zoals herinneringen dat doen.²⁸ Op eenzelfde manier worden in het boek *Utopia/Dystopia. Conditions of Historical Possibilities* de historische mogelijkheden en voorwaarden voor utopieën en dystopieën niet als genres onderzocht, maar als wetenschappelijke categorieën die grote potentie hebben in het herformuleren van de manier waarop wij relaties tussen het verleden, heden en de toekomst leggen.²⁹ De manier waarop utopieën en dystopieën door middel van radicale ideeën en veranderingen als het ware zoeken naar een nieuwe maatschappij maakt ze herkenbaar in alle tijden.

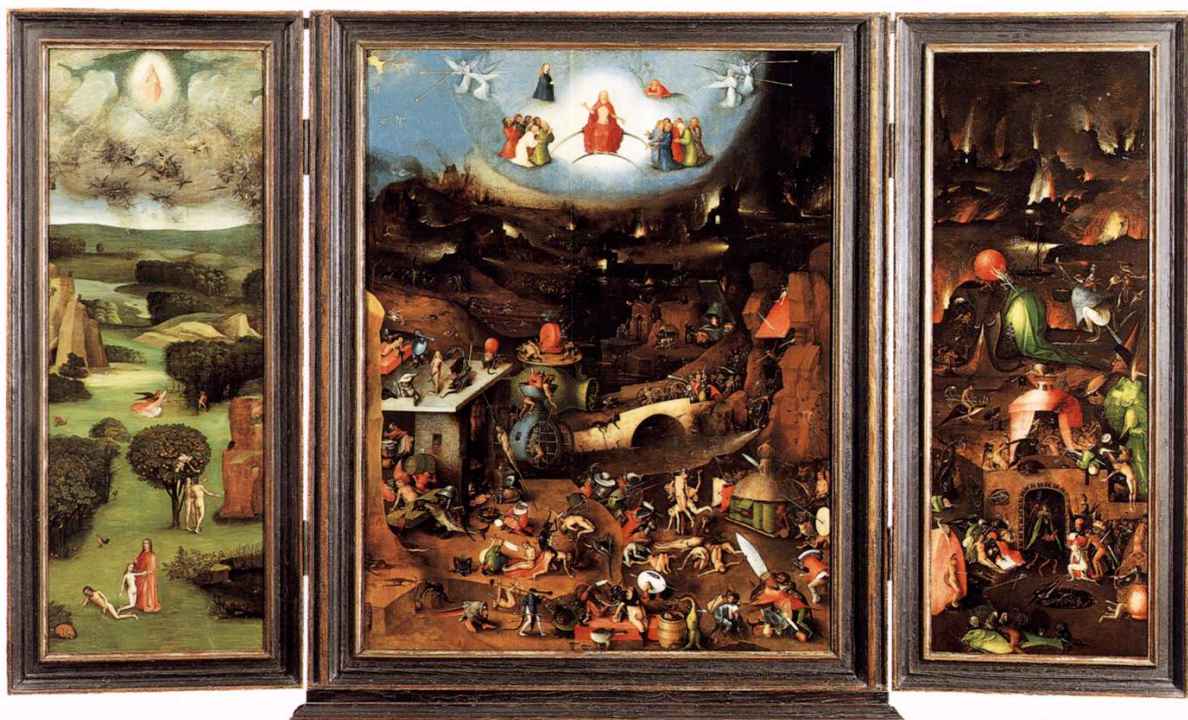
Met dystopieën kunnen schrijvers, filmmakers, kunstenaars, maar ook wetenschappers kritiek uiten op de maatschappij waarin ze leven: ‘Dit is wat er gebeurt als we zo doorgaan’. Met utopieën kan er een ideaalbeeld geleverd worden: “Zo kan het ook.” Ze kunnen ons ook een les uit het verleden leren: “Dit is wat er al is gebeurd, laten we ervoor zorgen dat het niet nog een keer gebeurt.” Kortom; hoewel utopieën en dystopieën in eerste instantie een literair genre zijn, kunnen ze ons meer vertellen over de maatschappij waaruit ze voortkomen dan op het eerste gezicht lijkt. Ook kunnen ze ons meer vertellen over de idealen van de bedenker. In de volgende hoofdstukken zal er dieper ingegaan worden op hoe deze idealen in utopische, maar vooral ook dystopische, werken van kunstenaars tot uiting komen. Ook hier zal blijken dat dystopieën een eeuwenoud onderwerp zijn en dat de scheidslijn tussen utopie en dystopie niet altijd duidelijk is.

²⁸ Gordin 2010 (zie noot 5), p.7.

²⁹ Gordin 2010 (zie noot 5), p.4.

Hoofdstuk 2. Dystopie en kunst

Dystopieën zijn niet alleen een thema binnen literatuur en film, maar komen ook voor in de beeldende kunst. De verdoeming van de aarde, de Apocalyps, is bijvoorbeeld een eeuwenoud thema binnen de kunst. Een voorbeeld hiervan zijn de schilderijen van de middeleeuwse schilder Hieronymus Bosch (circa 1450-1516). In zijn triptiek *Het laatste oordeel* (ca. 1504-1508, afb. 1) zien we de Dag des Oordeels. Als deze dag is aangebroken is het volgens Bosch echter al te laat. De hel is op aarde en we zien dan ook maar een enkeling die nog in de hemel kan worden opgenomen. De rest van de mensheid is al verdoemd door haar zonden.



Afb. 1. Hieronymus Bosch, *Het laatste oordeel triptiek*, ca. 1504-1508, gemengde techniek op paneel, 163 x 128 cm (middenpaneel) 167 x 60 cm (vleugels), Akademie der bildenden Künste, Wenen.

In de moderne kunst zijn er, zeker in tijden van politieke onrust, talloze kunststromingen opgekomen die reflecteren op de samenleving en deze willen verbeteren. Kunstenaars binnen deze stromingen begonnen vaak met idealen, vaak utopieën, om de samenleving te verbeteren, maar deze idealen bleken niet haalbaar te zijn en resulteerden in nachtmerries, ook wel dystopieën. Het begin van de twintigste eeuw kenmerkte zich door grote technologische vooruitgang en industrialisatie. Men moest om leren gaan met nieuwe objecten als de telefoon, elektriciteit, auto's en vliegtuigen. De Europese avant-garde reflecteerde op deze veranderingen door, vaak, politieke geëngageerde kunst te maken en door een eigen beeldtaal te ontwikkelen die nieuwe sociale verhoudingen zou scheppen. Een belangrijk voorbeeld hiervan zijn de kunststromingen tijdens en ook na de Russische

Revolutie, waarna de gehele maatschappij omgevormd zou worden en er ruimte was voor nieuwe, radicale ideeën. Utopieën en dystopieën zijn bovendien een geliefd onderwerp bij architecten, die immers systematisch over de toekomst na moeten denken. In vele avant-garde stroming vind je ook kunstenaars met stedenbouwkundige ideeën met een utopische achtergrond terug. Voorbeelden hiervan zijn de architecten van het Bauhaus of de internationale kunststroming van de situationisten.

2.1 Duits expressionisme

De Duitse expressionisten vonden de samenleving van het begin van de twintigste eeuw door de vele technologische vernieuwingen onmenselijk geworden en wilden zich daartegen verzetten. Ze wilden de zichtbare werkelijkheid achter zich laten. De belangrijkste Duits expressionistische bewegingen waren Die Brücke, opgericht in 1905 door een groep architectuurstudenten uit Dresden, en Der Blaue Reiter, opgericht in 1912 in München.¹ Zij waren van mening dat het individu op een oorspronkelijke manier moest leven en zich moest bevrijden van de beschaving. ‘Deze belangstelling voor de oer-existensie van de mens werd gevoed door kennismaking met de kunst van primitieve culturen en door de theorieën van Gismund Freud over de wortels van het “eigen oorspronkelijke ik”.’² Dit noemde Freud het *Es*, waarin onze driften zitten. Deze driften worden echter onderdrukt door de maatschappij. De expressionisten brachten deze primitieve driften tot uiting door spontaniteit, oorspronkelijkheid, natuurlijkheid, ongedwongenheid, vrijheid en blijheid in hun kunst te tonen.³ Beide groeperingen en daarmee hun idealen werden echter verstoord door de uitbraak van de Eerste Wereldoorlog, die Europa voorgoed veranderde.

In 1936, niet geheel toevallig, tijdens de opkomst van het Nazisme, schreef Walter Benjamin (1892-1940) in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*:

‘Anstatt Flüsse zu kanalisieren, lenkt sie den Menschenstrom in das Bett ihrer Schützengräben, anstatt Saaten aus ihren Aeroplanen zu streuen, streut sie Brandbomben über die Städte hin, und im Gaskrieg hat sie ein Mittel gefunden, die Aura auf neue Art abzuschaffen. [...] Ihre Selbstentfremdung hat jenen Grad erreicht, der sie ihre eigene Vernichtung als ästhetischen Genuß ersten Ranges erleben läßt. So steht es um die Ästhetisierung der

¹ Koen Kleijn, ‘Expressionisme en de nieuwe mens. Verschieterende ontroeringen’, in: Utopia. Expressionisten, constructivisten en de nieuwe mens, bijlage van *De Groene Amsterdammer* 137 (2013) nr. 38 (19 september), p. 8.

² Doris Wintgens Hötter, ‘Utopia 1900-1940: Visies op een nieuwe wereld’, in: Utopia. Expressionisten, constructivisten en de nieuwe mens, bijlage van *De Groene Amsterdammer* 137 (2013) nr. 38 (19 september), p. 4.

³ Kleijn 2013 (zie noot 1), p.8.

*Politik, welche der Faschismus betreibt. Der Kommunismus antwortet ihm mit der Politisierung der Kunst.*⁴

Benjamin schrijft dus dat de zelfvervreemding als gevolg van de Eerste Wereldoorlog en de daarop volgende politieke onrust, ertoe heeft geleid dat binnen het fascisme de verwoesting als esthetisch genot wordt gezien. Dit heeft de esthetisering van de fascistische politiek tot gevolg. Door moderne reproductietechnieken was dit mogelijk. Een voorbeeld hiervan zijn de propagandistische films van Leni Riefenstahl zoals *Triumph des Willens* (1945) die het fascistische regime inderdaad esthetiseren. Walter Benjamin zag meer heil in een omgekeerde beweging, namelijk de politisering van kunst, wat ook het communistische antwoord was op de fascistische esthetisering van kunst.

2.2 De Russische avant-garde



Afb. 2. Vladimir Tatlin, *model voor monument voor de Derde Internationale*, 1920, hout en metaal, 465 cm (hoogte), 336 cm (diameter), Moderna Museet, Stockholm.

De Russische Sovjet avant-garde haalde zijn inspiratie uit nationalisme, en was politiek geïnspireerd door het communisme. Vanaf 1910 verschenen er in Rusland talloze nieuwe stromingen die onder andere geïnspireerd waren op de ideeën van de futuristen in fascistisch Italië, de stroming rondom Filippo Marinetti (1876-1944) die de schoonheid van de mechanisering, technologie en de vooruitgang van de twintigste eeuw vierde.⁵ Hun manifesten predikten de nieuwe weg naar kunst voor de gewone mens. Hierbij werd niet alleen naar traditionele kunstwerken gekeken. De nieuwe kunst moest ook in uiting komen in typografie, vormgeving, architectuur en theater. De Russische Revolutie van 1917 bracht de tsaristische tirannie en de macht van de adel ten val, beëindigde de Russische betrokkenheid tijdens de Eerste Wereldoorlog en ontnam, na verloop van tijd, de stedelijke kapitalistische klasse zijn bezit.⁶ De

⁴ Walter Benjamin, 'Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit', in: Rolf Tiedemann en Hermann Schweppenhäuser (red.), *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main 1991, pp. 507-508.

⁵ Len Richards, 'Art as the Soul of the Revolution', *Peace Review* 15 (2003) nr. 2 (juni), p. 188.

⁶ Richards 2003 (zie noot 5), p. 193.

socialistische aspiraties van de nieuwe Bolsjewistische macht kwamen overeen met de creatieve behoeftes van Russische kunstenaars en schrijvers. Kunst moest de nieuwe maatschappij dienen en het volk onderwijzen. Kunstenaars als Kazimir Malevich (1879-1935) en Vladimir Tatlin (1885-1953) namen de taak op zich om de nieuwe utopische staat te propageren. De Constructivisten, in het bijzonder Tatlin, namen actief deel aan de opbouw van deze nieuwe kunst, de kunst voor het leven. Tatlin zag zichzelf als een uitvinder en visionair. De culminatie van dit denken is zijn ontwerp voor een gigantische spiraalvormige toren voor de Derde Internationale (1920, afb. 2). De architectuur en de utopische constructie van de toren reflecteren op de politieke visie van de Russische revolutionairen vlak na de Bolsjewistische revolutie. De constructie, geïnspireerd op de Eiffeltoren, de scheve toren van Pisa en de toren van Babel, moest bijna 400 meter hoog en daarmee in die tijd het hoogste gebouw ter wereld worden. Het monument bestond uit een taps toelopende toren van staal, met daarin drie ronddraaiende constructies respectievelijk in de vorm van een kubus, een piramide en een cilinder. De drie constructies moesten het congrescentrum, het kantoor en het mediacentrum van de Derde Internationale herbergen. De uitvoering was bedoeld in moderne materialen zoals staal en glas. De respons van de macht was echter afwijzend en de bouw is nooit verder gekomen dan verschillende modellen, die in hout uitgevoerd zijn.⁷

Net zoals Tatlins toren is ook de utopische Sovjetstaat die de kunstenaars voor ogen hadden nooit tot stand is gekomen. Tatlins toren is zelfs symbool geworden 'van de afnemende reputatie van de verschillende avant-garde groepen in Rusland.'⁸ In de postrevolutionaire Sovjet-Unie, kwam artistieke creativiteit door de Stalinistische bureaucratie tot stilstand. Net als veel politieke rechten voor de burgers. In 1932 kondigde Stalin het eind aan van alle literaire en artistieke onafhankelijkheid in de Sovjet-Unie. Stalin besloot dat de constructivistische werken van Tatlin en de suprematistische werken van Malevich te ingewikkeld waren voor de burgers en vele kunstenaars werden verbannen of gedwongen realistische werken te maken.⁹ Onder Stalin werd het Sociaal Realisme de kunstvorm voor het nieuwe culturele beleid. Dit was vooral een instrument voor psychologische terreur en massa-indoctrinatie. Het totalitaire regime van Stalin eindigde in de 'dood van de kunst'.¹⁰ Ook de utopie van de Sovjetstaat veranderde in een staat die veel weg had van een dystopie.

