

# *Van Eutopia tot Utopia Station*

Een analyse van de toepassing van het concept utopia  
in de tentoonstelling *Utopia Station*; in 1516; na 1917; en tussen 1950-70.



Laura van den Bergh, 3857808

Kunstgeschiedenis (BA)

Bachelor Scriptie

Aantal woorden: 8.742

## Inhoudsopgave

<b>Inleiding</b>	<b>p. 3</b>
<b>Het Utopia van <i>Utopia Station</i> (2003)</b>	<b>p. 6</b>
<b>Het Utopia van Thomas More (1516)</b>	<b>p. 11</b>
<b>Het Utopia van Malevich en Tatlin (na 1917)</b>	<b>p. 14</b>
<b>Het Utopia van Fuller (1950 tot 1970)</b>	<b>p. 18</b>
<b>Het hedendaags Utopia</b>	<b>p. 21</b>
<b>Literatuurlijst</b>	<b>p. 23</b>
<b>Verklaring kennisneming regels m.b.t. plagiaat</b>	<b>p. 25</b>

## Samenvatting

De tentoonstelling *Utopia Station*, die te zien was op de Biënnale van Venetië in 2003, bestond uit werk van meer dan 150 kunstenaars. De tentoonstelling was samengesteld door curatoren Molly Nesbit, Hans Ulrich-Obrist, en Rirkrit Tiravanija. In de tentoonstellingstekst die bij de tentoonstelling gepubliceerd werd, wordt door de curatoren toegelicht wat de politieke en esthetische ambities waren bij het herdefiniëren van de term 'utopia'. De definitie en betekenis van utopia is door de geschiedenis heen erg veranderd. In deze scriptie zal worden gekeken naar de toepassing van het concept utopia op een drietal momenten in de geschiedenis, namelijk 1516 in Engeland, vanaf 1917 in Rusland en de jaren 1950-70 in Amerika. Vervolgens zal beschreven worden hoe de toepassing van het concept utopia in de tentoonstelling *Utopia Station* zich hiertoe verhoudt. De tentoonstelling zal zo binnen de kunsthistorische traditie van het toepassen van het concept utopia geplaatst worden.

## Van Eutopia naar *Utopia Station*

Utopia : “The developed sense of a word that was originally used to title a book that was intended as a localized critique of a particular historical circumstance, has no relation to its original meaning.”<sup>1</sup>  
- Liam Gillick, 2003

De tentoonstelling *Utopia Station*, die te zien was op de Biënnale van Venetië in 2003, bestond uit werk van meer dan 150 kunstenaars. De tentoonstelling was samengesteld door curatoren Molly Nesbit, Hans Ulrich-Obrist, en Rirkrit Tiravanija.<sup>2</sup> In de tentoonstellingstekst die bij de tentoonstelling gepubliceerd werd, wordt door de curatoren toegelicht wat de politieke en esthetische ambities waren bij het herdefiniëren van de term ‘utopia’. Zoals het bovenstaande citaat van Liam Gillick, een *Young British Artist* die medeverantwoordelijk was voor de organisatie van de tentoonstelling, al aangeeft, is de definitie en betekenis van utopia door de geschiedenis heen erg veranderd. In deze scriptie zal worden gekeken naar de toepassing van het concept utopia op een drietal momenten in de geschiedenis, om vervolgens te onderzoeken hoe de toepassing van het concept utopia in de tentoonstelling *Utopia Station* zich hiertoe verhoudt. De tentoonstelling zal zo binnen de kunsthistorische traditie van het toepassen van het concept utopia geplaatst worden.

Allereerst zal een analyse gemaakt worden van de tentoonstelling *Utopia Station*. Er zal met name worden gekeken naar de toepassing van het concept utopia in deze tentoonstelling. Om de tentoonstelling *Utopia Station* te onderzoeken zal gekeken worden naar de tentoonstelling zelf, de bijbehorende tentoonstellingstekst, en er zal een receptieonderzoek van de tentoonstelling gedaan worden.

De tentoonstelling zelf bestond uit een ruimte ontworpen door Tiravanija en Gillick, die flexibel in te richten was. In deze ruimte waren verschillende kunstobjecten te zien, waaronder objecten, kleine beelden, afbeeldingen, schilderijen, foto's, en video's. Er waren ronde banken geplaatst en er was een bibliotheek aangelegd van relevante literatuur. Op deze manier fungeerde de tentoonstelling niet alleen als zodanig maar werden de bezoekers ook aangemoedigd om elkaar te ontmoeten en ideeën uit te wisselen. Ook de omliggende tuin werd gebruikt als tentoonstellingsruimte en ontmoetingsplaats.

De tentoonstellingstekst legt aan de hand van fragmenten uit een discussie tussen de filosofen Theodor Adorno en Ernst Bloch uit hoe de definitie van het begrip utopia veranderd is in de loop van de geschiedenis. In deze discussie, die plaatsvond in 1964, stelde Adorno dat het concept utopia, zoals het oorspronkelijk door Thomas More in *Utopia* (1516) bedacht was, niet meer relevant was in de hedendaagse maatschappij. Alle utopische dromen, zoals televisie en interplanetaire reizen, waren immers al vervuld. Bloch stelde dat de term ‘utopia’ inderdaad haar kracht had verloren maar legt uit dat het utopische denken nog altijd relevant blijft. Deze discussie maakt duidelijk hoe de definitie van het concept utopia is veranderd van

---

<sup>1</sup> Gillick, Liam, ‘Utopia Station: For a... Functional Utopia’, in: Richard Noble, *Utopias*, Londen 2009, pp. 154-157.

<sup>2</sup> Molly Nesbit, Hans-Ulrich Obrist, Rirkrit Tiravanija, ‘What Is a Station?’, in: Claire Bishop, *Participation*, Londen 2006, p. 184.

een statisch doel om naar toe te werken naar een utopische denkwijze, of een lopend proces. Volgens de curatoren was deze ontwikkeling van het concept utopia het startpunt voor de tentoonstelling *Utopia Station*.<sup>3</sup>

Er zal vervolgens worden ingegaan op de receptie van de tentoonstelling door enkele toonaangevende kunsttijdschriften waaronder *Art Forum* en *Metropolis M*. Door naast de tentoonstellingstekst ook de receptie van de tentoonstelling te onderzoeken, wordt niet alleen een beeld geschetst van de intenties van de curatoren maar ook van de ontvangst van de tentoonstelling door pers en bezoekers.

De motivatie voor het verrichten van dit onderzoek kwam voort uit de vraag hoe de tentoonstelling *Utopia Station* het thema utopia heeft toegepast, en of en hoe het hedendaags concept van utopia in verband staat tot het 500 jaar oude literaire werk *Utopia* van Thomas More. Om het concept utopia door de geschiedenis heen te definiëren en in zijn historische en culturele context te plaatsen, zal ook gekeken worden naar de toepassing van het concept utopia op verschillende momenten in de geschiedenis. Het concept utopia heeft op verschillende momenten in de geschiedenis een belangrijke rol gespeeld in gedachtengoed, literatuur, en kunst en architectuur. In het kader van dit onderzoek zal naar drie specifieke punten in de geschiedenis gekeken worden, namelijk 1516 in Engeland, vanaf 1917 in Rusland en de jaren 1950-70 in Amerika. De keuze voor deze specifieke momenten lijkt arbitrair maar is gebaseerd op een aantal overeenkomsten tussen de momenten waardoor een duidelijk beeld geschapen kan worden van de ontwikkelingen in de behandeling van het thema utopia door de geschiedenis heen. Zo werd op alle momenten actief gestreefd naar het scheppen van een alternatieve of verbeterde maatschappelijke situatie ten opzichte van de gevestigde maatschappij. Echter, de precieze definitie en toepassing van het concept utopia verschilt per situatie en moment.