⁷ De beschrijving van het monument is gebaseerd op Sjeng Scheijen, 'Vrij als een zwaluw. Vladimir Tatlin, utopisch constructivist', in: *Utopia. Expressionisten, constructivisten en de nieuwe mens*, bijlage van *De Groene Amsterdammer* 137 (2013) nr. 38 (19 september), pp. 5-6.

⁸ Scheijen 2013 (zie noot 7), p. 6.

⁹ Dennis Leder, 'Russia and the Arts of Utopia', *America* 168 (1993) nr. 1 (januari), p.16.

¹⁰ Richards 2003 (zie noot 5), p. 193.

2.3. Situationisme en de spektakelmaatschappij

Na de Tweede Wereldoorlog, tijdens de wederopbouw, moest er vooral in Europa nagedacht worden over hoe de verwoeste landen weer zo snel mogelijk op eigen benen konden staan. De consumentenmaatschappij die na de Tweede Wereldoorlog ontstond werd bepaald door een overvloed aan goederen geproduceerd door massaproductie. Een toenemend aantal producten kwam beschikbaar voor een steeds grotere groep koopkrachtige consumenten. Kunstenaars waren de eersten om kritiek te uiten op de consumptiemaatschappij. In de jaren zestig bekritiseerde een groep politiek geëngageerde kunstenaars, genaamd “de situationisten”, de nieuwe kapitalistische maatschappij.¹¹ Hoewel de groep niet groot was, hebben ze wel grote invloed gehad onder linkse groeperingen, en hebben zij mede de Parijse studentenopstand van 1968 tot stand gebracht. De leider van de groep, Guy Debord (1931-1994), publiceerde in 1967 het boek *La Société du Spectacle*, wat de primaire tekst van de situationisten werd.¹² Debord geloofde dat het grootste probleem van de kapitalistische ontwikkeling de consumptiemiddelen waren waar de samenleving geobsedeerd door raakt. Zoals hij het zag, had het kapitalisme zulke machtige mechanismen om het bewustzijn te manipuleren ontwikkeld, dat de massa getransformeerd werd tot passieve consumenten in de ban van een alomvattend ‘spektakel’ van reclame en media. Dit spektakel zou de geest drogeren en weerhield de consument ervan om activiteiten te ondernemen die oprechte bevrediging en zelfvoldoening geven. Debord geloofde dat de werkelijkheid was vervangen door haar beelden, in het bijzonder beelden voortgebracht uit de reclamewereld door massamedia; beelden die het denken van de massa beïnvloedden. Reclame zou ervoor zorgen dat de massa behoeftes en aspiraties ontwikkelen die ze eigenlijk niet heeft. De voldoening van deze fictieve verlangens genereert een gevoel van welzijn, maar is in feite enkel een illusie die vervreemding en vooral verveling moet verbergen. De situationisten wilden met hun kunst de confrontatie aangaan met dit spektakel. De passieve massa moest geïnspireerd worden valse verlangens af te wijzen en haar ware zelf te herwinnen. Een manier om dit te doen was door middel van *détournement*. De situationisten gebruikten bestaande afbeeldingen en teksten uit de kunst of uit massamedia en gaven hier nieuwe betekenis aan door ze te uit hun oorspronkelijke context te halen. In plaats van eigen werk te maken, herzagen de situationisten liever bestaande werken, teksten of situaties. De situationisten zagen echter dat kunst uiteindelijk altijd onderdeel was van de spektakelmaatschappij en tot een product gemaakt werd. Ten gevolge hiervan kozen zij ervoor om zich te engageren in politieke acties.¹³

¹¹ Irving Sandler, *Art of the Postmodern Era. From the Late 1960s to the Early 1990's*, Boulder 1996 (1998), p.16.

¹² Guy Debord, *La Société du Spectacle*, Paris 1970 (1967).

¹³ Sandler 1998 (zie noot 11), pp. 376-378.

De situationisten hadden ook radicale pogingen om architectuur en stedelijkheid te herzien. Ze wilden niet verder gaan met de beschaving zoals deze was en de kille architectuur die uiteindelijk toch maar zou leiden tot vrije tijd vol verveling. Ze hadden ideeën voor hun eigen surrealistisch utopie. Lieven de Cauter schrijft over de ideeën van de situationisten: 'In de nieuwe steden zullen behalve woningen uitgerust met een minimum aan comfort en veiligheid op stelselmatige wijze gebouwen met een groot emotie-oproepend en uitstralend vermogen gevoegd worden bij symbolische bouwwerken die dromen, vermogens en gebeurtenissen uit het verleden, heden en toekomst uitbeelden.'¹⁴ Verschillende wijken in de stad zouden bij verschillende stemmingen horen. Zo zou er een bizarre wijk, een gelukkige wijk, bedoeld om in te wonen en een historische wijk, voor onder andere musea zijn. Dit plan hield verband met een ander idee van de situationisten namelijk de psychogeografie, waarin bepaalde plaatsen reflecteren op bepaalde psychische toestanden.¹⁵ Hoewel dit plan bedoeld was als een utopie, was de samenleving sterk gecontroleerd en leefde de mens als een nomade tussen de verschillende wijken en daarmee ook de verschillende toestanden.¹⁶ De situationisten zagen hun ideeën over de stedelijke hervorming overigens zelf niet als utopisch, als utopie tenminste wordt gedefinieerd als "niet-realiseerbaar". Ze waren namelijk van mening dat alles wat de situationisten bedachten realiseerbaar was. Als niet onmiddellijk, dan wel op korte termijn als hun methoden van onderzoek in praktijk werden gebracht. Er moest slechts een gat overbrugd worden tussen de talloze technische mogelijkheden en het gebruik hiervan door leiders en regeringen.¹⁷

2.4. New Babylon

Ook de Nederlander Constant Nieuwenhuijs (1920-2005), vanaf het begin onderdeel van de internationale situationisten, had ideeën over hoe de futuristische stad eruit moest komen te zien. Samen met Debord doordacht Constant de theoretische uitgangspunten van de situationisten. Zij kwamen op het begrip 'urbanisme unitaire' waar volgens hen alle activiteiten van de beweging op gericht moesten zijn. In de *Déclaration d'Amsterdam*,

¹⁴ Lieven de Cauter, 'De vermenigvuldiging van de heterotopieën', in: Lieven De Cauter, *De capsulaire beschaving. Over de stad in het tijdperk van de angst*. Brussel/Rotterdam 2004, p. 57. Dit artikel verscheen eerder in verkorte versie in Hilde Heynen, André Loeckx, Lieven de Cauter en Karina van Herck (red.), *'Dat is architectuur'. Sleutelteksten uit de twintigste eeuw*, Rotterdam 2001, p. 723-728.

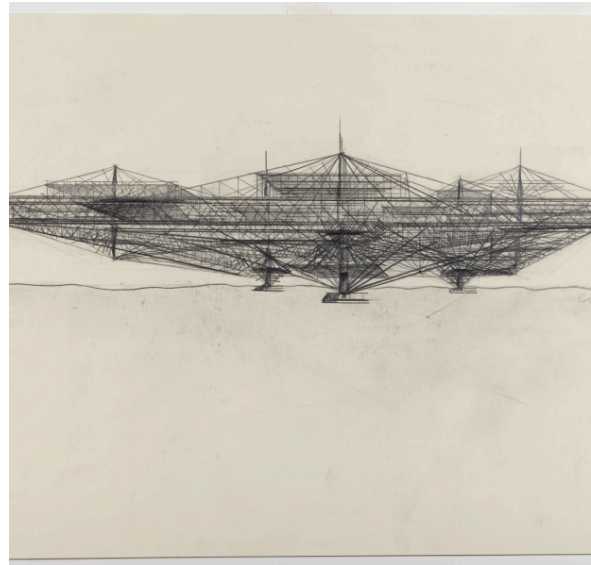
¹⁵ Cauter, de 2004 (zie noot 14), pp. 57-58.

¹⁶ Het idee van een nomadisch bestaan zien we terug in verschillende dystopische science-fiction literatuur en films, vooral in het zogenaamde *end-of the world* genre. De mens heeft geen vaste plek meer en dwaalt doelloos door verschillende plaatsen. Denk hierbij bijvoorbeeld aan films als *The Road* (2009), *Children of Men* (2006) of de serie *The Walking Dead* (2010-).

¹⁷ David Pinder, 'The Breath of the Possible. Everyday Utopianism and the Street in Modernist Urbanism' in: Michael Gordin, e.a., *Utopia/Dystopia. Conditions of Historical Possibility*, Oxford/Princeton 2010, p.228.



Afb. 3. Constant, *Sectoren in berglandschap*, New Babylon, 1967, plexiglas en olieverf op hout, 7 x 73,5 x 86,3 cm, Gemeentemuseum, Den Haag.



Afb. 4. Constant, *Schets voor zelfdragende sectorconstructie*, New Babylon, 1964, potlood op papier, 45 x 62,5 cm, Gemeentemuseum, Den Haag.

schreven zij dat de 'urbanisme unitaire' de basisvoorwaarde is voor alles. 'Het is de collectieve activiteit, waarmee de mens voortdurend zijn eigen omgeving zou kunnen herscheppen, volgens zijn eigen wensen en met behulp van de nieuwste technologische ontwikkelingen in alle gebieden van het bestaan.'¹⁸ Het idee voor dit begrip kreeg Constant tijdens zijn verblijf in de Italiaanse plaats Alba in 1956. Zigeuners in deze stad hadden een vieze, modderige strook grasland aangewezen gekregen net buiten de stad om hun kampement op te slaan. Bij het zien van deze troosteloze plek ontstond bij Constant het idee om een permanent zigeunerkamp voor de Alba te ontwerpen.¹⁹ Voor Constant betekende dit dat hij zich uitsluitend ging concentreren op het ontwerpen van modellen en maquettes, waarin hij gestalte gaf aan voorstellen voor een op het 'urbanisme unitaire' gebaseerde, nieuwe stedelijke omgeving. Deze stad, die anders was dan de steden zoals wij die kennen, noemde hij *New Babylon*. (zie afb. 3 en 4) In *New Babylon* kan met mobiele elementen onder een afdak een collectief onderkomen gebouwd worden; 'tijdelijk, maar altijd weer opnieuw, en anders, herbouwd, een nomadenkamp op wereldschaal.'²⁰ In de gelaagde wereld van *New Babylon* zouden mensen op palen boven auto's, bussen en vrachtvervoer wonen, in een groot organisch uitbreidend complex, waarboven dan weer voetgangersgebieden, ontworpen landschappen en vliegvelden de mens nog verder

¹⁸ J.L. Locher, 'Inleiding' in: Constant, *New Babylon*, tent.cat. Den Haag (Gemeentemuseum) 1974, p.12.

¹⁹ Constant, *New Babylon*, tent.cat. Den Haag (Gemeentemuseum) 1974, p.29.

²⁰ Constant 1974 (zie noot 19), p. 27.

brachten.²¹

Constant gaat ervan uit dat de mens een *homo ludens* is, een spelende mens. Dit begrip werd voor het eerst gebruikt door Johan Huizinga in zijn gelijknamig boek uit 1938.²² De *homo ludens* komt in tegenstelling tot de *homo faber*, de werkende mens, nauwelijks aan bod in de huidige maatschappij, die Constant een utilitaristisch maatschappij noemt. Onder dit begrip bevat hij alle tot dan toe bekende maatschappijen, waaronder zowel de kapitalistische als de socialistische staten. Deze vroegere en huidige maatschappijen zijn alle gebaseerd op de uitbuiting van menselijke arbeidskracht. Bij het waarden van menselijk gedrag staat het 'nut' voorop. Als creatief wezen komt de mens in deze maatschappijen niet of nauwelijks tot zijn recht. In tegenstelling tot de utilitaristische maatschappij staat dan ook de ludieke maatschappij, waarin de mens zijn creativiteit kwijt kan en bevrijd is van productie-arbeid door automatisering. Constant benadrukt hier ook dat, hoewel de ludieke maatschappij vanzelfsprekend een klassenloze maatschappij is, 'sociale rechtvaardigheid op zichzelf geenszins een garantie hoeft te zijn voor vrijheid, en creativiteit die de realisatie van vrijheid is.'²³ De vrijheid van de mens is ook afhankelijk van productiviteit en deze productiviteit hangt weer af van de technologie. Automatisering moet de productie losmaken van menselijke arbeidskracht en hiermee de weg naar "massificatie" van de *homo ludens* openen. Huizinga lokaliseerde de *homo ludens* namelijk alleen in de bovenste, niet-werkende sociale klasse, die immers tijd hadden om te 'spelen'. Het spel was een vlucht uit het 'eigenlijke' leven en niet per se onderdeel van de maatschappij. Wel schuilt volgens Huizinga in ieder mens een potentiële *homo ludens*.

Constants ludieke maatschappij is compleet nieuw en heeft als uitgangspunten dat er ten eerste door automatisering op massale wijze menselijke energie vrij komt voor andere activiteiten.²⁴ Ten tweede gaat Constant uit van een collectief eigendom van de grond en productiemiddelen. Dit opent de mogelijkheid energie om te zetten in creatieve activiteit. Ten derde maakt de verdwijning de productie-arbeid collectieve tijdschema's overbodig, waardoor er massale vrijheid van tijd ontstaat. Als laatste wordt de mens beweeglijker

²¹ Maarten Doorman, 'Beter twijfel zaaien dan antwoorden geven. Kunst, hoop en engagement', in: Utopia. Expressionisten, constructivisten en de nieuwe mens, bijlage van *De Groene Amsterdammer* 137 (2013) nr. 38 (19 september), p. 12.

²² Constant 1974 (zie noot 19), p. 29.

²³ Constant 1974 (zie noot 19), p. 29.

²⁴ Het idee dat automatisering de mens los zou maken van menselijke arbeidskracht was overigens in Constants of zelfs Huizinga's tijd niet nieuw. In 1930 voorspelde de econoom John Maynard Keynes dat de technologie aan het eind van de eeuw genoeg zou zijn voortgeschreden om ervoor te zorgen dat welvarende landen een vijftienurige werkweek zouden krijgen. Dit utopia is echter geen werkelijkheid geworden, hoewel dit met de hedendaagse technologie volgens velen wel zou kunnen en ook de werkloosheidsproblemen op zou kunnen lossen. Zie ook: David Graeber, 'Luchtbakkers en papierschuivers', *De Groene Amsterdammer*, 137 (2013) nr. 37 (12 september), pp. 30-33.

doordat er geen noodzaak meer is voor een gebonden woon- of werkplaats.²⁵ *New Babylon* is een nieuwe vorm van urbanisatie waarin spel, mobiliteit en avontuur voorop staan. Zonder binding aan een vaste dagindeling en zonder een vaste verblijfplaats, leeft de mens een nomadisch bestaan, maar dan wel binnen de kunstmatig gebouwde wereld van *New Babylon*.²⁶ Of dit wezenlijk verschilt van het nomadische bestaan dat de mensen tussen de verschillende wijken van de veranderlijke stad die de situationisten voor ogen hadden, leven, is de vraag. In werkelijkheid zal de *New Babylon* evenals de veranderlijke stad waarschijnlijk nooit kunnen bestaan. Of zoals de cultuurfilosoof en kunstcriticus Maarten Doorman (1957) het stelt: 'De gedroomde wereld van Constant zal in werkelijkheid niet minder akelig hebben uitgepakt dan waar de droom van Tatlin en zijn medecomunisten op uit is gelopen.'²⁷ Volgens hem lag het engagement van deze idealistische kunst meer in de ontmaskering van de idealen, dan in het daadwerkelijk uitvoeren van deze idealen en dat is dan ook waar de kunst zich steeds meer op ging richten.

2.5. Hyperrealiteit

In de jaren tachtig, tijdens het hoogtepunt van de consumptiemaatschappij, begon een toenemend aantal kunstenaars consumentisme, de massamedia en hun relatie tot kunst en de kunstwereld te deconstrueren. Deze kunstenaars werden beïnvloed door de theorieën van Jean Baudrillard (1929-2007) en zijn werk *Simulations*. Het denken van de situationisten kan gezien worden als katalysator voor zijn theorieën.²⁸ In *Simulations* schreef Baudrillard dat in een tijdperk van consumptiekapitalisme, alle realiteit bemiddeld werd door de massamedia; eigenlijk dat wat de situationisten "spektakel" noemden. Met de opkomst van massacultuur en massareproductie, kwam er een explosie van "tekens", of simulaties van de werkelijkheid, die de werkelijkheid vervingen.²⁹ Het moderne leven werd gereproduceerd door nauwgezette facsimile. De, wat Baudrillard noemt, simulacra zijn echter geworden dan de realiteit zelf. In de term die Baudrillard gebruikt, zijn ze "hyperreal" geworden.³⁰ De opkomst van nieuwe massamedia vormt de publieke opinie en verkoopt niet alleen consumptiemiddelen, maar ook popsterren, en politieke figuren. Baudrillard concludeert

²⁵ Constant 1974 (zie noot 19), p. 49.

²⁶ Overigens werd Constant in 1960 gedwongen uit de situationisten te stappen omdat zijn visionaire ontwerpen, bekritiseerd werden als 'public relations for the integration of the masses into capitalist technological civilization'. Tom McDonough (red.), *Guy Debord and the Situationist International. Texts and Documents*, Cambridge 2002, p. xiii.

²⁷ Doorman 2013 (zie noot 21), p. 12.

²⁸ Sandler 1998 (zie noot 11), p. 379.

²⁹ Jean Baudrillard, *Simulations*, vertaald door Paul Foss, Paul Patton, en Philip Beichtman, New York 1983, pp.10-13, geciteerd in: Sandler 1998 (zie noot 11), p. 379.

³⁰ Sandler 1998 (zie noot 11), p. 379.

pessimistisch dat niets de verleiding van de media kan weerstaan of laat staan, tegengaan.³¹ Behalve van grote invloed op de kunst, is het werk van Baudrillard ook van grote invloed geweest op Sciencefiction literatuur. Sciencefiction is er immers op uit om een hyperrealiteit te scheppen.³²

Volgens Baudrillard was de functie van kunst in dit nieuwe kapitalisme gelijk aan dat van een consumptieproduct, niets meer. Zijn mening werd echter wel bevraagd, aangezien hij nauwelijks kennis van kunst en haar esthetische kwaliteiten had. Ook erkende hij niet dat de esthetische waarde ook de commerciële waarde grotendeels bepaalt.³³ Over Baudrillards visie op de rol van massamedia op de consumentenmaatschappij werd veel gediscussieerd in de kunstwereld. Veel kunstenaars vonden zijn visie overtuigend, maar wezen zijn aanspraak dat het onmogelijk was om de massamedia te weerstaan, af. Zelfs al waren de media zo machtig als Baudrillard stelde, dan nog hadden politiek geëngageerde kunstenaars de behoefte om de massamedia te weerstaan en anderen te laten zien hoe dit te doen. Ze hadden geen andere keuze.³⁴ Maarten Doorman stelt echter dat de kunst aan het eind van de twintigste eeuw nauwelijks meer geëngageerd is te noemen: ‘Natuurlijk, ook in de jaren negentig was er geëngageerde kunst, maar die was vaak voorspelbaar, politiek correct en opnieuw: aanklacht en deconstructie.’³⁵ Misschien had Baudrillard dan toch gelijk en was aan het eind van de twintigste eeuw kunst tot niks meer geworden dan een consumptieproduct.

De plannen van Constant, de situationisten en andere avant-garde stromingen zijn nooit uitgevoerd, hoe realiseerbaar ze hun plannen zelf ook vonden. Sommige architecten hebben nog steeds dergelijke radicale ideeën, zoals Rem Koolhaas’ idee over de “generische” stad, een stad als ‘een wit product, overal hetzelfde, zonder centrum, zonder identiteit en zonder geschiedenis.’³⁶ Dit idee is niet een utopisch ideaal, maar wel iets wat steeds meer werkelijkheid wordt. Lieven de Cauter schrijft over de vereenzaming van de mens die steeds meer in capsules leeft en over zogenaamde disneyficatie van de stad. Een wereld vol schone schijn, maar de werkelijkheid is niet zichtbaar. Alsof we in een soort

³¹ Sandler 1998 (zie noot 11), p. 376.

³² Dit is duidelijk te zien in films als *The Matrix Trilogy* (1999-2003) of *Avatar* (2009), waarin mensen in een droomtoestand leven en de droom eigenlijk de werkelijkheid is geworden.

³³ Sandler 1998 (zie noot 11), p. 377.

³⁴ De macht van de media is uiteraard een onderwerp in dystopische literatuur, niet alleen in klassiekers als *1984* (1948), *Brave New World* (1932) en *Fahrenheit 451* (1953), waarin censuur een grote rol speelt, maar ook in nieuwere romans zoals Dave Eggers *The Circle* (2013) over nieuwe media en de macht van social network websites.

³⁵ Doorman 2013 (zie noot 21), p. 13.

³⁶ Rem Koolhaas en Bruce Mau, *Small, Medium, Large, Extra Large*, Rotterdam 1995, p. 1252.

hyperrealiteit leven.³⁷ In Disneyland is geen ongeplande spontaniteit, of ruimte voor toevallige ontmoetingen. Het pretpark is een gecontroleerde, afgesloten, generische zone.³⁸ Een steeds groter deel van ons leven brengen we door op zulke gecontroleerde plekken zoals winkelcentra, supermarkten, hotels, vliegvelden, maar ook voor de tv of achter de computer. Globalisatie heeft de wereld kleiner en gemakkelijker bereikbaar gemaakt, maar daardoor ook homogeen. Het maakt niet uit of je op Schiphol bent of op Tokyo Airport aan de andere kant van de wereld. De antropoloog Marc Augé noemt zulke plekken ‘non-places’, plekken die we wel waarnemen, maar slechts gedeeltelijk, omdat we niet echt tijd op die plek doorbrengen. We zien de werkelijkheid die zich verschuilt achter deze plekken niet. Augé is van mening dat kunstenaars ons kunnen helpen zulke plekken te waarderen. Volgens hem zijn hedendaagse kunstenaars en schrijvers gedoemd om schoonheid te zoeken in “non-places”, en om deze plekken te ontdekken door hun schijnbare vanzelfsprekendheid te weerstaan. Dit kunnen zij doen door de schijn en mimiek van “non-places” af te wijzen, en kritisch naar de werkelijkheid te kijken.³⁹ Volgens hem zijn kunstenaars gedoemd om in een dystopie, een utopie te vinden en zijn deze “non-places” “nu onze realiteit geworden.

Het verschil met de avant-garde stromingen en hedendaagse kunstenaars is dat hedendaagse kunstenaars die werken met dystopieën niet georganiseerd lijken te zijn. Tegenwoordig lijkt het wel alsof kunst geëngageerd is, maar de vraag is of de utopische of dystopische ideeën daadwerkelijk reflecteren op de samenleving, of alleen fantasieën van de desbetreffende kunstenaars zijn. Feit is dat na de aanslagen op 11 september 2001 een nieuwe generatie kunstenaars minder grote moeite had om weer projecten over de toekomst van de aarde te bedenken en fantasieën over een betere wereld te uiten.⁴⁰ De wereld zoals we die kenden lijkt verleden tijd. De westerse wereld reageerde op de ramp door strenge veiligheidsmaatregelen en -controles uit te voeren, niet alleen op luchthavens, maar ook door de inmiddels bekende afluisterpraktijken van de NSA. Aan de ene kant worden hierdoor gevoelens van angst en privacyschending aangeboord. Aan de andere kant realiseren steeds meer mensen zich dat er iets moet veranderen, met als uiteindelijk misschien wel het grootste resultaat de Occupy-beweging van 2011. De kunstwereld reageerde hierop door weer kunst met een agenda onder de aandacht te brengen, zoals duurzaamheid of het aan de kaak stellen van het privacybeleid van overheden en

³⁷ Een vorm van disneyficatie is ook te zien in de film *Pleasantville* (1998) waarin mensen in een zwart-wit wereld leven, maar zich langzamerhand realiseren dat door echte emotie te tonen, kleur in hun leven verschijnt. Achter hun, op het eerste gezicht fijne, maar wel eentonige leven, blijkt een compleet andere wereld te verschuilen.

³⁸ Lieven de Cauter, ‘De capsulaire beschaving’, in: Lieven de Cauter, *De capsulaire beschaving. Over de stad in het tijdperk van de angst*. Brussel/Rotterdam (2004), p. 47.

³⁹ Marc Augé, *Non-Places. An Introduction to Supermodernity*, Londen/New York 2008 (1995), p. XXII.

⁴⁰ Doorman 2013 (zie noot 21), p. 14.

mediaconglomeraten. Dit alles om te laten zien dat de wereld zoals hij nu is niet kan blijven bestaan, maar er iets moet veranderen om de dystopische toekomst die voorspeld wordt geen werkelijkheid te laten worden. Maar is de toekomstvisie van hedendaagse kunstenaars echt zo slecht als afgeschilderd in de kunst? Of is het toch een vorm van provocatie? Aan de hand van drie Nederlandse hedendaagse kunstenaars, Hans de Wit, Joep van Lieshout en Tjebbe Beekman, zal dat in het volgende hoofdstuk moeten blijken.

Hoofdstuk 3. Dystopieën en hedendaagse Nederlandse kunstenaars

Het is duidelijk dat dystopieën al langer een onderdeel zijn van onze kunstgeschiedenis. Dit reikt van de apocalyptische werken van Hieronymus Bosch tot Europese avant-garde stromingen zoals de Russische constructivisten, het Duits expressionisme en de Internationale situationisten. Deze werken worden niet altijd getypeerd als dystopische werken. Vaker gaat het hier om utopische idealen van een groep kunstenaars, die bij nader inzien dystopische trekjes hebben. Hieronder worden drie hedendaagse Nederlandse kunstenaars behandeld die allen met het onderwerp dystopie bezig zijn: Hans de Wit (1952-), Joep van Lieshout (1963-) en Tjebbe Beekman (1972-).

3.1. Hans de Wit

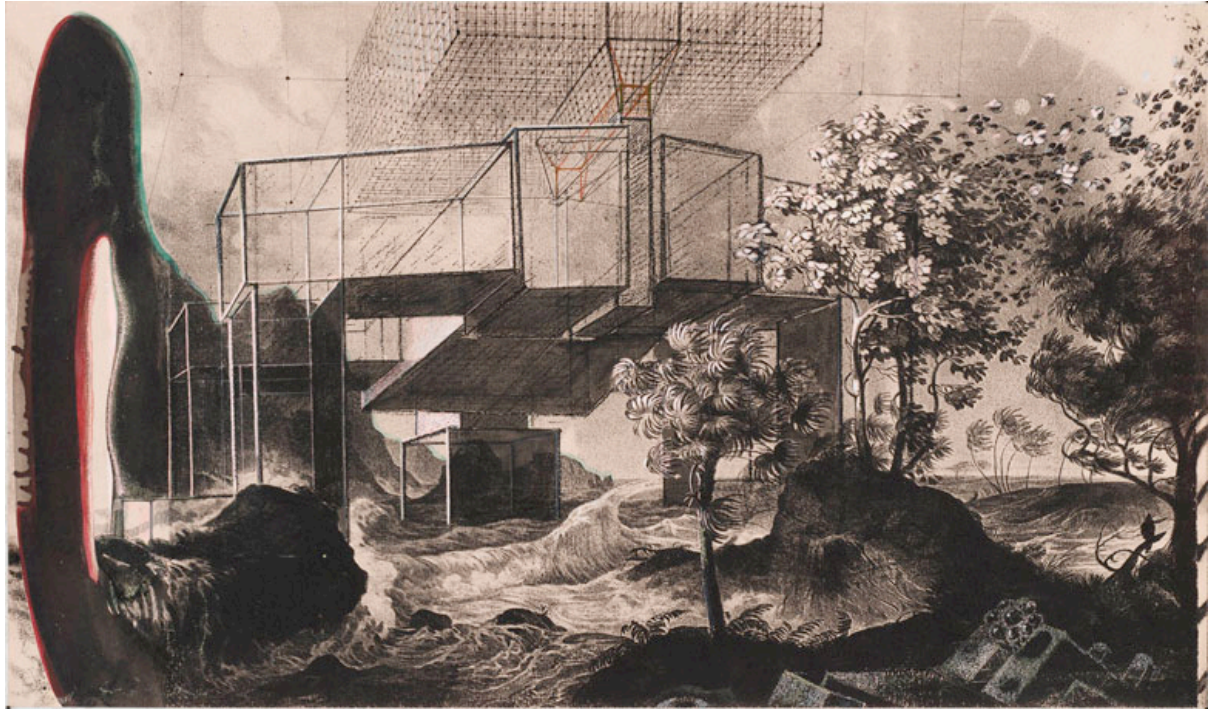
Hans de Wit, gestudeerd aan de Academie in Tilburg en de Jan van Eyck Academie in Maastricht, is de laatste jaren vooral om zijn tekeningen in houtskool bekend geworden. Zijn werken bevinden zich onder andere in de collecties van Museum De Pont in Tilburg, Museum Boijmans van Beuningen in Rotterdam en het Stedelijk Museum in Amsterdam. Hans de Wit heeft verschillende tentoonstellingen op zijn naam staan, waaronder solotentoonstellingen in Museum De Pont en Isis Gallery in Londen.¹