Deze drie momenten zullen in chronologische volgorde besproken worden. Het eerste moment zal beschrijven onder welke omstandigheden het woord 'Utopia' bedacht werd. Het woord 'Utopia' werd voor het eerst toegepast door Thomas More in 1516. 'Utopia', wat vanuit het Grieks vertaald kan worden naar 'Geen-Plaats', of 'Nergens', heeft op dit moment betekenis gekregen.<sup>4</sup> Het tweede moment vond plaats na 1917. Op dit moment kwamen utopische fantasieën tot uiting in het gedachtengoed en de kunst die gemaakt werd door de Avant-Garde in Rusland, na de Bolsjewiek revolutie. Het derde moment vond plaats tussen 1950 en 1970 in Amerika. Op dit moment hield R. Buckminster Fuller zich bezig met het ontwerpen en bedenken van wereld-veranderende strategieën waardoor schade aan het milieu in de toekomst beperkt en zelfs teruggedraaid zou kunnen worden. Door vooruit te denken tijdens de opkomst van de communicatiemaatschappij, ontwierp en ontwikkelde Fuller projecten waar het overgrote deel van de mensheid profijt van zou hebben. Ten slotte zal worden besproken hoe de hedendaagse toepassing van utopia in de tentoonstelling *Utopia Station* in verband staat met de toepassingen van het concept utopia in deze eerdere momenten.

Dit onderzoek is relevant omdat het enkele kunsthistorische ontwikkelingen in de toepassing van het concept utopia in kaart brengt. Dit jaar (2016) is het 500 jaar geleden dat het literaire werk *Utopia* voor het eerst gepubliceerd werd. Utopia als concept is blijkbaar nog steeds relevant in de kunstwereld. Deze scriptie biedt een interpretatie van de verbanden die

---

<sup>3</sup> Nesbit, Obrist, Tiravanija 2006, p. 185.

<sup>4</sup> J. H. Hexter, 'The Anatomy of a Printed Book', in: *More's Utopia*, Connecticut 1976, p. 11-33.

gelegd kunnen worden tussen het utopia van 500 jaar geleden en het hedendaags utopia. Omdat er vanuit het heden gekeken wordt, is *Utopia Station* als startpunt genomen voor dit onderzoek. Door de tentoonstelling in haar historische context te plaatsen kan ze beter begrepen worden. Er is zeer weinig literatuur te vinden over de toepassing van het concept utopia door de kunsthistorische geschiedenis heen. Er is echter wel veel literatuur beschikbaar over de toepassing van het concept utopia op specifieke momenten. Met dit onderzoek zal geprobeerd worden een verband te leggen tussen deze verschillende momenten. Dit onderzoek zou ook gezien kunnen worden als opmaat voor een uitgebreider onderzoek naar de behandeling van Utopia als concept door kunstenaars en architecten. Het zou bijvoorbeeld interessant zijn om Utopisch gedachtengoed te onderzoeken in de periode tussen 1516 en 1900; er zouden meer Russische Constructivisten bij het onderzoek betrokken kunnen worden, zoals Alexander Rodchenko en El Lissitzky; de architectuur van het Bauhaus en van Le Corbusier zouden meegenomen kunnen worden in de vergelijking; of het Utopische gedachtengoed van De Stijl beweging zou onderzocht kunnen worden als interessante Westerse tegenhanger van Malevich. Een diepgaander onderzoek naar de ontwikkelingen in de toepassing van Utopia in de hedendaagse kunst ook een boeiende voortzetting kunnen zijn op dit onderzoek. Uiteindelijk zouden deze verschillende losstaande onderzoeken tezamen kunnen dienen als een overzichtswerk waarin de behandeling en toepassing van het concept utopia in de kunst- en cultuurgeschiedenis in kaart wordt gebracht.

## Het Utopia van *Utopia Station* (2003)

Het thema van de Biënnale van Venetië in 2003 was *Dreams and Conflicts*. Francesco Bonami, de artistiek directeur van de Biënnale in 2003, presenteerde deze Biënnale als “een wereld waar de conflicten van de globalisering geconfronteerd worden met de Romantische dromen van kunstenaars”.<sup>5</sup> Hierin wordt duidelijk dat de algemene boodschap die Bonami wilde meegeven aan de Biënnale van 2003 idealistisch en hoopvol moest zijn.

De tentoonstelling *Utopia Station*, die onderdeel uitmaakte van de Biënnale in 2003, was samengesteld door curatoren Molly Nesbit, Hans Ulrich-Obrist, en Rirkrit Tiravanija. In de tentoonstelling was werk te zien van meer dan 150 kunstenaars.<sup>6</sup> Om de tentoonstelling te analyseren zullen achtereenvolgend de tentoonstelling zelf, haar nevenactiviteiten, de tentoonstellingstekst, en de receptie ervan besproken worden.

Er was een bijzonder groot aantal kunstenaars dat meewerkte aan de tentoonstelling. De curatoren hebben aan 160 kunstenaars, architecten, filosofen, en schrijvers gevraagd om een poster te ontwerpen voor *Utopia Station*.<sup>7</sup> De tentoonstelling van deze posters vormde de tastbare basis van *Utopia Station* en van de gelijknamige projecten die eruit voortvloeiden. Om een duidelijker beeld te krijgen van de tentoonstelling hoeft echter niet naar de lijst met deelnemende kunstenaars gekeken te worden, aldus Gillick.<sup>8</sup> Een groot aantal kunstenaars hebben, op het ontwerpen van een poster en het bezoeken van *Utopia Station* na, weinig bijgedragen aan de tentoonstelling. Volgens Gillick dient deze groep als een soort betrokken bufferpubliek, zelfs als (een deel van) de groep niet fysiek aanwezig is.<sup>9</sup> De functie van de tentoonstelling wordt als volgt door Gillick beschreven:

*Utopia Station* [...] might be an ongoing arrival and departure framed by waiting at an in-between space that has been designated by the organisers. All this combined with something to look at and to pass the time with before moving back into the islands of art and art-like production that are always presented by the Venice Biennale. Rather than a reflection of flawed social models, it could be a refutation of the accusation of utopia, which is merely one stage, or station in the development of any progressive idea.<sup>10</sup>

In andere woorden, de tentoonstelling fungeerde als tussenstation voor het ontwikkelen van progressieve meningen en ideeën. Door de combinatie van dit ontastbare element met het posterproject en de nevenactiviteiten kon de tentoonstelling als geheel worden opgenomen in de kunstwereld. Door een podium te bieden waarop de weerlegging van de betekenis van het concept utopia besproken kon worden, bood de tentoonstelling haar bezoekers een plaats en ruimte voor de gezamenlijke ontwikkeling en uitwisseling van progressieve ideeën.

Rondom en in de tentoonstelling werden lezingen en presentaties georganiseerd, die dienden als kader en verrijking voor de fysieke tentoonstelling zelf. Ondanks dat spontane bijdragen en discussies gestimuleerd werden, stonden er de eerste drie dagen van de

---

<sup>5</sup> Francesco Bonami, ‘Introduction’, *Catalogue Venice Biennale: Dreams and Conflicts - The Viewer’s Dictatorship*, Venetië 2003.

<sup>6</sup> Nesbit, Obrist, Tiravanija 2006, p. 184.

<sup>7</sup> E-Flux, ‘Participating Artists’, *Utopia Station* op: E-Flux 2003, < <http://www.e-flux.com/projects/utopia/artist.html> > [30 mei 2016].

<sup>8</sup> Gillick, Liam, ‘For a... functional utopia? A review of a position’, in: Paul O’Neill, *Curating Subjects*, Amsterdam 2007, p. 2.

<sup>9</sup> Ibid, p. 2.