Voordat De Wit begon te tekenen heeft hij jarenlang schilderijen gemaakt, waar hij rond 2000 uiteindelijk mee gestopt is. Hij voelde dat het schilderen tot een einde liep en was toe aan een nieuwe wind. Naar aanleiding van een tentoonstelling van Pieter Bruegel in museum Boijmans van Beuningen is hij toen verder gegaan met tekenen.² Dat had hij altijd al naast het schilderen gedaan en hij had daar ook veel plezier in. Er werden kleine tekeningen in een vrij donkere zaal tentoon gesteld. De intimiteit die de kleine tekeningen opbrengen in het donker gaven hem een bijzonder gevoel, alsof je in een nieuwe wereld stapt. Dit gevoel roept het werk van De Wit ook op. Zijn voorstellingen doen wel denken aan de werkelijkheid, maar zouden ook het decor van een sciencefictionfilm kunnen zijn. De Wit maakt tekeningen op groot formaat (285 x 152 cm.). Aan één tekening werkt hij ongeveer twee maanden, waarbij hij eerst talloze voorstudies op kleiner formaat maakt. Vervolgens tekent hij een puntraster op het grote papier en gaat hij aan het werk. Hiermee verhoudt hij alle onderdelen van de tekening tot elkaar.³ De eerste tekeningen die hij maakte, nadat hij de overstap van schilderen had gemaakt, waren afbeeldingen van kleine

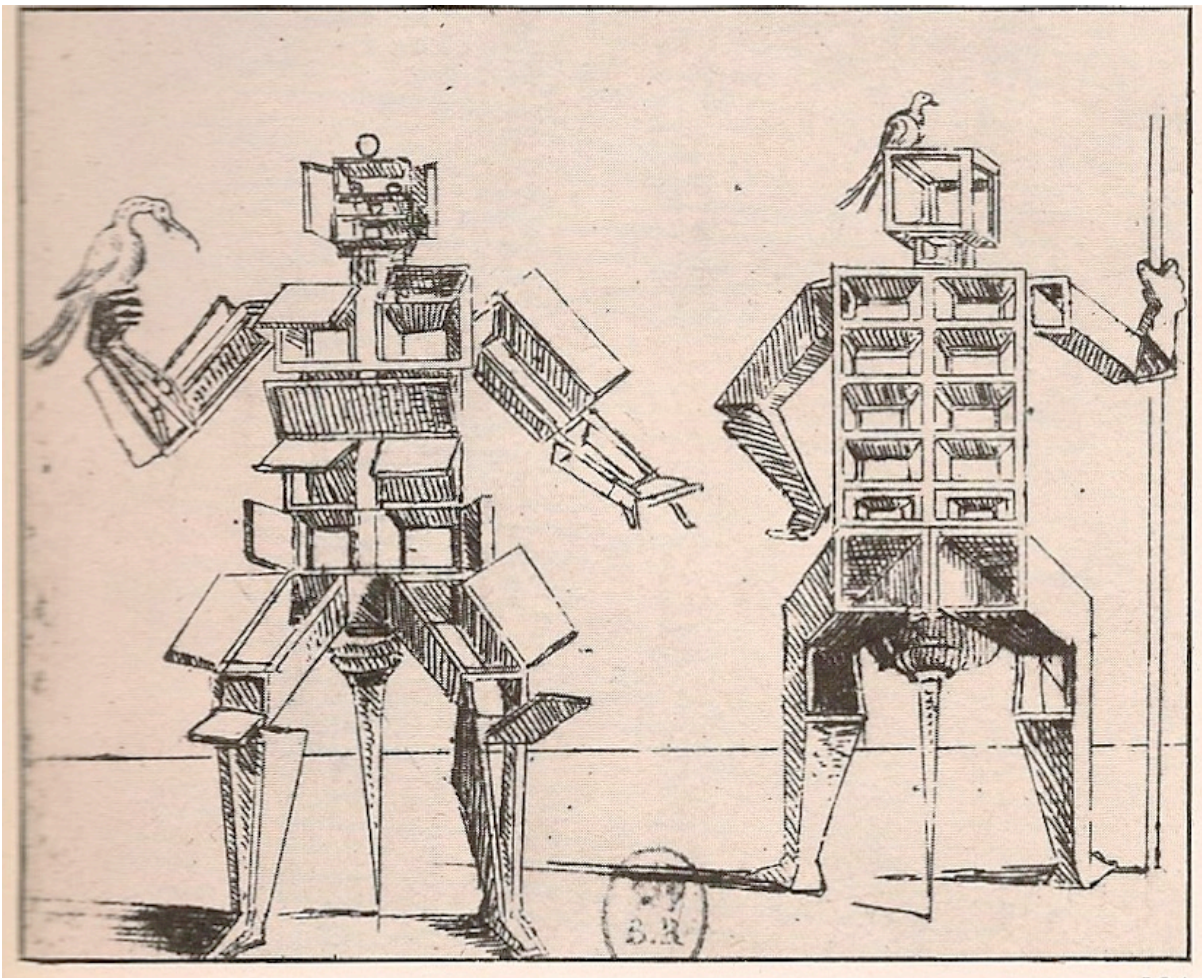
¹ Biografische gegevens van Hans de Wit komen van zijn website <<http://www.hansdewit.net/exhibitions01.html>>, geraadpleegd op 16 mei 2014.

² Bijlage 1, Interview Hans de Wit op 16 mei 2014, p.7.

³ Tekst van Alex de Vries op de website van Hans de Wit <<http://www.hansdewit.net/texts00.html>>, geraadpleegd op 16 mei 2014.



afb. 1 Hans de Wit, *Dystopische bladen*, 2005, verschillende materialen, 29x50 cm.



afb. 2 Giovanni Battista Bracelli, *Bizzarie di varie figure*, 1624.

glazen huisjes die vroeger in tuinen van sanatoria stonden, met alle deuren open. Zelf zegt hij hierover: 'Ik heb toen letterlijk alles open gezet en dat was mijn tijdelijk paradijs'.⁴ De serie dystopische bladen uit 2005 toont meer van zulke architecturale vormen. Er zijn nauwelijks mensen of dieren op te zien. Alleen bomen, gebouwen en vreemde vormen die niet ergens te plaatsen zijn. In afbeelding 1 is bijvoorbeeld een natuurgebied te zien. Het is echter niet vredig, maar het stormt en uit de zee verrijst als een monster, een groot gebouw, of frame, opgebouwd uit kubussen. De architectuur wordt hier als lichaam opgevat en het gebouw neemt een menselijke houding aan.

Hans de Wit is altijd op zoek om de mens op een andere manier af te beelden. Inspiratie hiervoor kan van alles zijn; van de tekeningen van de zestiende-eeuwse kunstenaar Giovanni Battista Bracelli (1584-1609) (afb. 2) die met zijn tekeningen op een bijna kubistische manier de dematerialisering van het lichaam onderzocht, of de bolderfiguren die hij aan de kant van het water zag staan tijdens een fietstocht van Luik naar Maastricht. Dit zijn vormen die steeds terugkomen in zijn werk. Mensen zijn wel afgebeeld in zijn werk, maar altijd in universeel herkenbare vorm. Daarom ziet De Wit zijn werk ook niet als een dystopisch toekomstbeeld of als een wereld zonder mensen. Hij haalt inspiratie uit het nu. Hij ziet bijvoorbeeld een rabarber in de tuin die uitgebloeid is en gebruikt die vorm in zijn werk. Hij manipuleert die werkelijkheid wel. Hij verandert de maat of het perspectief, 'om niet alleen het mooie van de rabarber te laten zien, maar ook het minder mooie'.⁵ Tegenstellingen als deze zijn altijd merkbaar in het werk en denken van Hans de Wit. Ons leven bestaat volgens hem uit tegenhangers: zwart-wit, koud-warm, maar ook utopie en dystopie.⁶ De dystopie is altijd de tegenhanger van de utopie en de twee zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden. Dit heeft te maken met de angst voor het *Dasein*, een term van de filosoof Martin Heidegger (1889 -1976). De mens wordt geboren met een oerangst. Volgens Hans de Wit is deze oerangst de dystopie. Die is altijd hier geweest en zal altijd hier zien. In sommige periodes komt deze angst duidelijker naar voren dan in andere, maar de mens kan deze angst nooit "uitzetten".

In recenter werk van De Wit komt architectuur nauwelijks meer voor. In plaats van in de hoogte te werken, concentreert zijn werk zich meer op close-up beelden van de grond en is er meer ruimte voor het organische.⁷ Zelf zegt hij dat hij ingang probeert te vinden in de aarde, wat hij soms letterlijk neemt door met een soort telescoop de grond in te kijken.⁸ Wat hij daar probeert te vinden weet hij niet: 'We hebben een raar verlangen om weg te

⁴ Bijlage 1 2014 (zie noot 2), p.7.

⁵ Bijlage 1 2014 (zie noot 2), p.3.

⁶ Bijlage 1 2014(zie noot 2), p.1.

⁷ Tekst bij tentoonstelling In the On-Offs op de website van museum De Pont <<http://www.depont.nl/nc/tentoonstellingen/archief/detail/startjaar/2011/pers/hans-de-wit/>>, geraadpleegd op 16 mei 2014.

⁸ Amelia Ismael, 'Het werk wordt donkerder. Hans de Wits The Approach', in: Hans de Wit (red.), *Undertow*, Zwolle 2013, p.86.

willen of te vluchten, maar we zijn gebonden aan de grond. Dat aspect onderschatten we en daar zijn we te weinig mee bezig.⁹ Een kunstenaar die daar ook mee bezig was, was de 17e eeuwse schilder Otto Marseus van Schrieck (1613-1678), die schilderijen genaamd *sottobosci* maakte. Dit sub-genre van het stilleven onderzocht de donkere gebieden waar leven ontstaat, namelijk de grond.¹⁰ Vaak zijn dieren als slangen en padden afgebeeld. De pad speelt ook een belangrijke rol in het werk van De Wit. Niet alleen omdat het een dier is dat dicht bij de grond leeft, maar ook omdat de pad een metafoor voor wijsheid is. In de alchemie, een andere inspiratiebron van De Wit, staat het voor de overgang van lucht naar water.¹¹ Alchemisten hebben een overeenkomst met kunstenaars volgens De Wit: 'Als kunstenaar ben je op zoek naar kennis en daar gaat alchemie ook over. De alchemie is een interessant gegeven omdat het uit een schijn-primitieve gedachte komt: Ik kan stof doen veranderen in kennis.'¹² Door deze gedachte krijgt de mens echter ook een soort overmoed. We zijn altijd op zoek naar meer. We denken dat we het eeuwige kunnen bereiken. Dit is al een oud gegeven en houdt volgens De Wit niet zomaar op. Hoewel de mens tegenwoordig meer bezig is met het milieu, met wat goed is voor onze aarde, zal die duistere kant, de dystopie altijd blijven bestaan. Daarom is het tegenwoordig ook een bekend verschijnsel in de kunst. De mens is veel bezig met wat er beter kan, maar we zien ook dat daar altijd iets tegenover staat.

3.2. Joep van Lieshout

Joep van Lieshout studeerde eerst aan de Academie voor Beeldende Kunsten in Rotterdam en daarna aan de kunstopleiding Ateliers '63. Van Lieshout werk is tegenwoordig over de hele wereld te zien en hij wordt dan ook beschouwd als één van Nederlands succesvolste kunstenaars. Dat heeft hij mede bereikt doordat hij ongeveer 20 medewerkers in dienst heeft. Atelier van Lieshout, zoals dit samenwerkingsverband sinds 1995 heet, heeft onder andere een zakelijk directeur, een verkoop- en pr-functionaris en meer dan tien mensen die fulltime Van Lieshouts ontwerpen uitvoeren, in dienst. Hij legt zich toe op 'bruikbare' kunst: keukenblokken, woonwagens, een stedenbouwkundig plan voor een slavenstad. Zijn werk is niet alleen binnen de kunst, maar ook binnen de architectuur en vormgeving van belang. Zelf heeft hij gezegd: 'In mijn werk weet je nooit wat echt is'.¹³

In 2001 besloot Van Lieshout op het terrein waar nu zijn atelier staat het zogenaamde AVL-Ville te openen. Dit AVL-ville was de ultieme Van Lieshout-droom: een

⁹ Bijlage 1 2014 (zie noot 2), p.6.

¹⁰ Ismael 2013 (zie noot 8) p. 87.

¹¹ Bijlage 1 2014 (zie noot 2), p.8.

¹² Bijlage 1 2014 (zie noot 2), p.8.

¹³ Bor Beekman, 'Interview Joep van Lieshout', *Volkscrant Magazine* 3 februari 2007, p. 10.

'vrijstaat' in de Rotterdamse haven, waar de grens tussen kunst en werkelijkheid zo ver mogelijk werd opgerekt. De vrijstaat had zelf-gedrukt geld en een door advocaat Gerard Spong ontworpen grondwet. De balans tussen kunst en buitenwereld bleek echter niet eenvoudig en AVL-Ville werd door de Rotterdamse gemeente opgeheven.

Sinds 2005 werkt Joep van Lieshout aan zijn Gesamtkunstwerk *Slave City*, een futuristische groene stad die op rationele wijze bijdraagt aan de strijd tegen de overbevolking op aarde. Op het eerste gezicht ziet de plattegrond van *Slave City* er idyllisch uit. (afb. 3) Er is een woonwijk met vijf verschillende soorten villa's die, naar Amerikaans model, aan organisch uitwaaiende weggetje gebouwd zijn. *Slave City* zou een utopische samenleving genoemd kunnen worden. Zo produceert de stad geen afval en wordt alles gerecycled. Op deze manier wordt maximale winst behaald. Wie de plattegronden en het businessplan bestudeert, ontdekt echter al snel dat *Slave City* op zijn zachtst gezegd ook een duistere kant heeft. Zo zijn er opvallend veel checkpoints langs de wegen ingetekend en wordt de maximale winst onder andere behaald door ook het menselijk vlees te hergebruiken voor voedsel. Volgens Joep van Lieshout is ook dit een deel van een groter geheel: zijn levenslange onderzoek naar macht. *Slave City* is het model voor een utopische samenleving bestaande uit plannen, tekeningen, schilderijen, maquettes en beelden. In een interview met kunstcriticus Hans Hartog de Jager antwoordt hij op de vraag of dit een utopie is of een anti-utopie, een gruwelsamenleving het volgende:

'Nou; voor de bestuurders is het zeker utopisch. Het punt is dat ik daar niet tussen wil kiezen. Je kunt denken dat *Slave City* allerlei overeenkomsten vertoont met onze eigen samenleving, maar ik zal nooit een moreel oordeel geven. Dat zoekt de toeschouwer zelf maar uit. Het is natuurlijk duidelijk dat als we zo doorgaan met de wereld ons een apocalyptische toekomst te wachten staat. We plegen enorme roofbouw; de olie raakt op, steeds grotere delen van de wereld gaan steeds meer consumeren.'¹⁴

Een groot voordeel van *Slave City* volgens hem is dat het een belangrijke bijdrage levert aan het reduceren van de overbevolking op aarde. In werkelijkheid is het een nachtmerrievisie op de toekomst. Een hedendaags concentratiekamp, ontworpen enkel en alleen om winst te maken. *Slave City* een helse, duistere machine van systematische perfectie. Als de slaven niet meer winstgevend zijn, worden ze gerecycled. Alle energie in *Slave City* is groene energie en de mensen (of slaven) werken en leven volgens een vast programma: zeven uur landbouw en onderhoud, gevolgd door zeven uur slaap, drie uur vrije tijd en zeven uur overige arbeid. Van Lieshout beweert dat *Slave City* extreem succesvol zou zijn als het toegestaan was om het in actie te zetten. Zelf beweert hij ook dat hij het wel een

¹⁴ Hans den Hartog Jager, 'Atelierbezoek Joep van Lieshout', *Oog 2* (2008) 5, p.60.

keer in miniatuurvorm in het echt zou willen bouwen.¹⁵ Aan de andere kant is *Slave City* een gedachte-experiment, een niet-realiseerbaar project en beschrijft hij het als een utopia, een visie van de toekomst, een parallelle wereld, een andere wereld waarop ideeën geprojecteerd kunnen worden.¹⁶ Het is bedoeld als een waarschuwing, het laat een mogelijk toekomstscenario zien als de bevolkingsgroei, consumptiegroei en ons energieverbruik volledig uit de hand lopen.

Waar *Slave City* een dystopische maatschappij uitbeeldt, toont *Manufactuur* (2012) de utopische samenleving van de toekomst. Arbeid, productie en goederen worden weer met elkaar verbonden. De installatie maakt deel uit van het *New Tribal Labyrinth* (2012-), werken over de nieuwe wereldorde die Van Lieshout ziet opdoemen als we “door schaarste aan grondstoffen moeten overschakelen op een meer simpele, zelfredzame levensstijl.”¹⁷



afb 3. Joep van Lieshout, *Slave City map*, 2006, afmetingen onbekend.

Van Lieshout geeft toe dat zijn werk de laatste jaren zwartgalliger is geworden, maar hij vindt dat de gevolgen van onze levensstijl nu eenmaal zwartgallig zijn. De wereld wordt steeds harder, er zal steeds meer geselecteerd worden. In het *NRC Handelsblad* stelt hij

¹⁵ Bor Beekman 2007 (zie noot 13), p. 11.

¹⁶ Daniel Miller, 'Slave City', *Art Monthly* 322 (december 2008/januari 2009), p. 2.

¹⁷ Tracy Metz, 'Oude en utopische boerderijen', *NRC Handelsblad* donderdag 6 december en vrijdag 7 december 2012, p. 13.

zelfs dat er binnen vijftig jaar een science-fiction-achtige samenleving zal ontstaan. ‘Om dat tegen te gaan zal er waarschijnlijk een flinke uitroeiing moeten plaatsvinden.’¹⁸

3.3. Tjebbe Beekman

De schilderijen van Tjebbe Beekman trokken de aandacht op de presentatie van de Open Ateliers van de Rijksacademie in 2004. In 2008/2009 had hij zijn eerste uitgebreide overzichtstentoonstelling in het GEM, Museum voor Actuele Kunst te Den Haag. De schilderijen van Beekman bevinden zich inmiddels in collecties van musea, bedrijven en privéverzamelaars in binnen-en buitenland. Beekman woont en werkt in Berlijn en is in Nederland vertegenwoordigd door galerie Diana Stigter.¹⁹

De tentoonstelling in het GEM besloeg de periode 2003 tot en met 2008 waarbij de schilderijencyclus *De capsulaire beschaving* centraal stond. De capsulaire beschaving is een term van filosoof Lieven de Cauter, die in 2001 teksten over de geglobaliseerde wereld bundelde onder die titel.²⁰ In de podcast van radioprogramma *De Avonden* van de VPRO hoorde hij een interview met Lieven de Cauter die exact verwoorde waar Beekman mee bezig was in zijn schilderijen.²¹ Zoals hij in het boek *Zo werken wij* vertelt: ‘in één keer leek het of iemand zijn eigen loshangende gedachten bij elkaar bundelde en begrijpelijk presenteerde. Die eens goed op een rijtje zette waar de westerse mens, levend in megasteden en bewegend tussen vliegveld, wegrestaurant en shopping mall, mee bezig is: hij leeft in cellen, in afzonderlijke bubbels- in capsules- die weinig of niets met elkaar te maken hebben.’²² Naar aanleiding hiervan maakte Beekman een serie van 70 kleine schilderijtjes. Hiermee reageert hij op het idee van De Cauter dat de moderne maatschappij door haar toenemende mobiliteit grenzeloos wordt en uiteenvalt in een archipel van sociale capsules.²³ Hij maakte onder andere schilderijen van de binnenstad van Amsterdam, een Japanse hotelkamer, een controle-kamer en de toren van Babel. Beekman haalde hier vijf ontwerpen uit en bewerkte deze tot grote schilderijen. De benauwende *Control Room* (afb. 4), een afbeelding van de New Yorkse beursvloer is één van deze grote schilderijen geworden. Een nauwelijks te definiëren zwart gat waar de beeldschermen voor het enige

¹⁸ Sambra Smalenburg, ‘Slavecity. De toekomst volgens Joep van Lieshout’, *NRC Handelsblad* vrijdag 8 augustus 2008, p.5.

¹⁹ Biografische gegevens van Tjebbe Beekman komen uit: Sascha Bronwasser, *Zo werken wij. 10 ontmoetingen met bijzondere Nederlandse kunstenaars*, Rotterdam 2011, p.16.

²⁰ Lieven de Cauter, *De capsulaire beschaving. Over de stad in het tijdperk van de angst*. Brussel/Rotterdam 2004.

²¹ Bijlage 2, Vragen aan Tjebbe Beekman via e-mail op 22 mei 2014, p. 1.

²² Bronwasser 2011 (zie noot 19), p 20.

²³ Harry Lehman, *Het beeld van de capsulaire maatschappij. Over de conceptuele schilderkunst van Tjebbe Beekman*, tent. cat. Den Haag (GEM) 2008, p.12.

licht zorgen. De wereld wordt hier in de gaten gehouden, maar ondertussen zijn de mensen die dit doen, overigens niet aanwezig in het schilderij, compleet afgesloten van de buitenwereld. In plaats van veiligheid lijkt de *Control Room* geen doel te hebben en alleen te zorgen voor isolatie. Anders gezegd: de mensen zitten in hun eigen capsule. Het schilderij laat geen rooskleurig beeld van onze huidige maatschappij zien. *Stock Exchange* (2008) is een bovenaanzicht van de New Yorkse aandelenbeurs. Geschilderd een aantal maanden voor de kredietcrisis lijkt het schilderij een duistere voorbode. Lieven de Cauter beweerde nog dat het kapitalisme, 'crisisresistent' en 'metastabiel' is geworden en 'niet meer wankelt'.²⁴ Inmiddels weten we dat dit niet het geval blijkt te zijn. In het schilderij van Beekman is dat ook al te zien. Mensen zijn afwezig, alleen de beeldschermen gloeien ook hier weer. Machines zijn het enige waar licht afkomt. 'Dit is een zelfhandelende, zelfgroeiende, zelfverterende beurs.'²⁵ Beekman beeldt geen mensen af in zijn werk: 'De keuze om geen mensen af te beelden in de werken heb ik bewust gemaakt. Zodra er mensen in het werk verschijnen zal de toeschouwer zich gaan identificeren met de figuur op het schilderij en wordt het werk veel beschrijvender, nu ben je als toeschouwer veel meer onderdeel van de getoonde ruimte en onderga je het werk meer als een ervaring en wordt de boodschap dus persoonlijker zonder beschrijvend te worden.'²⁶ Het lijkt wel alsof Beekman ons de aarde toont na de Apocalypse, zonder mensen. De plekken bestaan niet echt, maar we kunnen ons goed voorstellen dat ze in een duistere toekomst wel zouden kunnen bestaan.

Deze bijna post-Apocalyptische beelden vindt Beekman terug in het straatbeeld van Berlijn, de stad waar hij woont en werkt. In de tentoonstellingscatalogus bij de tentoonstelling in het Gem wordt het werk *Palast* (2005), dat het "Sozialpalast" in Berlijn als voorbeeld heeft, als volgt beschreven:

'De eerste indruk die van deze schilderijen uitgaat, is een sfeer van verval. We zien een niet afgewerkt gebouw dat aan zijn lot is overgelaten en waar de natuur langzaam weer bezit van neemt. Bomen en "struiken groeien het gebouw in, groenige mossen overwoekeren het grijze beton. Aan deze natuurverschijnselen kunnen we zien dat het huis niet meer wordt afgebouwd.'²⁷

²⁴ Lieven de Cauter, 'De capsulaire beschaving. De stad in het tijdperk van het transcendentiaal kapitalisme', in: Lieven De Cauter, *De capsulaire beschaving. Over de stad in het tijdperk van de angst*. Brussel/Rotterdam 2004, p. 41. Dit artikel is eerder verschenen in: *Krisis. Tijdschrift voor Filosofie*, nr. 78, winter 1998.

²⁵ Bronwasser 2011 (zie noot 19), pp. 16-17.

²⁶ Bijlage 2 (zie noot 21), p. 1.

²⁷ Lehman 2008 (zie noot 23), p. 8.



afb 4. Tjebbe Beekman, *Control Room*, 2008, 132 x 151 cm.

De schilderijen hebben een vervreemdend effect. Dit komt vooral door de twee technieken waar Beekman mee werkt. Om te beginnen zijn de schilderijen niet van een foto geschilderd, maar wordt de basis gevormd door een collage die bestaat uit verschillende delen. De hoofdlijnen van deze beeldconstructie worden vervolgens op doek gezet, zodat een relatief realistische kopie van de op het computerbeeldscherm gecreëerde gevel ontstaat. Toch is ook dit nog niet het voltooide werk, maar een tussenproduct. De contouren worden weer uitgewist door overschilderen, het inwerken van touwtjes en het bijmengen van zand.²⁸ Zoals Sascha Bronwasser het typeert: 'De schilderijen zijn vet: opeenstapeling van verf, van streken en vlakken, van lagen en nog meer lagen kleurtoetsen. En dat alles overgoten met nog een laag waarin meer zit dan alleen verf: zand, korrels, sesamzaad, touwtjes, stukjes plastic. Hoe dichterbij je komt, hoe meer details je ziet, hoe grover het wordt en hoe meer felle kleuren zich tussen het betongrijs blijken te verschuilen.'

²⁸ Lehman 2008 (zie noot 23), p. 8.

Toetsen fuchsia, citroen of spetters petrolblauw. Stap je achteruit dan zwemmen al die details naar elkaar toe en zie je weer dat gebouw of dat interieur.²⁹ Beekman gebruikt dus zowel een fototechnische als een schildertechnische vervreemdingstechniek om zijn schilderijen te maken.³⁰

Tjebbe Beekman begon na de serie *De capsulaire beschaving* aan een nieuw, langlopend onderzoek naar het begrip Identiteit. Het verharde politieke klimaat in Nederland en veel andere Europese landen, maakt het onderwerp volgens Beekman 'onontkoombaar'.³¹ Het is bovendien een logische gevolg van de onthechting die ontstaat door de capsulaire samenleving dat men 'op zoek gaat naar zijn of haar identiteit en of een groepsidentiteit waartoe men zich wenst te verhouden.' De werken hebben dus zeker wat met elkaar te maken en 'lijken een soort hoofdstukken te zijn'.³²

3.4 Hedendaagse dystopieën

Zoals in hoofdstuk 2 is behandeld, lijkt het alsof dystopieën veel voorkomen in periodes waarin er veel veranderingen gaande zijn. Dat geldt ook voor deze tijd. Niet alleen hebben we sinds de jaren negentig moeten omgaan met de snel toenemende invloed van internet en zijn tegenwoordig mobiele telefoons en sociale media niet maar uit ons leven weg te denken, maar ook zijn zaken als milieuvervuiling en de opwarming van de aarde aan het licht gekomen. Ideeën dat we terug moeten naar een soort natuurlijke staat om ons aan de veranderingen te onttrekken, zoals de expressionisten hadden, zijn ook van deze tijd. Mensen gaan op social media retraite of verbouwen hun eigen groenten om weer dichterbij zichzelf te komen staan. Joep van Lieshout speelt hierop in met zijn serie *New Tribal Labyrinth* (2012-). Oude handwerktechnieken staan hierin centraal en de werken zijn gericht op zelfvoorziening. Van Lieshout is van mening dat over vijftig jaar onze wereld er radicaal anders uit zal zien en zelfvoorziening een noodzaak is. De tegenhanger van *New Tribal Labyrinth*, *Slave City* (2009- 2012), is hiervan nog een extremer voorbeeld. Deze zelfvoorzienende stad heeft meer weg van een werkkamp, waarin alles, tot de mensen aan toe, gerecycled wordt. Volgens Van Lieshout geeft dit echter een beeld van hoe onze samenleving eruit zou zien als er niet iets veranderd aan de manier waarop we onze grondstoffen verbruiken. Tjebbe Beekman en Hans de Wit maken werken waarin niet of nauwelijks mensen te zien zijn. Ook zij tonen werelden die laten zien hoe onze wereld eruit zou zien als het misgaat. Hun werken lijken echter meer op werelden na de Apocalypse.

²⁹ Bronwasser 2011 (zie noot 19), p. 15.

³⁰ Lehman 2008 (zie noot 23), p. 8.

³¹ Bronwasser 2011 (zie noot 19), p. 27.