<sup>10</sup> Ibid, p. 5.

tentoonstelling een groot aantal performances, presentaties en lezingen op het vaste programma. Een aantal hiervan waren duidelijk politiek geëngageerd en gericht op het (her)definiëren van het concept utopia. Zo werden er enkele paneldiscussies gehouden waarbij wereldwijde conflicten en problemen besproken werden: Eyal Weizman leidde een discussie over de conflicten rondom de identiteit van Palestina als eenheidsstaat, Love Difference Ufficio leidde een discussie tussen de bestuurders en de curatoren van de paviljoens die het gebied rond de Middellandse Zee vertegenwoordigden, en Shimabuku leidde een discussie over de verschillende definities van utopia in Azië ten opzichte van het Westen. De betekenis en het belang van utopia als concept werd ook uitgebreid besproken en bediscussieerd. Zo sprak Edouard Glissant, een Martinikaanse schrijver, dichter en filosoof, over zijn definitie van utopia, en werd er een voortdurend radioprogramma uitgezonden door RAM (Radio Arte Mobile) waarin, onder andere, kunstenaars van *Utopia Station* geïnterviewd werden over hun bijdrage aan de tentoonstelling. Ook werden er films getoond met utopia als onderwerp, waaromheen ruimte in het programma was gelaten voor discussies. Enkele voorbeelden van deze films zijn *The Utopian City by Ilya and Emilia Kabakov*, over een Russisch kunstenaarsduo dat middels een kritische blik op het socialisme van de Sovjet-Unie commentaar geeft op de hedendaagse samenleving, en *Song of Avignon* van Jonas Mekas, waarin Mekas een stormachtige treinreis en zijn nachtelijke aankomst in het rustige Avignon als metafoer gebruikt voor het verwerken van een onbekend trauma. Ook waren er enkele discussies en lezingen specifiek toegepast op architectuur. Zo was er een paneldiscussie over de toepassing van het concept utopia in de architectuur met Rem Koolhaas, Stefano Boeri, Yona Friedman, en Tamas Zanko, en was er een architectuur performance onder leiding van Martha Rosler.<sup>11</sup>

In de tentoonstellingstekst die bij de tentoonstelling gepubliceerd werd, wordt door de curatoren toegelicht wat de politieke en esthetische ambities waren voor het herdefiniëren van de term 'utopia'. De curatoren verwijzen naar een debat dat plaatsvond in 1964 tussen twee Duitse filosofen, Theodor Adorno en Ernst Bloch. Beide maakten onderdeel uit van de Frankfurter Schule maar hun standpunten wat betreft utopia verschilden drastisch. Adorno bekritiseerde de wetenschapsopvatting waarbij niet kritisch werd nagedacht over de wetenschappelijke kennis die in dienst werd gesteld van de bestaande machts- en productieverhoudingen.<sup>12</sup> Omdat hoop vaak geworteld is in naïeve concepten vanuit het humanisme of de theologie, was het concept van hoop voor Adorno altijd negatief. Hij was van mening dat onze realisaties van utopia altijd tekort zullen schieten bij het conceptualiseren ervan.<sup>13</sup> In tegenstelling tot Adorno, was Bloch niet pessimistisch over de culturele maatschappij en geloofde hij in de transformerende kracht van politieke acties en bewegingen. Hij betoogde dat de mens gedreven wordt door ons verlangen naar een betere en mooiere wereld. Zijn boek *Das Prinzip Hoffnung* (1954-1959) beschrijft vanuit verschillende standpunten hoe de hedendaagse mens zijn utopia kan definiëren en bereiken. In dit boek wordt duidelijk dat Bloch van mening is dat de vooruitgang wordt geboekt door zij die

---

<sup>11</sup> E-Flux, 'Utopia Station Performance Schedule', *Utopia Station* op: E-Flux 2003 [29 mei 2016].

<sup>12</sup> Michiel Leezenberg, Gerard de Vries, 'Kritische Theorie', *Wetenschapsfilosofie voor Geesteswetenschappen*, Amsterdam 2012, pp. 213-214.

<sup>13</sup> Paolo A. Bolaños, 'The Critical Role of Art: Adorno between Utopia and Dystopia', *Kritike* 1 (2007) 1 (juni), p. 26.

gemaakt zijn door de vooruitgang.<sup>14</sup> In andere woorden, het streven naar utopia staat gelijk aan het behalen van utopia. Hiermee herdefinieerde Bloch het concept utopia van een vastgestelde, statische modelsamenleving die bereikt zou worden onder bewind van wijze en alwetende leiders, naar een constant door-ontwikkeld proces dat gedreven wordt door de werkende, creërende, en producerende mensheid, gedreven door een materialistische hunkering en de droom deze hunkering te overkomen.<sup>15</sup> Voor Bloch kan de essentie van utopia samengevat worden in een statement van de Duitse literatuurcriticus Bertolt Brecht: “er mist iets”. Doordat de mens altijd blijft proberen te definiëren wat dat “iets” is, wordt het utopische denken in stand gehouden. Vanwege deze onuitputtelijke drang voor vooruitgang zou het streven naar utopia nooit over kunnen gaan. Op deze manier blijft het utopisch denken altijd relevant.

De besproken teksten van Adorno, Bloch, en Brecht waren te vinden in de bibliotheek van de tentoonstelling.<sup>16</sup> Een andere tekst waarnaar wordt verwezen in de tentoonstellingstekst is *Le Partage du Sensible* (2000, *De Distributie van het Waarneembare*, eigen vert.) van Jacques Rancière, een Marxistisch hedendaags Franse filosoof. Rancière vestigt in zijn boek de aandacht op ongelijkheden in onze maatschappij en pleit voor een herverdeling van tastbare en ontastbare middelen.<sup>17</sup> Ook Etienne Balibar’s boek *Le Monde: Droit de Cité* (1998) wordt genoemd. Balibar is een Marxistisch politiek filosoof die zich laat inspireren door Baruch Spinoza.<sup>18</sup> Ten slotte wordt ook het boek *Utopistics* (1998) van Immanuel Wallerstein genoemd. In deze tekst doet Wallerstein een voorstel voor een nieuw productiesysteem waarbij de eindeloze accumulatie van kapitaal niet langer de belangrijkste drijfveer van onze maatschappij zou zijn.<sup>19</sup> Binnen de tentoonstelling dienden deze teksten als inspiratiebron voor nieuwe discussies en ideeën. Het valt op dat deze teksten allemaal antikapitalistisch zijn en neigen naar het socialisme. De curatoren benadrukken dat er geen hiërarchische verschillen waren binnen de tentoonstelling: alle performances, discussies, boeken en teksten, schilderijen en andere afbeeldingen waren allemaal van gelijke waarde.<sup>20</sup>

In de tentoonstellingstekst wordt de flexibiliteit en multifunctionaliteit van de meubels en de ruimte benadrukt: “Langs één kant van het podium staat een rij grote ronde banken waar je op kunt zitten; je kan de bezigheden op het podium volgen, in stilte met je rug ernaar toe zitten, of de discussie openen met anderen op de bank.”<sup>21</sup> Ook wordt er verwezen naar de tuin, die diende als toegankelijke omgeving waar bezoekers elkaar konden ontmoeten en ideeën kunnen uitwisselen.<sup>22</sup> In de tuin waren verschillende maatregelen getroffen om het de bezoeker zo aangenaam mogelijk te maken. Zo waren er recyclende ecologische toiletten (ontworpen door Atelier van Lieshout), gemeenschappelijke douches (Tobias Rehberger), en een verhoogde hut waar bezoekers even uit konden rusten (Alicia Framis). Ook het RAM

---

<sup>14</sup> Peter Thompson, ‘Ernst Bloch and the Principle of Hope’, *The Frankfurt School* op: The Guardian 2013 (April).

<sup>15</sup> Ibid.

<sup>16</sup> Nesbit, Obrist, Tiravanija 2006, p. 185.

<sup>17</sup> Ibid, p. 186.

<sup>18</sup> Ibid, pp. 187-88.

<sup>19</sup> Nesbit, Molly, Hans-Ulrich Obrist, Rirkrit Tiravanija, ‘Meeting Emmanuel Wallerstein’, in: Francesco Bonami, *Catalogue Venice Biennale: Dreams and Conflicts - The Viewer’s Dictatorship*, Venetie 2003, pp. 369-373.

<sup>20</sup> Nesbit, Obrist, Tiravanija 2006, p. 186.

<sup>21</sup> Ibid, pp. 185-86. (eigen vertaling)

<sup>22</sup> Ibid, pp. 186-188.



radiostation was in de tuin te vinden.<sup>23</sup> Bezoekers aan *Utopia Station* werden expliciet uitgenodigd om te participeren en om dingen achter te laten of mee te nemen. De variatie in de mate waarin bezoekers hierin mee gingen benadrukte het flexibele karakter van de tentoonstelling. De tentoonstelling diende zowel als conceptuele en als fysieke uiting opgevat te worden. De tentoonstelling moest flexibel blijven en diende altijd als onvoltooid te worden beschouwd.<sup>24</sup>

Deze intentie van flexibiliteit werd in de praktijk niet altijd als zodanig opgevat. In *Metropolis M* wordt *Utopia Station* omschreven als “de tentoonstelling van het grote getal, de veelheid, de optelling, het samenspel.”<sup>25</sup> De tentoonstelling wordt samengevat als een “volgestouwd podium waar de kunst in razende vaart overheen trekt, samen met het publiek, die er opgewonden samenklontert, om in evenzo razende vaart weer weg te gaan, [...], met het hoofd vol informatie.”<sup>26</sup> In *The Observer* wordt louter kritisch gereageerd op de wijze van tentoonstellen: geen kunst zou op deze manier tot haar recht komen en de curatoren zouden, ondanks de enorme bezoekersaantallen, gefaald hebben in het overbrengen van enige boodschap.<sup>27</sup>

Ook in *Art Forum* wordt door drie verschillende auteurs (een kunstcriticus, een redacteur, en een kunsthistorica) overwegend kritisch gereageerd op de tentoonstelling. Punten van kritiek zijn met name de overvolle ruimte waarin de kunst nauwelijks gezien kon worden en de achterhaalde boodschap van de tentoonstelling: de curatoren verklaarden de tentoonstelling als een poging om het concept utopia te herdefiniëren en beweerden dat middels de tentoonstelling esthetische materialen en materie geïncorporeerd konden worden in een “andere economie” waarin kunst niet “fatally separate” was.<sup>28</sup> Seth Rothkopf merkt op dat deze “andere economie” vooralsnog alleen leek te bestaan uit de keuze van de bezoekers tussen een (door het kunstenaarsduo Superflex ontwikkeld) ecologische limonade of een normaal drankje uit de Biënnale-bar.<sup>29</sup> Daarnaast vind hij de locatie van de *Station*, niet alleen aan het einde van het kilometer-lange Arsenal, maar überhaupt op de Biënnale van Venetië, wel degelijk “fatally separate”.<sup>30</sup> Deze afstand werd, volgens Rothkopf, alleen maar vergroot door het contrast tussen de gestelde doelen van de curatoren (het opwekken van discussies en ideeën) en de realisatie ervan (het vermaken van bezoekers onder de pretentie van activisme en engagement, alvorens ze met een souvenir *tote-bag* weer weg te sturen.)<sup>31</sup> Ook Tim Griffin reageert kritisch op de gratis tasjes die werden uitgedeeld bij de tentoonstelling. Ondanks dat de cadeautjes in de eerste instantie zorgden voor een “vrolijke verzadiging”<sup>32</sup> van het publiek, ondermijnde de merknaam ‘Agnès B.’ op de achterzijde van de tas het oprechte idealisme dat de tentoonstelling wilde uitdragen.<sup>33</sup> De tentoonstelling wordt door Griffin omschreven als “een treurige, multiplex kakofonie,” waarvan het incomplete karakter weliswaar goed paste

---

<sup>23</sup> Jürgensen, Jacob Dahl, ‘50<sup>th</sup> Venice Biennale’, *Frieze* 10 september 2003 [30 mei 2016].

<sup>24</sup> Nesbit, Obrist, Tiravanija 2006, pp. 186-187.

<sup>25</sup> Ruyters, Domeniek, ‘Mc Chaos en zijn vele taken voor de kunstliefhebber’, *Metropolis M*, (2003) 4.

<sup>26</sup> Ibid.

<sup>27</sup> Cumming, Laura, ‘But Where’s the Art?’, *The Observer* (2003) 22 juni.

<sup>28</sup> Nesbit, Molly, Hans-Ulrich Obrist, Rirkrit Tiravanija, ‘What Is a Station?’, in: Claire Bishop, *Participation*, Londen 2006, p. 186.

<sup>29</sup> Rothkopf, Seth, ‘In the Bag’, *Art Forum* (2003) september.

<sup>30</sup> Ibid.

<sup>31</sup> Ibid.

<sup>32</sup> Griffin, Tim, ‘Left Wanting’, *Art Forum* (2003) september, eigen vert.

<sup>33</sup> Ibid.

binnen het overkoepelende thema van de Biënnale.<sup>34</sup> Linda Nochlin is aanzienlijk positiever over *Utopia Station* en beschrijft de tentoonstelling als een verlossende doch rommelige verademing ten opzichte van de drukkende hitte in de rest van het Arsénale.<sup>35</sup> Ondanks dat ze zeer te spreken is over een aantal van de kunstwerken, benadrukt ze dat weinig van deze werken daadwerkelijk iets toevoegden aan het onderwerp van de tentoonstelling.<sup>36</sup>

In *Frieze* erkent de auteur dat *Utopia Station* overvol was maar benoemt het hier als een positief punt. Hij legt een verband tussen de tentoonstelling en de utopische sfeer die heerst op carnavals en muziekfestivals. In die vergelijking blijkt de opzet van de tentoonstelling juist wel te werken.<sup>37</sup> De auteur geeft toe dat de overdaad aan informatie ervoor zorgde dat de boodschap van de tentoonstelling ondermijnd werd maar merkt op dat dit juist het doel had kunnen zijn van *Utopia Station*: “Het moment waarop het vestigen van een echt utopia fout gaat, blijkt meestal het moment waarop het permanent wordt.”<sup>38</sup>

De tentoonstelling *Utopia Station* draaide, volgens de curatoren, om het creëren van een dynamische broedplek voor nieuwe ideeën. Door een grote hoeveelheid informatie bij elkaar te brengen, werd de ontwikkeling van nieuwe ideeën aangemoedigd en gestimuleerd. Dit concept werd versterkt door het profileren van de tentoonstelling als een ‘*Station*’, een tussenstap; zowel een eind- als een beginpunt. Mede door het flexibele karakter van de tentoonstelling en de nevenactiviteiten, speelde de actieve bezoeker een cruciale rol in het bewerkstelligen van het doel van de tentoonstelling: zonder actieve participatie van de bezoekers zou er ook niet nagedacht en gediscussieerd kunnen worden. Dit idee wordt benadrukt door de discussie tussen Adorno en Bloch die besproken wordt in de tentoonstellingstekst. Bloch’s definitie van utopia is duidelijk van inspiratie geweest op de boodschap van de tentoonstelling. Volgens de recensies lag hier echter ook een probleem: de bezoeker moest in de chaotische en overvolle opstelling zelf op zoek naar specifieke informatie en was hier, afgaande op de besproken recensies, niet altijd toe in staat. Volgens de curatoren kan de toepassing van het concept utopia in de tentoonstelling samengevat worden als een actief proces van ontwikkeling, al lijkt dit in de praktijk niet helemaal gerealiseerd.

---

<sup>34</sup> Ibid.

<sup>35</sup> Nochlin, Linda, ‘Less Than More’, *Art Forum* (2003) september.

<sup>36</sup> Ibid.

<sup>37</sup> Jürgensen 2003.

<sup>38</sup> Ibid.

## Het Utopia van More (1516)

Om *Utopia Station* en de toepassing van utopia als concept in een historische en culturele context te plaatsen, zullen een drietal andere momenten besproken worden waarbij utopia als concept ook van belang is geweest. Allereerst zal het eerste gebruik van het begrip ‘utopia’ door Thomas More (1478-1535) in 1516 besproken worden.