³² Bijlage 2 (zie noot 21), p. 3.

Beekman schildert stedelijke landschappen, die echter compleet verlaten zijn. Met opzet laat hij hier geen mensen in zien, zodat de kijker meer onderdeel wordt van het schilderij in plaats van zich te verplaatsen in de afgeschilderde personen op het doek. Beekmans werken zouden goede decors kunnen zijn voor een sciencefictionfilm. De Wits tekeningen zouden hier ook voor kunnen dienen. Hij toont landschappen en geeft in zijn werken veel aandacht aan het “dicht bij de grondse”. Hierdoor worden zijn werken erg donker. Het dicht bij de grond zijn heeft ook te maken met het teruggaan naar het begin. De aandacht voor datgene wat dicht bij de grond is, ziet De Wit ook in de maatschappij gebeuren: er worden stadstuinen aangelegd en de verkoop van biologische voedsel stijgt. Alle drie de kunstenaars reflecteren op de samenleving door de werkelijkheid in een andere vorm te gieten. Door verlaten stedelijke landschappen te creëren, zoals Beekman, door nieuwe samenleving uit te denken, zoals Van Lieshout, of door vormen uit de werkelijkheid te nemen en zich op de duistere kant hiervan te richt, zoals De Wit.

Conclusie

Het begrip dystopie is in tegenstelling tot zijn tegenhanger, de utopie, relatief nieuw. De term dystopie werd pas voor het eerst gebruikt in 1868 in een speech door de John Stuart Mill, terwijl de term utopie al in 1516 door de Thomas More in zijn boek *Utopia* werd uitgelegd. Toch is het gevoel dystopische niet een nieuw gevoel. De utopie heeft altijd twee kanten gehad: aan de ene kant is een ideaalbeeld, aan de andere kant kan de onmogelijkheid om dit ideaalbeeld te verwezenlijken en het uitmonden ervan in een anti-utopie of dystopie. De utopie heeft altijd deze duistere kant. Veel avant-garde kunststromingen hebben zich hiermee bezig gehouden. Vaak begonnen ideeën en werken van kunstenaars uit deze stromingen met utopieën, die uiteindelijk dystopieën bleken te zijn. In de twintigste eeuw kwam de dystopie in op in de literatuur. Het werd gebruikt om een kritische blik te geven op de samenleving, als een voorbeeld van hoe het niet moet. Dit gebeurde in boeken als *We* (1921) van Jevgeni Zamjatin dat kritiek leverde op de Russische Sovjetstaat, of boeken als Orwell's *1984* (1949) met duidelijke verwijzingen naar dictaturen en Aldous Huxley's *Brave New World* (1932) waarin de donkere kant van nieuwe technologieën wordt benadrukt. Vele van deze boeken zijn beïnvloed door sciencefiction. Met de opkomst van populaire cultuur kwam ook de dystopie. De film *Metropolis* (1927) van Fritz Lang kan gezien worden als de eerste dystopische film, maar daarna zouden er nog velen volgen. Het werd het onderwerp voor films als *Blade Runner* (1982), *Mad Max* (1979), *The Matrix Trilogy* (1999-2003), maar ook in films voor jong volwassenen of zelfs kinderen, zoals *The Hunger Games* (2012) of de Pixar animatiefilm *Wall-E* (2008). Duidelijk is dat dystopieën een geliefd onderwerp zijn en erg verwonderlijk is dat niet. Media berichten iedere dag over oorlogen, natuurrampen, milieuproblemen en afluister technieken en dat kan angst aanjagen. Dystopische films en literatuur dienen als een waarschuwing om de wereld te veranderen. Misschien dat ze daarom zo geliefd zijn. Aan de ene kant is de dystopie angstig dichtbij, aan de andere kant laten dystopieën zien hoe het niet moet en is er tijd om verandering aan te brengen.

Net als in film en literatuur is er ook in de beeldende kunst veel aandacht besteed aan het onderwerp dystopie. Dit gaat al terug naar de middeleeuwen waar de duistere kant van de wereld werd afgebeeld om de mens te tonen wat er gebeurt als hij zondigt en God niet gehoorzaamt. Een leven na de Apocalypse is niet voor iedereen weggelegd. In de moderne kunst vinden we dystopieën vaak terug bij de verschillende avant-garde stromingen. Deze hadden een politieke ideologie en wilden de maatschappij veranderen. Hun ideeën waren utopisch, maar ook hier geldt dat daar twee kanten aan verbonden zijn. De Russische avant-garde kreeg de kans om met hun kunst mee te werken aan de ideale Sovjetstaat, maar zagen hun droom veranderen in een nachtmerrie. Kunstenaars als Vladimir Tatlin hadden grootste plannen om de nieuwe kunst, zoals het constructivisme of

suprematisme, onderdeel van de samenleving te maken, maar deze plannen zijn nooit uitgevoerd. In andere delen van Europa reageerden kunstenaars ook op de snelle veranderingen en nieuwe technologieën van het begin van de twintigste eeuw. In Duitsland waren de expressionisten van Die Brücke en Der Blaue Reiter van mening dat men terug moest naar een natuurlijke staat van zijn en zich moest bevrijden van de beschaving. In de jaren '60 hadden de internationale situationisten ook een mening over hoe de maatschappij moest veranderen. Zij vonden dat de maatschappij te veel op spektakel gericht was en de massa slaaf geworden was van dit spektakel. Daar moest verandering in komen. Constant wilde met *New Babylon* een nieuwe stad creëren, gebaseerd op Huizinga's idee van de mens als homo ludens. In *New Babylon* kon de mens vrij zijn om te 'spelen' en had hij de mogelijkheid om zich vrij te verplaatsen tussen de verschillende onderdelen van de stad. Moderne technologie maakt het mogelijk dat de mens niet of nauwelijks hoeft te werken. Hoewel dit een utopisch klinkt, betekent het ook dat de stad en het landschap overal hetzelfde zijn geworden. En hoewel de mens vrij is zich te bewegen, als een nomade, gebeurt dit in geplande onderdelen van de stad. Hedendaagse architecten en filosofen hebben nog steeds theorieën over de planmatigheid van de stad, zoals Marc Augé die spreekt over "non-places", Lieven de Cauter over de "capsulaire beschaving" en Rem Koolhaas met zijn idee van de "generische" stad. Al deze ideeën hebben met elkaar gemeen dat ze onze hedendaagse maatschappij door de gevolgen van onder andere globalisatie, verstedelijking en social media zien veranderen in een planmatig aangelegd pretpark. Door deze zogenoemde disneyficatie lijkt het alsof de wereld waarin we leven tot een hyperrealiteit is geworden die dus niet echt is.

De drie hedendaagse Nederlandse kunstenaars, Hans de Wit, Joep van Lieshout en Tjebbe Beekman zien alle drie aspecten van de hedendaagse maatschappij terug in hun werk, maar geloven ook in veranderingen, hoewel zij dit niet meteen met hun kunst willen bewerkstelligen. Dat is het grootste verschil dat de dystopie nu met de dystopie in de vorige eeuw heeft. Hoewel de hedendaagse werken aanzetten tot nadenken over veranderingen zetten ze niet aan tot actie. Dit deden de de Russische constructivisten, of de internationale situationisten bijvoorbeeld wel. Ook zien de hedendaagse kunstenaars in dat hun werk dystopisch is of aandoet, terwijl het bij vroegere dystopieën vaker ging om een niet waar te maken utopie. Alle drie de kunstenaars zijn van mening dat we iets moeten veranderen aan onze samenleving: beter omgaan met de natuur, zuiniger gebruik van onze grondstoffen, of misschien wel socialer met elkaar omgaan. Veel van deze veranderingen zijn ook al gaande, maar ze denken allemaal niet dat de dystopie ooit kan verdwijnen. Utopie en dystopie, het goede en het kwade, zijn altijd twee kanten van dezelfde medaille.

Literatuurlijst

Augé, Marc, *Non-Places. An Introduction to Supermodernity*, Londen/New York 2008 (1995).

Baudrillard, Jean, *Simulations*, vertaald door Paul Foss, Paul Patton, en Philip Beichtman, New York 1983, pp.10-13, geciteerd in: Sandler, Irving, *Art of the Postmodern Era. From the Late 1960s to the Early 1990's*, Boulder 1996 (1998).

Beekman, Bor, 'Interview Joep van Lieshout', *Volkscrant Magazine* 3 februari 2007, pp. 8-12.

Benjamin, Walter, 'Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit', in: Tiedemann, Rolf en Schweppenhäuser, Hermann (red.), *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main 1991, pp. 435-508.

Bronwasser, Sascha, *Zo werken wij. 10 ontmoetingen met bijzondere Nederlandse kunstenaars*, Rotterdam 2011.

Benjamin, Walter, 'Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit', in: Rolf Tiedemann en Hermann Schweppenhäuser (red.), *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main 1991.

Cauter, Lieven de, *De capsulaire beschaving. Over de stad in het tijdperk van de angst*. Brussel/Rotterdam 2004.

Constant, *New Babylon*, tent.cat. Den Haag (Gemeentemuseum) 1974.

Crutzen, Paul J. 'Concepts. Geology of Mankind', *Nature* 415 (2002) (januari), pp. 18-19.

Debord, Guy, *La Société du Spectacle*, Paris 1970 (1967).

Doorman, Maarten, 'Beter twijfel zaaien dan antwoorden geven. Kunst, hoop en engagement', in: Utopia. Expressionisten, constructivisten en de nieuwe mens, bijlage van *De Groene Amsterdammer* 137 (2013) nr. 38 (19 september), pp. 12-14.

Foster, Hall, 'Psychoanalysis in Modernism and as a Method', in: Foster Hall, e.a., *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London 2004 (2007), pp. 15-21.

Gordin, Michael D., e.a., 'Utopia and Dystopia beyond Space and Time', in: Michael D. Gordin, e.a., *Utopia/Dystopia. Conditions of Historical Possibility*, Oxford/Princeton 2010, pp. 1-20.

Hartog Jager, Den, Hans 'Atelierbezoek Joep van Lieshout', *Oog 2* (2008) 5, pp.59-60.

Ismael, Amelia, 'Het werk wordt donkerder. Hans de Wits The Approach', in: Hans de Wit (red.), *Undertow*, Zwolle 2013, pp. 84-89.

Kleijn, Koen, 'Expressionisme en de nieuwe mens. Verschietende ontroeringen', in: Utopia. Expressionisten, constructivisten en de nieuwe mens, bijlage van *De Groene Amsterdammer* 137 (2013) nr. 38 (19 september), pp. 8-9.

Koolhaas, Rem en Mau, Bruce, *Small, Medium, Large, Extra Large*, Rotterdam 1995.

Leder, Dennis, 'Russia and the Arts of Utopia', *America* 168 (1993) nr. 1 (januari), p.16.

Lehman, Harry, *Het beeld van de capsulaire maatschappij. Over de conceptuele schilderkunst van Tjebbe Beekman*, tent. cat. Den Haag (GEM) 2008.

Locher, J.L., 'Inleiding' in: Constant, *New Babylon*, tent.cat. Den Haag (Gemeentemuseum) 1974, pp. 5-15.

Metz, Tracy, 'Oude en utopische boerderijen', *NRC Handelsblad* donderdag 6 december en vrijdag 7 december 2012, p. 13.

Miller, Daniel, 'Slave City', *Art Monthly* 322 (december 2008/januari 2009), pp. 1-4.

Mourby, Adrian, 'Dystopia. Who Needs It?', *History Today* 53 (2003) nr. 12 (december), pp. 16-17.

Pinder, David, 'The Breath of the Possible. Everyday Utopianism and the Street in Modernist Urbanism' in: Michael D. Gordin, e.a., *Utopia/Dystopia. Conditions of Historical Possibility*, Oxford/Princeton 2010, pp. 203-230.

Richards, Len, 'Art as the Soul of the Revolution', *Peace Review* 15 (2003) nr. 2 (juni), pp. 187-194.

Sandler, Irving, *Art of the Postmodern Era. From the Late 1960s to the Early 1990's*, Boulder 1996 (1998).

Scheijen, Sjeng, 'Vrij als een zwaluw. Vladimir Tatlin, utopisch constructivist', in: *Utopia. Expressionisten, constructivisten en de nieuwe mens*, bijlage van *De Groene Amsterdammer* 137 (2013) nr. 38 (19 september), pp. 5-7.

Smallenburg, 'Slavecity. De toekomst volgens Joep van Lieshout', *NRC Handelsblad* vrijdag 8 augustus 2008, pp.4-6.

Steenhuis, Peter Henk, 'Hoe het utopische Europa veranderde in een nachtmerrie', *Trouw* 11 juni 2012.

Walsh, Chad, *From Utopia to Nightmare*, New York 1962.

Wintgens Hötter, Doris, 'Utopia 1900-1940: Visies op een nieuwe wereld', in: *Utopia. Expressionisten, constructivisten en de nieuwe mens*, bijlage van *De Groene Amsterdammer* 137 (2013) nr. 38 (19 september), p. 4.

Lijst van afbeeldingen op volgorde van verschijnen

Hieronymus Bosch, *Het laatste oordeel tryptiek*, 1504-1508, gemengde techniek op paneel, 163 x 128 cm (middenpaneel) 167 x 60 cm (vleugels), Akademie der bildenden Künste, Wenen. Foto: Web Gallery of Art, < <http://www.wga.hu>>.

Vladimir Tatlin, *model voor monument voor de Derde Internationale*, 1920, hout en metaal, 465 cm (hoogte), 336 cm (diameter), Moderna Museet, Stockholm. Foto: ©Moderna Museet, Stockholm.

Constant, *Sectoren in berglandschap*, New Babylon, 1967, plexiglas en olieverf op hout, 7 x 73,5 x 86,3 cm, Gemeentemuseum, Den Haag.

Constant, *Schets voor zelfdragende sectorconstructie*, New Babylon, 1964, 45 x 62,5 cm, potlood op papier, Gemeentemuseum, Den Haag. Foto: Gemeentemuseum Den Haag.

Hans de Wit, *Dystopische bladen*, 2005, verschillende materialen, 29x50 cm. Afbeelding afkomstig van de website van Hans de Wit: <<http://www.hansdewit.net/dystopischebladen09.html>>

Giovanni Battista Bracelli, *Bizzarie di varie figure*, 1624, afmetingen onbekend. Afbeelding uit: Hans de Wit (red.), *Undertow*, Zwolle 2013, p. 152.

Joep van Lieshout, *Slave City map*, 2006, afmetingen onbekend. Afbeelding van de auteur.

Tjebbe Beekman, *Control Room*, 2008, 132 x 151 cm. Afbeelding uit: Lehman, Harry, *Het beeld van de capsulaire maatschappij. Over de conceptuele schilderkunst van Tjebbe Beekman*, tent. cat. Den Haag (GEM) 2008, p. 28.

Aanbevolen utopische en dystopische literatuur

Bacon, Francis, *New Atlantis*, Londen 1627.

Burgess, Anthony, *A Clockwork Orange*, Londen 1962

Huxley, Aldous, *Brave New World*, Londen 1932.

Huxley, Aldous, *Island*, Londen 1962.

More, Thomas *Utopia*, Leuven 1517.

Morris, William, *News from Nowhere*, Londen 1890.

Orwell, George, *1984*, Londen 1949.

Wells, H.G., *A Modern Utopia*, Londen 1905.

Zamyatin, Yevgeny, *We*, New York 1924 (vertaald door Gregory Zilboorg).

George Orwell, *1984*, Londen 1949.

Aanbevolen dystopische films

1984, Michael Redford (reg.), 20th Century Fox 1984.

A Clockwork Orange, Stanley Kubrick (reg.), Warner Bros. Pictures 1971.

Blade Runner, Ridley Scott (reg.), Warner Bros. Pictures 1982.

Brazil, Terry Gilliam (reg.), 20th Century Fox 1985.

Metropolis, Fritz Lang, Universum Film, 1927.

The Hunger Games, Gary Ross (reg.), Lionsgate 2012.

The Matrix, *The Matrix Reloaded* en *The Matrix Revolutions*, The Wachowskis (reg.), Warner Bros. Pictures 1999-2003.

Wall-E, Andrew Stanton, Walt Disney Pictures 2008.

Bijlage 1

Interview Hans de Wit

16 mei 2014

Komen dystopieën nu in hedendaagse kunst vaker voor dan in andere periodes?

Ja, dat is de vraag. Ik heb me wel verdiept in vorige periodes en dan blijkt het dat het gevoel dystopie altijd al aanwezig is. Dat begint dan met Thomas Moore natuurlijk en bij zijn geschriften. Dit gevoel is terug te voeren in de oerangst. Hierbij moet je ook denken in de richting van filosofen als Martin Heidegger, met het angs voor het Dasein. De mens wordt bij de geboorte, als hij de wereld in wordt gekukeld, al met deze oerangst geconfronteerd. Ik denk dat, dat gevoel al heel oud is. Dit gevoel komt op rond je derde of vierde jaar als de mens een soort bewustzijn krijgt van oké nu moet ik het hier gaan doen en ik kan niet meer terug. Tegelijkertijd komt met die gedachte een utopie, een ideaalbeeld, en een tegenhanger daarvan, de dystoptie. In de kern is dat een eeuwig contrast van het één en het ander. Het een kan niet zonder het ander en het ander kan niet zonder het één. Ons leven bestaat uit tegenstellingen: zwart-wit, koud-warm. Het woord dystopie is dus eigenlijk een logisch principe van een maatschappij, waarvan de mensen als ze zich ontwikkelen automatisch met dat contrast te maken krijgt. Dat kun je aangaan, als je dat wilt. Ik vind dat een interessant gebied. Je kunt proberen om altijd te kiezen voor het goede, maar er zit altijd iets onder, zeg maar een anti-gif. Dat speelt een rol om het goede te bestieren.

Dat ander is er altijd, dat wil ik ontbergen. Ontbergen is ook een woord dat verzonnen is door Heidegger. Dingen zijn bezielt, maar dat kun je met een soort projectie benoemen. Je kunt het projecteren. Bijvoorbeeld het cliché van een mooie rode roos, maar daar zit altijd het cliché van een doorn aan. Van bloed, verlies, verwelking etc. Het is eigenlijk een soort eeuwige wet en dat is dus denk ik van alle tijden.

Ik heb er ook in de alchemie onderzoek naar gedaan. Daar heb je ook het zoeken naar het goud. Wij zijn geneigd dit gelijk te vertalen naar het zoeken van geluk, rijkdom, maar dat heeft er niks mee te maken. Dat is zo verworden. Het heeft wel te maken met dat de mens altijd geneigd is te zoeken naar iets wat boven hen uitstijgt en dat als doel te nemen. Zoals het aanbidden van het gouden kalf in de bijbel. Bij verlies aan moraal of ethiek moet de mens altijd iets creëren waardoor het weer op peil komt. Dat peil houdt echter nooit stand. Er komt altijd een omslagpunt waarin de mens van zichzelf bewust wordt. Die donkere kant, die dystopie is er altijd.

Hoe denk je dat het dan komt dat het woord dystopie minder bekend is dan het woord utopie. Terwijl het toch twee dezelfde kanten van een medaille zijn.

Dat klopt. Het is de andere wereld. Maar toch is het onderwerp tegelijkertijd in films, zoals *Bladerunner*, heel algemeen uitgemolken. Het wordt verbonden aan science fiction, maar ook 1984, en *Clockwork Orange*.

Wordt je zelf ook geïnspireerd door zulke werken en films?

Een film als *The Sacrifice* van Ingmar Bergman, vind ik veel dreigender. ¹Daar laat hij geen trucs of heftige taferelen zien. Of de dreiging van die laatste film ook van een Zweed, waarbij die planeet op de aarde aanstiefelt.²

Opvallend twee Scandinavische films.

Mischien is het zo dat dat noorden. IJsland, waarbij de middernachtzon een rol speelt dat dat soort plekken altijd een beetje duister zijn. Daar komt ook bijvoorbeeld de Black Metal vandaan. Een vriendin van mij, Amelia Ismaël, is afgestudeerd op Black Metal en heeft daarbij ook de geophilosophy betrokken, daar ben ik me nu in aan het verdiepen. Het gaat over het aandoen, het zien van de aarde als een soort filosofische grond een grond die filosofisch benaderbaar is. Het is vrij complex. Het vreemde is dat ik in mijn werk ook op gegeven moment een keuze heb gedaan om interesse voor dat gebied op te brengen. Ik ben daar altijd geïnteresseerd in geweest, de dood. Niet alleen het verlangen om in het paradijs te komen maar tegelijkertijd ook interesse voor dat andere.

Waar denk je dat die interesse vandaan komt?

Ik weet het niet. Misschien zit het in mijn genen. Ik ben ook wel iemand die de hand in de wonden legt. Ik wil het weten en als ik dingen wil weten dan voer ik het uit. Ik doe weinig van horen zeggen. Ik wil het graag zelf ervaren. Dat heeft ook te maken met confrontatie. Wil je dat confronterende aangaan, of niet?

Om terug te komen op IJsland en Zweden, die landen, daar is die confrontatie natuurlijk heel heftig met dat donkere bestaan. Ze hebben een gevoel van eeuwig donker. Misschien legt dat uiteindelijk wel beslag op de genen. Hoe kun je omgaan in de kunst met zo'n gegeven zonder dat het een cliché wordt?

Ik heb eens een project gedaan met vier gitaristen. Toevallig was dat ook met twee Noren, een Nederlander en ikzelf dan. Dat ging over het verlangen om iets te zien en het verlangen om iets niet te zien. Dat verlangen om niet te zien zou je dystopisch kunnen noemen. Ik heb

¹ De film *The Sacrifice* (1986) is van de Russische regisseur Andrei Tarkovsky. De film is wel gefilmd in Zweden en als eerbetoon aan Bergman gemaakt. Bron: Internet Movie Database <<http://www.imdb.com/title/tt0091670/>>

² *Melancholia* (2011) van Lars von Trier, overigens een Deen.

een afbeelding van bunkers genomen en daarnaast een afbeelding van een sterrenobservatorium in de Alpen. Naar aanleiding daarvan zijn we gaan werken. Dat vond ik ook een mooi contrast van utopisch en dystopisch verlangen. In een bunker heb je een afkerende blik, in een observatorium juist een blik naar buiten.

Denk je dat de dystopie door de mens gecreëerd is?

Misschien wel. Ik ben nu een boek aan het lezen van Adam Weisman, *The World Without Us*. Hij vraagt zich af hoe de wereld eruit zou zien als de mens er niet meer is en hoe snel de natuur in staat zou zijn om weer te *recoveren*? Binnen vijftig jaar is het al zo ver dat het menselijk aspect heel ver terug gedwongen is. Alleen sommige bouwwerken en afval blijft bestaan.

De mens heeft de natuur nodig, maar de natuur de mens niet.

Precies. Dat is misschien ook wat mij als kind boeide. Mijn vader was verzamelaar, antiquair. Wat mij opviel als kind was het rare aspect dat mensen dingen wil beheersen. Dat is een eerste neiging van de mens. Neem mijn stoel. Die komt uit een soort kopieerdrang, maar ook beheersdrang. Het is een neiging van de mens om de natuur naar zijn hand te zetten. Tijdens De Verlichting realiseerde de mens zich dat wij dingen kunnen beheersen. Daardoor ontstond een soort arrogantie ten opzichte van de omgeving, de natuur en alles wat niet mens is. Als je dat doortrekt kom je terecht bij kunstenaars als Tinkebell. Dat gaat over anarchie en de wereld verbeteren, maar dan misschien op een extreme manier. Maar er zit steeds de gedachte achter van hoe wij consumeren, en met de wereld omgaan. Zelf ben ik niet zo'n boodschapper. Ik ben niet iemand die op de barricade gaat staan. Dat interesseert me niet zoveel. Ik ben meer een verhalenverteller of reporter en constateer wat eraan de hand is.

Zijn uw tekeningen ook een soort versie van hoe de wereld eruit zou kunnen zien zonder mensen.

Nee. Dat gebeurt in films wel veel en mensen trekken mijn werk snel daar naartoe. Ik put juist uit dingen die nu aanwezig zijn. Ik heb geen sciencefiction-gevoel. Ik gebruik elementen die ik hier bij wijze van spreken in de tuin zie. Rabarber die uitgebloeid is bijvoorbeeld. Dan zie ik een bepaald beeld wat heel reëel aanwezig is. Dat heb ik ook nodig voor mijn werk. Ik gebruik dat beeld en manipuleer het, zowel in maat als perspectief, om wel dat gevoel te initiëren. Om niet alleen het mooie van rabarber te laten zien, maar ook het minder mooie. Ik zoek de eenheid van esthetiek en tegelijkertijd het non-esthetische. In

mijn tekeningen zit wel het contrast en ook een soort dubbele laag. Ik maak een tekening en dat zou wel eens esthetisch kunnen worden. Maar dat is niet mijn eerste optie. Dat is wat men ervan maakt, erin ziet of er graag in wil zien. John Martin was een schilder in de tijd van Turner en net zo beroemd of zelfs beroemder. Je ziet dat hij heel erg bezig is met natuur, paradijs, mythologie verlangen en tegelijkertijd heel filmisch werkt. Het overweldigende van de natuur, het landschap, het bouwen daarin. Dat interesseert mij ook.

Maar toch zien zijn tekeningen, of de werken van Turner er niet zo donker uit.

Misschien wel overweldigend, maar ze roepen niet dat duistere gevoel op wat uw tekeningen wel doen.

Ja, ik ga een stap verder dan hij. Maar het zijn wel typische voorbeelden die te maken hebben met primaire gevoelens. Zoals het opwekken van angst. Ik kan me goed voorstellen dat als mensen mijn werk zien ze zo'n duister gevoel krijgen. Ik probeer mijn tekeningen een intensiteit te geven en daarin zit een soort aantrekken en afstoten. Je komt dichterbij, maar denkt dan 'O my God'. Dat is weer dat dubbele gevoel weer. Een soort samenhang van utopisch en dystopisch verlangen. Mijn kunst gaat niet om l'art pour l'art maar het laat ook dat andere zien. Het gaat niet om de schoonheid.

Bestaat er een dystopisch verlangen?

Ja dat zou wel kunnen. Het is niet alleen iets aanstootgevends, maar kan ook een verlangen betekenen. Het is ook iets terugkerends. Joeren Bosch liet bijvoorbeeld ook al die andere kant zien.

Denk je dat in hedendaagse kunst dit verlangen sterker is?

Er is altijd een soort underground die er mee bezig is geweest. In de jaren tachtig was ik hier ook mee bezig. Black Metal heeft ook altijd bestaan.

Maar is het nu meer mainstream geworden?

Ik denk dat zeker te maken heeft met deze tijd. Het angstgevoel dat opgeroepen wordt door media en social media. Ik geef les op de academie en mijn studenten zijn al verontrust en ongeduldig als ze vijf minuten geen smsje krijgen. De mens is in staat om steeds iets te creëren wat die dystopie oproept of dat gevoel versterkt. Dat is nu ook aan de hand. Dit moet je natuurlijk wel relativeren. Dat gevoel wordt gevoed door publiciteit, verhalen die je hoort over eilanden van plastic, teloorgang van het regenwoud, hoe wij omgaan met

dieren, het gaat maar door. Tegelijkertijd brengt het een bewustwording met zich mee. Het hele biofood-gebeuren bijvoorbeeld raakt steeds grotere lagen. Het spelt is al weer op las ik gister nog in de krant. Er is een soort *eagerness* om aan de wereld te werken.

Dat is dus eigenlijk heel utopisch.

Ja, maar in de lijn daarvan krijg je weer bijverschijnselen en overdrijvingen. The Matrix is bijvoorbeeld een recente film die een beeld geeft van hoe het kan verworden. Dat bewustzijn is nu meer aanwezig. De neiging van de mens om te verworden kan misschien ook het gedrag veranderen. Ik heb daar echter mijn twijfels over.

Waarover precies?

Dat de mens in staat is om op gegeven moment de dystopie af te schaffen en alle verontrusting uit de wereld te helpen. We zijn heel flexibel en kunnen ons goed aanpassen, maar daardoor ontstaat ook onze overmoed. Dat zijn ook weer dingen die uit de alchemie komen.

Waar komt deze fascinatie vandaan voor alchemie en mythologie?