More schreef zijn boek *De Optimo Reipublicae Statu deque Nova Insula Utopia*, kortweg *Utopia*, aan het eind van de Middeleeuwen in de vroege Renaissance. In Europa ontstond toen een denkwijze gericht op kennisverwerving en wetenschap, die we nu omschrijven als het humanisme. Er kwam een nieuw vertrouwen in de mens en zijn vermogen om de wereld te beïnvloeden met kennis en wetenschap. De horizon werd weerlegd en verbreed door de vele ontdekkingsreizigers die faam verwierven door naar verre oorden te reizen en hier verslag van te doen. De wijdverspreide en veel gelezen reisverslagen van onder andere Vespucci en Columbus waren een bron van inspiratie voor More en vele andere schrijvers en wetenschappers, ondanks dat deze dikwijls verzonnen of geromantiseerd werden. Deze nieuwe, al dan niet fictieve, geografische ontdekkingen gingen gepaard met een vergroot bewustzijn voor ‘de ander’ ten opzichte van ‘het zelf’. Geïnspireerd door deze vele veranderingen in gedachtengoed en leefwereld, schreef More in 1516 zijn boek *Utopia*.<sup>39</sup>

*Utopia* bestaat uit twee delen; Boek I en Boek II. More gebruikt Boek I om kritiek te leveren op de maatschappij en het rechtssysteem in Engeland, en Boek II om een uitgebreid verslag te geven van het eiland Utopia. Het verhaal is een raamvertelling; More vertelt hoe hij Raphael Hythloday ontmoet, die vervolgens vertelt over zijn ervaringen op het eiland Utopia.

Boek I is geschreven binnen de traditie van de reisverslagen van Vespucci en Columbus. More verteld in de ik-vorm hoe hij naar Antwerpen reist als ambassadeur voor de Engelse koning Henry VIII. Hij vertelt over zijn fictieve ontmoeting met een personage genaamd Raphael Hythloday, een wereldreiziger en filosoof. Hythloday vertelt dat hij veel heeft samen gereisd met Vespucci, zo ook naar het eiland Utopia. Onder de indruk van zijn inzicht en opgedane wijsheden, biedt More hem een functie aan als raadgever voor de koning. Hythloday wijst deze functie resoluut af door een opsomming te geven van alles wat er mis is met het Engelse rechtssysteem, en door op te merken dat de koning alleen zal luisteren naar wat hij wil horen. Hythloday vertelt vervolgens over het eiland Utopia en de vele opzichten waarin het leven er beter is dan in Europa. Hij beschrijft vol lof de samenleving waarin goederen en middelen gemeenschappelijk bezit zijn. Hythloday vertelt dat privaatsbezit in Utopia niet bestaat en verwijst naar Plato, die ook beargumenteerde dat gemeenschappelijk bezit het fundament is voor eens stabiele samenleving. Er zijn veel overeenkomsten tussen de samenleving op Utopia en wat wij een socialistische samenleving zouden noemen.<sup>40</sup>

In Boek II vertelt Hythloday, op aandringen van More, over de verre en geïsoleerde ligging van het eiland, de vorm van het eiland, en haar geschiedenis. Alle bewoners van Utopia werken gezamenlijk aan het in stand houden van de maatschappij. Ze zijn allen een deel van hun leven werkzaam in de agricultuur en een deel van hun leven werkzaam in de stad. Omdat iedereen een gelijke werklast heeft, zijn de werkdagen kort en is er voldoende tijd voor zelfontplooiing. Ook kinderen worden gemeenschappelijk opgevoed en geplaatst in groepen waarin ze een beroep leren. Er wordt geleefd in grote gebouwen, waarin soms

---

<sup>39</sup> Hexter 1976, pp. 11-33.

<sup>40</sup> Surtz, Edward, ‘Thomas More and Communism’, *PMLA (Pub. Modern Language Association)* 63 (1949) 3, pp. 549.

honderden mensen onder goede omstandigheden samenwonen. Alle bewoners van Utopia dragen dezelfde simpele kleding. De Utopianen worden omschreven als een leergierig volk. Op Utopia worden vele talen gesproken, en in veel wetenschappelijk velden evenaren ze de Europeanen. De Utopianen geloven in leven na de dood en het laatste oordeel.

Aan de hand van deze fictieve maatschappij, die ver weg op een onbereikbaar eiland gesticht zou zijn, wilde More alternatieven bieden voor de problemen die hij tegenkwam in zijn eigen wereld. More had zijn eiland in de eerste instantie de naam *Nusquama* gegeven. Nusquam is het Latijnse woord voor ‘nergens’ of ‘nooit’. Door deze naam en titel te gebruiken, zou More het bestaan of de mogelijkheid van het bestaan van zijn eiland al ontkennen. More heeft ervoor gekozen twee woorden uit het Grieks te combineren om tot zijn uiteindelijke naam en titel te komen: ‘Ouk’, wat in het oud Grieks ‘niet’ of ‘non-’ betekent, en ‘Topos’, wat ‘plaats’ betekent. Hier voegde hij de grammaticale suffix ‘-ia’ aan toe, waarmee in het Grieks locatie werd aangeduid. Etymologisch gezien is Utopia dus een plaats en tegelijk een non-plaats, een paradoxale samenstelling van bevestiging en ontkenning.<sup>41</sup>

Om het nog ingewikkelder te maken, heeft More nog een woord verzonnen; ‘Eutopia’. Het woord werd voor het eerst gepubliceerd in de eerste editie van *Utopia*, en kwam voor in het gedicht waarmee het boek afsluit. In het gedicht worden de drie belangrijkste karakteristieken van het eiland Utopia opgesomd. Zo wordt genoemd dat Utopia geïsoleerd en afgesloten is van de rest van de wereld; haar maatschappij concurreert met die van Plato’s *Republiek* en zou deze zelfs overtreffen omdat Plato in zijn *Republiek* een hypothetische situatie beschrijft en Utopia een gevestigde maatschappij zou hebben; en de bewoners en wetgeving op Utopia zijn zo aangenaam, dat het eiland eigenlijk ‘Eutopia’ had moeten heten. Het woord ‘eutopia’ lijkt qua compositie sterk op het woord ‘utopia’. Het is wederom een verbastering uit het Grieks van ‘Eu-Topos’, wat ‘goede plaats’ betekent. De spanning tussen ‘eutopia’ en ‘utopia’ wordt versterkt door de vrijwel identieke uitspraak van de twee woorden. De overeenkomst tussen deze twee nieuw verzonden woorden is mogelijk een belangrijke reden geweest voor de veranderingen in de definitie van het woord ‘utopia’ van de naam van een fictief eiland, naar een droomplaats of paradijs. More heeft de spanning tussen deze twee woorden in zijn voordeel laten werken en het als een fundamentele toevoeging in zijn boek opgenomen.<sup>42</sup>

Het is belangrijk stil te staan bij het aantal lezers van *Utopia*. Het wordt in alle vertalingen, nog steeds gelezen wordt door een breed publiek, zowel binnen als de buiten de academische wereld. *Utopia* is vertaald in vrijwel elke Europese taal en is, sinds de publicatie 500 jaar geleden, elke kwart eeuw in minstens één nieuwe taal vertaald. De Engelse vertaling van *Utopia* is tussen 1868 en 1940 minstens 92 keer in herdruk geweest. Na deze periode was het aantal herdrukken niet meer bij te houden vanwege het enorme aantal verschillende uitgaven en hertalingen van de tekst.<sup>43</sup>

Vanaf 1516 is het begrip ‘utopia’ ook gebruikt om te verwijzen naar literatuur van ver vóór More’s tijd. Dit is eigenlijk een bijzondere situatie, omdat neologismen doorgaans gebruikt worden om nieuwe fenomenen te benoemen. In valt op dat de term ‘utopia’ gebruikt kan worden voor iets dat eerder al een bestaand concept was, ondanks dat het nog geen naam

---

<sup>41</sup> Fatima Vieira, ‘The Concept of Utopia’, in: Gregory Claeys, *The Cambridge Companion to Utopian Literature*, Cambridge 2010, p. 4.

<sup>42</sup> Ibid, p. 5.