Als kunstenaar ben je op zoek naar kennis en daar gaat alchemie ook over. De alchemie is een interessant gegeven omdat het uit een schijn-primitieve gedachte komt: Ik kan stof doen veranderen in kennis. Je kunt het ook goud noemen, maar dat is in dit geval een metafoor voor kennis. Mensen zijn altijd op zoek naar die kennis om zichzelf te overstijgen. De oervraag: Waar komen we vandaan? Waarom zijn we hier? Daar willen we antwoord op. De geilheid naar deeltjesversnellers, de string theorie, noem maar op. Het zoeken naar kennis gaat via de materie. We zijn ook deels materie. Zonder materie kunnen we niet zijn, we zijn er van afhankelijk. We kunnen continu streven die materie te ontstijgen, door misschien wel onze geest te isoleren. Een Indiase goeroe zei eens: 'Als wij doodgaan lost onze geest op, of gaat het naar het grotere bewustzijn toe.' Dit grotere bewustzijn kunnen wij nooit kennen. Je kunt niet in de zon kijken, maar wel naar de reflectie van de zon in een druppel. Dit heeft weer direct te maken met zelfoverschatting. We kunnen wel reiken, maar we worden gestopt door limitaties van ons lichaam. We willen de eeuwigheid. Heel veel mensen proberen onze limitaties te stoppen, bijvoorbeeld door superfoods tegenwoordig. We willen het hogere bereiken. Ik ben juist geïnteresseerd in datgene wat lager aanwezig is.

Wat kun je daarvan terugzien in uw werken?

Er is een 17e eeuwse stroming in de Nederlandse kunst, genaamd sottobosco; een genre van Otto Marseus van Schrieck. Die was heel erg geïnteresseerd in het laag bij de grondse, in gevechten van salamanders en kikkers, het leven dicht bij de grond. Van daaruit kun je ook de lijn naar de geophilosophy trekken, naar de dingen die zich eigenlijk afspelen onder de grond. Ik ga ook mentaal hierop in. De geest wordt altijd boven voorgesteld. Als ik je een vraag stel en je weet het antwoord niet kijk je naar boven. Naar het licht of in de ruimte. Je hebt de ruimte nodig om dat idee te vormen. Je kunt niet de grond in kijken, want die is gesloten. Je kunt je afvragen waar wij meer mee verbonden zijn, met de lucht of de aarde. Wij beroeren de aarde echt, wij lopen op de aarde. We hebben een raar verlangen om weg te willen of te vluchten, maar we zijn gebonden aan de grond. Dat aspect onderschatten we en daar zijn we te weinig mee bezig.

Hoe zouden we daar meer mee bezig kunnen zijn?

Met hele banale dingen als volkstuinen in de stad. Die kunnen een klein begin zijn van ons bewustzijn.

Dat gebeurt toch ook al steeds meer?

Ja nu wel, gelukkig.

Is deze beweging naar de grond ook voor u iets uit de laatste tijd?

Ja, ik was altijd veel bezig met reizen. Of een module, iets timmeren waarmee je weg kunt. Als je door mijn werk bladert, kom ik steeds dichterbij de grond terecht. Het organische wordt belangrijker. Ik wil graag ingang vinden in de grond.

Wat verwacht u dan te zien?

Ik gebruik het als metafoor voor iets wat verlangen inhoudt. Als je het donker in kijkt zou je zeggen dat je graag het licht willen zien, maar mij gaat het om de confrontatie. De confrontatie dat het onmogelijk is om kennis over het geheel te krijgen. Het gaat om de verwondering dat het eenmaal zo is. Die verwondering kan zowel positief als negatief zijn. Misschien dat het negatieve dan verbijstering heet. De verbijstering als utopie en de verbijstering als dystopie. Het heeft ook te maken met het woord doorgronden, ik wil letterlijk weten wat er in de grond gebeurt. Het nadeel van te heftige nieuwsgierigheid is dat je weer uitkomt bij de *greediness* van de mens.

Denk je dat hier een einde aan is? Dat de mens op gegeven moment genoeg heeft?

Nee, zolang de mens leeft is dat zo. Dystopieën en utopieën zijn er altijd. Dat heeft ook te maken met zelfkennis. Je denkt jezelf te kennen, maar toch weet je niet wat je zou doen in extreme situaties. Het enige hoe je dit te weten kunt komen is door in zulke oorlogen of extreme situaties aanwezig te zijn. De mens zou het liefst alleen goed willen zijn, maar dat is helaas niet mogelijk. Bewijs hiervan zien we elke dag in het nieuws en al die ellende zijn gevolgen van onze *greediness*.

Heeft de serie werken genaamd Arcanum Arcadia hier iets mee te maken? Dat verwijst toch naar het goede in de wereld?

Dat had meer te maken met de *switch* in mijn werk. Ik schilderde, maar dat liep dicht. Ik voelde dat het einde van mijn schilderen kwam. Daarnaast heb ik altijd heel veel getekend. Ik voelde me daar goed bij. In 2000 ben ik gestopt met schilderen en begonnen met tekenen. Ik zag een tentoonstelling van Pieter Brueghel in het Boijmans. De ruimte was donker, maar heel langzaam raak je gewend aan dat donker en kon je de kleine tekeningen bekijken. Door een klein raampje kwam je als het ware in een nieuwe wereld terecht. Ik wilde wel een fysieke opponent hebben en het op grote schaal maken. Ik werk ongeveer anderhalve maand à twee maanden aan een tekening, dus het is bijna een kortstondig huwelijk. Het tekenen betekende voor mij een soort verlossing. De wind was gaan liggen en ik wilde weer nieuwe wind. Ik zag afbeelding van huisjes waarin mensen genezen werden in sanatoria. Daar ben ik tekeningen van gaan maken. Dat waren de eerste tekeningen die ik maakte. Ik heb toen letterlijk alles opengezet en dat was op dat moment mijn tijdelijk paradijs.

Waarom zijn er nauwelijks mensen afgebeeld op uw tekeningen?

Ze zijn er wel, maar sporadisch. Ik zocht en zoek nog steeds naar een manier, niet per se om het karakteristieke van de mens af te beelden, maar om de mens in een bepaalde herkenbare vorm af te beelden. Wat me altijd frappeerde is het mens-erger-je-niet pionnetje. Dat wordt gezien als de gedaante van een mens. Ook kwam ik afbeeldingen tegen van de 16e eeuwse Italiaanse kunstenaar Bracelli. In die tijd was er al een mentaliteit om te kijken naar een soort vervanging, een robotachtige manier van doen.

Ik gebruik altijd een vorm die vrij universeel is. Ik kwam bijvoorbeeld tijdens een fietstocht van Luik naar Maastricht boldervormen tegen langs het kanaal. Het lijkt of er langs het kanaal mensen tot hun schouders staan als een soort toeschouwers. Tegelijkertijd gebruik

ook veel initialen van mijzelf. De H, D en de W. die soms opdoemen. Ik verga zelf ook. Mijn identiteit is ook onder invloed van het grote gebeuren. Ik sta voor mijn naam, omdat mijn naam misschien wel voor het ego staat. Het is ook een mooi voorbeeld, dat je een grote spiegel terugkrijgt. Soms is het bijna een zelfportret. Als er andere mensen aanwezig zijn in mijn werken maken ze altijd maar een klein deel uit van dat andere. Dat heeft ook weer met het overweldigende van de natuur te maken.

Ze lijken vaak ook op robots.

Ja, maar het zijn meer mensen met een soort ME-beschermingen aan. Maar de dingen van wapening zijn wel dingen die uit de natuur voorkomen. Een pak van schors kan ik me voorstellen.

Waarom komt de pad zo vaak voor in uw werken?

De pad betekent in de alchemie de overgang van water naar lucht. Een pad is ook een metafoor voor wijsheid. En padden kruipen op de grond.

Uw tentoonstelling in De Pont in 2013 heette In the on-offs. Waar komt deze naam vandaan?

Toen ik klein was had ik altijd een schakelaartje bij me, en dat wilde ik in het midden zetten. Dat vond ik spannend. Ook vond ik het begrip niemandsland interessant. Wat zat er tussen die grens van Nederland en België in? Dat heeft me altijd bezig gehouden. De mens zit altijd op een breekpunt. Daar moet je je mee verhouden. Joseph Beuys laat die confrontatie ook zien op een sjamanistische wijze. Zijn werk gaat veel over goed versus slecht, de vlucht versus het thuiskomen. Dat is ook allemaal beïnvloed door wat Heidegger zegt, de angst om daar te zijn.

Hoe wordt u verder beïnvloed door andere kunstenaars of kunstwerken?

Ik heb bijvoorbeeld een werk genaamd Het Vlot, naar Het vlot van Medusa van Géricault. Maar mijn vlot is van beton wat uit elkaar is gevallen. Op het vlot zitten een soort restvormen die doen denken aan iets menselijk-achtigs. Ze zijn gestrand en op deze tak zie je drie kikkers op elkaar. Een jonge levende, een volwassene en een oude die dood is. Als je dichterbij komt gaat het verhaal door, hoewel ze gestrand zijn. Ook zijn in mijn nieuwe werk *Leon/Egon* de gezichten van Leon Spilliaert en een naakt van Egon Schiele te zien. Dat is toevallig ontstaan.

Waarom is er steeds minder architectuur en vierkante harde vormen in u werk te zien en steeds meer ronde vormen en zacht materiaal als fluweel?

Fluweel staat voor mij voor ultieme diepte. Het is bijna een immateriaal donker. Ik probeer het donker en het licht te laten zien en niet het wit en het zwart. In een donkere kamer zitten altijd schakeringen. Dat vind ik interessant. In het begin wilde ik nog gaan bouwen, maar die neiging heb ik eigenlijk niet meer zo. Ik probeerde een primitieve soort schotel te maken waarbij ik steeds een soort ontdekkingen wilde doen. Ik hoef niet meer de lucht in. Ik ben geland en wil nu dus liever de grond in.

Bijlage 2

Vragen aan Tjebbe Beekman via e-mail

20 mei 2014

Wanneer maakte je kennis met het boek De capsulaire beschaving van Lieven de Cauter? En waarom vond je dat hier kunst over gemaakt moest worden?

Ik hoorde een item in de podcast van radioprogramma De Avonden van de VPRO, ik denk ergens begin 2005 en de geïnterviewde (auteur Lieven de Cauter) verwoorde exact waar ik mee bezig was in mijn schilderijen. Ik las op dat moment ook Sferen van Sloterdijk en Naomi Klein's Shockdoctrine het is dus niet zozeer dat de werken gebaseerd zijn op zijn boek maar het boek is zeker een inspiratie geweest.

Waarom zijn er geen mensen afgebeeld in de werken uit de capsulaire beschaving, terwijl het boek toch gaat over mensen die in capsules leven?

De keuze om geen mensen af te beelden in de werken heb ik bewust gemaakt. Zodra er mensen in het werk verschijnen zal de toeschouwer zich gaan identificeren met de figuur op het schilderij en wordt het werk veel beschrijvender, nu ben je als toeschouwer veel meer onderdeel van de getoonde ruimte en onderga je het werk meer als een ervaring en wordt de boodschap dus persoonlijker zonder beschrijvend te worden.

Wordt je er moe van dat je altijd met Lieven de Cauter in verband wordt gebracht? Hoe groot is de invloed op je werk?

Nee helemaal niet, hoewel het misverstand dat mijn werk volledig op zijn boek geënt zou zijn irriteert soms. Ik moest voor de presentatie van de werken in het GEM Den Haag een titel bedenken en de capsulaire beschaving was absoluut de beste. Het leek me niet meer dan fair de auteur en oorsprong van de titel te noemen in de pers etc en dat is een beetje uit context gehaald.

Zijn je schilderijen dystopisch of zijn de beelden die je maakt zoals je de wereld werkelijk ziet? Is het eerder werkelijkheid of dystopie? Is de capsulaire beschaving werkelijkheid, of een dystopie?

Ze zijn eerder een mengelmoes van de twee. Helaas zijn sommige dystopische onderwerpen in de werken wel al werkelijkheid geworden.

Ben je nog geïnspireerd door andere literatuur of films, bijvoorbeeld science-fiction? Houdt je zelf van science-fiction literatuur/films? en zo ja, welke?

Helemaal niet. Eerlijk gezegd.

Denk je dat dystopieën tegenwoordig een groot onderwerp zijn binnen de beeldende kunst? Heb je het idee dat je werk hierdoor meer voor eenzelfde soort tentoonstelling gevraagd wordt? Ben je er mee bezig dat het een 'populair' onderwerp is?

Nee, daar ben ik helemaal niet mee bezig nooit geweest ook. Ik maak kunst om de werkelijkheid in een vorm te gieten zodat ik ze beter kan begrijpen.

Welke kunstenaars zijn grote inspiratiebronnen voor je werk?

Oei, dat zijn er zoveel. In principe is de gehele kunstgeschiedenis een inspiratiebron en leerschool. Terugkerende helden zijn bijv. Pollock, Daan van Golden, Rembrandt, Kounellis. Op dit moment liggen er twee boeken van Monet en Israëls op tafel in de studio, het varieert sterk zal ik maar zeggen.

Kun je iets vertellen over je nieuwe werk Identity?

Het logische gevolg van de onthechting die ontstaat door die capsulaire samenleving is dat men op zoek gaat naar zijn of haar identiteit en of een groepsidentiteit waartoe men zich wenst te verhouden. Dit leek me een interessant onderwerp om te onderzoeken. Als buitenlander in Berlijn heeft dat natuurlijk een directe link met mijzelf. En ook ik behoor weer tot een bepaalde stroming als onderdeel van het kunstcircus dat af en toe hier dan weer daar neerstrijkt op de plekken die goedkoop of in beweging zijn.

Lieven de Cauter heeft het veel over de disneyficatie van het stadscentrum.

Stadscentra worden toeristische trekpleisters waar niks meer echt, of origineel is. In zekere zin verliezen ze dus identiteit. Verhouden Identity en De capsulaire beschaving zich in die zin tot elkaar?

Precies. Het is een logische tweede lijn in mijn werk om een onderzoek aan te besteden. Het een sluit het ander niet uit. Het lijken een soort hoofdstukken te zijn.

Sinds wanneer woon en werk je in Berlijn? Hoe beïnvloedt de gentrificatie in Berlijn je werk?

Ik heb van 2004 tot bijna een jaar geleden vast in Berlijn gewoond van 2000 tot 2004 huurden we met een aantal vrienden een kamer bij iemand in huis zodat wij heen en weer konden wanneer we wilden en die man geholpen was bij de stijgende huur.

De gentrificatie zoals we die aan de lijve hebben meegemaakt is werkelijk ongelooflijk en ook wel beangstigend. Ik denk niet dat er een stad is die zo snel veranderd. Het was fascinerend maar tegelijkertijd onderschrijft het dus de dystopische elementen in mijn werk.

Ik ben zelf tot de conclusie gekomen dat het onleefbaar voor me is en heb nu een boot gekocht in de grachten van Amsterdam en een atelier buiten de stad midden in een natuurgebied. Dus tja nu woon ik dus midden in die disneyficatie en inspireert het buitenleven tot nieuwe inzichten. Er breken spannende tijden aan!