<sup>43</sup> J.H. Hexter, ‘The Radicalism of Utopia’, in: *Complete Works of Thomas More*, Vol. 4: *Utopia*, New Haven 1974, p. 105-107.

had. Teksten die we nu, nadat More ons voorzien heeft van een passend woord, als utopisch bestempelen zijn bijvoorbeeld Plato's *Republiek* (Griekenland, 370-360 BC) en *Het Land van Cockayne* (Ierland, midden 14<sup>e</sup> eeuw). Ook van religie was (en blijft) utopisch denken een fundamenteel onderdeel, een voorbeeld hiervan is de belofte van leven in het paradijs na de dood op aarde.<sup>44</sup> Ondanks dat More dus de uitvinder was van het woord 'utopia', was er duidelijk al een langdurige traditie van utopisch denken, met als kern het verlangen voor een beter leven.

Het begrip 'utopia' wordt in de hedendaagse taal meestal gebruikt om een droomplaats, paradijs, of luilekkerland te benoemen. Het verwijst naar de traditie van het vinden van alternatieve, al dan niet fictieve, oplossingen voor problemen of conflicten in de gevestigde maatschappij. De term wordt ook gebruikt om te verwijzen naar ideologische literatuur, kunst en architectuur, of gedachtegoed. Het is belangrijk te onthouden dat More de term 'utopia' zelf niet in deze context gebruikte. Voor More was Utopia enkel een dubbelzinnige naam voor een fictief eiland en een titel voor zijn boek.

---

<sup>44</sup> Veira 2010, p. 5.

## Het Utopia van Malevich en Tatlin (na 1917)

Utopisch denken, in de zin van een alternatieve of verbeterde maatschappij verzinnen, was in het bijzonder van toepassing vanaf 1917 in Rusland toen, als gevolg van de revolutie, de gelegenheid zich aandeed om een totaal nieuwe maatschappij op te bouwen en in te richten. Met name de Russische avant-garde kunstenaars werden gestimuleerd en geïnspireerd om hieraan bij te dragen.<sup>45</sup>

In de beginjaren van de twintigste eeuw werden de mogelijkheden voor het bouwen van een technologisch utopia steeds realistischer. Verbeterde fabricagemethoden zorgden ervoor dat er niet alleen voldoende materiaal en middelen geproduceerd werden maar ook dat deze voor iedereen beschikbaar konden zijn. De invloed van technologische ontwikkelingen op alle aspecten van het dagelijks leven werd steeds groter naarmate goederen steeds goedkoper en in grotere hoeveelheden geproduceerd konden worden. Deze moderne ontwikkelingen legden de fundaties voor de utopia's van de vroeg twintigste eeuw.<sup>46</sup>

In Rusland zorgden industriële ontwikkelingen en snelle verstedelijking voor de ondermijning van sociale en politieke stabiliteit, waardoor de Bolsjewiek revolutie in 1917 op grote schaal plaats kon vinden en van grote invloed was op de maatschappij. Een van de gevolgen van deze revolutie was een dramatische verandering in het regeringsbeleid, waarbij de heerschappij van de tsaar werd vervangen door een Bolsjewistische regering met een communistisch regime. Als gevolg van de Eerste Wereldoorlog was Rusland geïsoleerd van de rest van Europa. Hierdoor ontstond een unieke situatie waarbij een nieuw regime opgebouwd kon worden, met zeer beperkte invloed van buitenaf. De utopische manifestaties in de Sovjet Unie passen zowel sociaal- als politiek gezien het beste binnen het socialisme en het Marxisme.<sup>47</sup> Onder het Bolsjewiek regime werd besloten dat musea niet alleen toegankelijk moesten zijn voor specialisten maar juist voor een breed publiek. Musea moesten een drastische transformatie ondergaan om te voldoen aan de visies van het socialisme en Marxisme; zo werden ze verplicht een educatieve functie aan te nemen en de Marxistische opvattingen te weerspiegelen. Kazimir Malevich (1878-1935) sprak van “laboratoria” in plaats van musea, en pleitte voor een kunstwereld waarin niet langer werd geteerd op “dode bagage” en oud werk maar waarin vooruit gekeken zou worden naar de hedendaagse kunst en de mogelijkheden die erin lagen.<sup>48</sup>

De Russische theosoof en wiskundige Peter Demianovich Uspensky (1878-1947) toonde al langere tijd interesse in het onderwerp van de vierde dimensie. In Rusland werd hij door velen beschouwd als belangrijk filosoof, wiens ideeën hoop boden voor een nieuwe wereld en een ontsnapping aan de dood door terug te grijpen op de essentie van de ziel. Hij fuseerde geometrie en mystieke tradities tot een eigen filosofie waarmee hij als inspiratie diende voor veel Russische Avant-Gardisten.<sup>49</sup> De fascinatie van Malevich voor geometrische vormen kan worden teruggeleid naar de theorieën van Uspensky. Veel titels en beschrijvingen die Malevich toepaste op zijn vroege Suprematische werken bevatten theosofische termen en

---

<sup>45</sup> Victor Margolin, *The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy. 1917-1946*, Chicago 1997, p. 9.

<sup>46</sup> Christina Lodder, Maria Kokkori, Maria Mileeva, ‘Introduction’, in: *Utopian Reality: Reconstructing Culture in Revolutionary Russia and Beyond*, Boston 2013, p. 2.

<sup>47</sup> Ibid, p. 3-5.

<sup>48</sup> Kazimir Malevich, ‘On the Museum’, *Essays on Art*, Copenhagen 1968, p. 72. (eigen vertaling)

<sup>49</sup> Robert Williams, ‘Malevich’s Suprematism’, in: *Artists in Revolution: Portraits of the Russian Avant Garde 1905-1925*, Indiana 1997, pp. 117-119.

verwijzingen naar de vierde dimensie. In 1915 werden de eerste Suprematische werken van Malevich tentoongesteld op de tentoonstelling '0.10'. De tentoonstelling werd kritisch ontvangen en weinig bezocht maar leverde Malevich, dankzij haar vooruitstrevende karakter, wel een reputatie op. Hij verklaarde zichzelf hoofd van de post-futuristische kunstbeweging het Suprematisme.<sup>50</sup> In het pamflet getiteld 'Van Cubisme en Futurisme naar Suprematisme' dat werd uitgedeeld op '0.10' verklaarde hij dat hij los had weten te breken van tradities en een wereld van mogelijkheden had geopend, waarin de mogelijkheid zou bestaan nieuwe vormen te creëren en daarmee de vormen uit de natuur te overtreffen. Onsterfelijkheid en een herindeling van het universum zouden binnen handbereik liggen.<sup>51</sup> Deze manier van Utopisch denken wordt door Victor Margolin het *fenomenologische Utopia* genoemd. Het *fenomenologische Utopisch* denken houdt in dat objecten en afbeeldingen een hogere betekenis krijgen en de materialistische eigenschappen ontstijgen.<sup>52</sup> De schilderijen van Malevich zouden hier een voorbeeld van zijn. Malevich was ervan overtuigd dat zijn geometrische vormen de fundatie zouden worden voor het nieuwe Rusland, en vervolgens een wereldwijde revolutie zouden initiëren.<sup>53</sup> Dit utopische gedachtengoed inspireerde een jongere generatie kunstenaars, waaronder El Lissitzky en Olga Rozanova.<sup>54</sup>

Malevich ontmoette zijn volgelingen vanaf 1919 in het Instituut voor Artistieke Cultuur in Vitebsk, onder de naam UNOVIS, een afkorting voor *Utverditeli novogo iskusstva* (Verklaarders der nieuwe kunst). Dit instituut diende als kunstopleiding en een kunstbeweging, en verspreidde de overtuiging dat er een revolutie zou komen met een nog grotere impact dan de Bolsjewiek revolutie. Lissitzky verklaarde dat het Suprematisme "een duidelijk teken en plan was voor een definitief nieuwe wereld zoals nog nooit eerder ervaren."<sup>55</sup> Malevich wilde het Suprematisme de kunst laten ontstijgen en een overkoepelende representatie van de menselijkheid laten worden. Hij stelde zich een wereld voor waarin het Suprematisme in alle aspecten van het dagelijks leven een grote rol zou spelen. Hij moedigde zijn volgelingen aan de kunstwereld te verlaten om de Suprematische vormen toe te passen in andere plaatsen in de maatschappij, zoals in kiosken, posters, meubels, en theaterdecors.<sup>56</sup>

De utopische ideeën van Malevich leidde tot een nieuwe beweging, die bijna een religie te noemen was, met het *Zwarte Vierkant* als icoon, en Malevich zelf als religieus leider. Toen Malevich zichzelf bij een openbare lezing als personificatie van het allesomvattende vierkant en als reïncarnatie van Christus benoemde, verloor hij een groot deel van zijn volgers en de utopische, wereld-veranderende status die werd toeschreven aan zijn werk.<sup>57</sup>

Collega van Malevich en ander prominent lid van de Constructivisten was de schilder en architect Vladimir Tatlin (1885-1953). Na de revolutie in 1917 werkte hij binnen de Marxistische opvatting dat zijn projecten zowel functioneel als esthetisch inspirerend moesten zijn voor het gehele volk. Door te werken met de modernste materialen en technieken zette

---

<sup>50</sup> Ibid, pp. 121-122.

<sup>51</sup> Kazimir Malevich, 'From Cubism and Futurism to Suprematism: The New Realism of Painting' in: *Essays on Art*, Copenhagen 1968, p. 19.

<sup>52</sup> Margolin 1997, p. 10.

<sup>53</sup> Kazimir Malevich, 'A Little Dead Stick', in: *Essays on Art*, Copenhagen 1968, pp. 56-57.

<sup>54</sup> Williams 1997, p. 122.

<sup>55</sup> S. Lissitzky-Kuppers, *El Lissitzky*, Londen 1968, p. 327. (eigen vertaling)

<sup>56</sup> Margolin 1997, p. 3.

<sup>57</sup> Williams, 1997, p. 123. Geciteerd vanuit een tentoonstellingsrecensie uit de krant *Den* van 14 Januari 1916.

kunstenaars als Tatlin de traditie van de Futuristen voort maar dan afgestemd op massacultuur. Waar de ambitieuze plannen van Malevich gericht waren op een herinrichting van het universum, waren de ambities van Tatlin gericht op het creëren van functionele en esthetisch verantwoorde kunst en bouwwerken, die zouden passen binnen de gevestigde maatschappij.<sup>58</sup> Tatlin liet zich inspireren door de Westerse ideeën dat dagelijks leven en kunst, vorm en functie, en architectuur en bouwkunde, gefuseerd konden en moesten worden. Een centraal thema in zijn werk was het vinden en benadrukken van de perfecte geometrische vormen die hij tegenkwam in de natuur. Dit was deels geïnspireerd op het gedachtengoed van de oude Grieken; de perfecte wiskunde van Pythagoras en de perfecte geometrische vormen van Plato en Archimedes.<sup>59</sup> De spiraal die Tatlin toepaste in zijn Monument was een reflectie van de zoektocht naar de perfecte vorm, evenals het vierkant van Malevich.

Tatlin begon met het maken van constructies van hout en metaal in 1914. Deze constructies, die vaak tussen twee muren gespannen werden, waren een belangrijke stap vanaf het platte doek naar de driedimensionale werken zoals het zweefvliegtuig *Letatlin* en het monument van de Derde Internationale.<sup>60</sup> Tatlin hoopte, net zoals Leonardo da Vinci, de Utopische droom van Icarus te kunnen realiseren en de mens met eigen vleugels te kunnen laten vliegen. Door de biologische bouw van een vogel te imiteren, en te werken met de modernste materialen en technieken, bouwde hij een zweefvliegtuig dat hij *Letatlin* noemde. Het zweefvliegtuig werd aan het plafond van een klokkentoren in Moscow tentoongesteld en heeft nooit gevlogen.<sup>61</sup>

Tatlin's meest utopische, ambitieuze, en bekende werk, was zijn ontwerp voor het Monument voor de Derde Internationale in 1919. Het idee dat architectuur de samenleving kan ondersteunen en vormen was in het Westen al populair vóór de Eerste Wereldoorlog. Ook de theosofie, die Malevich en andere abstracte kunstenaars had beïnvloed, was van grote invloed op de architectuur. Veel architecten, waaronder Adolph Loos en Rudolph Steiner, pleitten voor het veelvuldig gebruik van glas en zagen het als een mogelijkheid om de gehele samenleving van de mens te veranderen. Ook zou elke stad en plaats een kenmerkende toren moeten hebben, die, vanwege het gebruik van glas, 's nachts zou functioneren als een baken van licht.<sup>62</sup> Theosofie gaf dan wel geen richtlijnen voor het ontwerpen van architectuur maar het gaf architecten een visionaire retoriek om hun ontwerpen te inspireren en te omschrijven.

Tatlin kreeg in september 1920 de commissie om een toren te ontwerpen. Een vriend van Tatlin, Nikolai Punin, beschreef het ontwerp als volgt:

Het monument is voornamelijk ontworpen aan de hand van een organische synthese van de principes van architectuur, beeldhouwkunde, en kunst. De toren zou een nieuw type monumentale constructie representeren, waarin een puur creatieve vorm gefuseerd zou worden met een functionele vorm. De toren zou 400 meter hoog worden, en zou daarmee hoog boven de Eiffeltoren uitsteken.<sup>63</sup>

---

<sup>58</sup> Robert Williams, 'Tatlin's Monument and Eisenstein's Montage', in: *Artists in Revolution: Portraits of the Russian Avant Garde 1905-1925*, Indiana 1997, p. 151.

<sup>59</sup> Ibid, p. 152.

<sup>60</sup> Ibid, p. 161.

<sup>61</sup> Ibid, p. 152.

<sup>62</sup> Ibid, pp. 153-154

<sup>63</sup> Nikolai Punin, 'The Monument for the Third International', 1920, in: R. Williams, *Artists in Revolution: Portraits of the Russian Avant Garde 1905-1925*, Indiana 1997, pp. 158. (eigen vertaling)



De toren zou bestaan uit drie onderdelen die omhoog worden gehouden met behulp van een ingewikkeld systeem van verticale pijlers en spiralen. Het onderste onderdeel zou de vorm van een kubus hebben, en zou om zijn as roteren met een snelheid van één rotatie per jaar. Hier zouden bijeenkomsten van de Internationale, internationale congressen, en de bijeenkomsten van justitie plaatsvinden. Het volgende onderdeel zou de vorm hebben van een piramide en om zijn as roteren met een snelheid van één rotatie per maand. In deze verdieping zouden de uitvoerende lichamen, zoals het secretariaat en enkele besturen, bijeenkomen. Het bovenste onderdeel van de toren zou de vorm krijgen van een cilinder. Dit onderdeel zou om zijn as roteren met een snelheid van één rotatie per dag, en zou bestemd zijn als uitvalsbasis voor organisaties met informatieve functies, zoals een informatie centrum, een radiostudio, verschillende kranten, en publicaties van pamfletten en manifesten. Door al deze functies te centraliseren, wilde Tatlin met de bouw van deze toren het gehele stadsleven hervormen en vergemakkelijken.<sup>64</sup>

Een zes meter hoog model van de toren was gebouwd in 1920, niet van glas en staal, zoals oorspronkelijk de bedoeling was maar van hout en textiel. De roterende onderdelen werden niet door een machine aangedreven maar door manuele bediening. Tatlin's succes was van korte duur nadat het model werd kritisch ontvangen. Veel journalisten vroegen zich af waar de enorme hoeveel staal vandaan moest komen die nodig was voor de bouw van de toren. Zelfs Lunacharsky, die het project had gesubsidieerd, verklaarde dat de verdraaid structuur van de toren het niet haalde bij de schoonheid en simpliciteit van de Eiffeltoren. Het model ging uiteindelijk verloren in een brand en is nooit gerealiseerd.<sup>65</sup>

Na de revolutie bood Rusland vruchtbare grond voor veel utopische ideeën. Er waren veel filosofen actief met uiteenlopende ideeën, die dienden als inspiratie voor vele kunstenaars en architecten. Veel van de ambitieuze utopische ideeën van Malevich en Tatlin zijn uiteindelijk nooit gerealiseerd, en ook de plannen om een communistische staat op te richten zijn niet voltoerd. Rond 1920 verviel de instabiele maatschappij in een totalitaire staat en het Stalinisme brak aan.

---

<sup>64</sup> Williams 1997, pp. 158-159.

<sup>65</sup> Ibid, p. 159.

## Het Utopia van Fuller (1950 tot 1970)

Het volgende moment dat het concept utopia een belangrijke rol ging spelen kwam met de opkomst van het utopisch denken tussen de jaren 1950 en 1970 in Amerika onder invloed van Richard Buckminster Fuller (1895-1983). Fuller groeide op in een periode waarin het niet vanzelfsprekend was dat er genoeg middelen waren om iedereen te onderhouden en te voorzien van basale levensbehoeften. Zelfs als jongeman was Fuller zich er al van bewust dat er, gedurende zijn leven, een moment zou komen waarop de mensheid zich zou kunnen ontwikkelen tot het punt dat er genoeg middelen en goederen beschikbaar waren om al het leven op aarde te onderhouden. Fuller maakte het zijn levensdoel om de mensheid te helpen dit punt te bereiken.<sup>66</sup> Fuller was gedurende zijn leven onder andere uitvinder, ontwerper, utopisch denker, voorstander van technologische vooruitgang, en verdediger van het milieu.<sup>67</sup> Fuller verspreide zijn utopische idee dat de wereld een soort machine was die door de mensheid bestuurd kon worden in zijn boeken en lezingen. Zijn utopische gedachtengoed kwam tot een hoogtepunt in zijn concept voor het 'World Game'; een serie presentaties, bijeenkomsten, lezingen, en teksten, waarin hij voor maatschappelijke problemen een oplossing probeerde te vinden die uitging van de mogelijkheid van de mensheid om nieuwe kennis op te doen en over te dragen.<sup>68</sup>

Vanaf het begin van zijn carrière toonde Fuller al een interesse voor de toenemende mogelijkheden die gepaard gingen met de snelle ontwikkeling van de informatie- en communicatie systemen. Hij was gefascineerd door de potentie van alledaagse voorwerpen, zoals telefoons en de radio om het dagelijks leven drastisch te kunnen veranderen.<sup>69</sup> De voorspellingen die Fuller deed voor de maatschappij van de toekomst kenmerkten zich door een uitgebreid communicatiesysteem, dat de mensheid de mogelijkheid zou geven om overal op aarde te leven, zonder hiermee het contact met anderen te hoeven verliezen. Omdat het communicatiesysteem overkoepelend zou werken, zouden educatie, effectenbeurzen, en materiaalproductie vanaf een centraal punt geregeld worden. Educatie zou voortaan kunnen worden aangepast aan individuele behoeften van kinderen, studenten, en volwassenen, via uitzendingen die bij iedereen thuis ontvangen konden worden.<sup>70</sup> Effectenbeurzen zouden efficiënter kunnen werken door rekening te houden met de wereldwijde economie, in plaats van alleen de economie in lokale of omliggende gebieden.<sup>71</sup> Een bekende profetische voorspelling die Fuller gedaan heeft is dat de behoeften van elk individu vervuld zouden kunnen worden als gevolg van de juiste toepassing van massamedia. Fuller dacht oplossingsgericht na over de tegenstrijdigheden die ontstaan in een informatie- en communicatie maatschappij, waarin het verlangen naar individualiteit en individuele vrijheid wordt afgewisseld met de noodzaak voor centralisatie, verbondenheid, coördinatie, en controle.

Fuller's utopische scenario's gingen niet alleen uit van de exploitatie van

---

<sup>66</sup> Lloyd Steven Sieden, 'Preface', *Buckminster Fuller's Universe: An Appreciation*, New York en Londen 1990, pp. xi-xv.

<sup>67</sup> Antoine Picon, 'Fullers Avatars: A View from the Present', in: K. Michael Hays, Dana Miller. *Buckminster Fuller: Starting with the Universe*, New York 2008, p. 46.

<sup>68</sup> Lloyd Steven Sieden, 'World-Game Abundance', *Buckminster Fuller's Universe: An Appreciation*, New York en Londen 1990, pp. 367-390.

<sup>69</sup> Picon 2008, p. 47.

<sup>70</sup> R. Buckminster Fuller, *Nine Chains to the Moon*, Philadelphia 1938, p. 230.

<sup>71</sup> R. Buckminster Fuller, *4D Time Lock*, Chicago 1972, p. 5.

technologische ontwikkelingen maar gingen ook uit van het behouden en verzorgen van het milieu. Omdat Fuller begreep dat de technologische ontwikkelingen in zijn tijd zouden leiden tot globalisering, zette hij een *closed-world* concept op, dat hij 'Spaceship Earth' noemde.<sup>72</sup> De *closed-world* hypothese gaat uit van voorspelbare veranderingen binnen een gesloten milieu. Aan de hand van deze data kan een voorspelling gemaakt worden van de situatie op verschillende momenten in de toekomst, en de hoeveelheden middelen en goederen die hierbij verbruikt worden.<sup>73</sup> Aan de hand van dit concept kon Fuller aantonen dat natuurlijke middelen beperkt waren, en dat er zuinig en zorgvuldig mee omgegaan diende te worden. Hij presenteerde zijn ideeën aan meerdere milieubewuste organisaties en aan het Pentagon.<sup>74</sup>

Fuller was een belangrijke schakel in de opkomst van de kunstmatige omgeving. Met de publicatie van zijn ontwerp voor een enorme koepel die over Manhattan geplaatst kon worden, waardoor het klimaat in de koepel gecontroleerd kon worden, was hij zijn tijd ver vooruit.<sup>75</sup> De megastructuren die hij ontwierp bestonden vaak uit enorme geometrische vormen die een deel van of een gehele stad bedekten. Door een kunstmatig klimaat in stand te houden, wilde Fuller een ruimte creëren waarin de mens bevrijd kon worden van de industriële wereld. In zijn ontwerpen voor de megastructuren van de toekomst kon de mens vrij bewegen en het contact met de natuur terugvinden met alle voordelen van futuristische technologie.<sup>76</sup> De bouw van zo'n megastructuur was geen doel op zich, het zou pas compleet zijn als erin geleefd en gegroeid zou worden. De megastructuren waren bedoeld om te voldoen aan de behoeften van het individu in plaats van de mensheid te behandelen als uniforme massa.<sup>77</sup>

Fuller presenteerde ook ideeën over de maatschappij die zou moeten ontstaan binnen zijn megastructuren, en uiteindelijk over de gehele wereld. Mogelijk omdat hij was opgegroeid in een periode waarin goederen en materiaal schaars waren, wilde hij de verdeling van goederen en materiaal gecontroleerd houden. Hij was tegen klassensystemen, en wilde elke vorm van hiërarchie uit de maatschappij halen. Zijn doel was om de leefomstandigheden van iedereen op aarde gelijk te trekken. Hierdoor zou uiteindelijk iedereen in overvloed kunnen leven doordat er een betere verdeling zou zijn van goederen en middelen.<sup>78</sup>

Fuller's ideeën kristalliseerden in zijn 'World Game' concept. Op verschillende conferenties en bijeenkomsten vanaf 1969 liet Fuller participanten de meest effectieve manieren overwegen en bediscussiëren om met zo min mogelijk middelen aan de behoeften van zoveel mogelijk mensen te kunnen voldoen. Ook werd er uitgebreid nagedacht over de manieren waarop een maatschappij het beste ingericht kon worden om zo min mogelijk ongelijkheid te laten ontstaan.<sup>79</sup> Een conclusie die uit deze discussies kwam was dat de mensheid meer zou moeten delen met elkaar, en dat gemeenschappelijk goed, en de gemeenschappelijke zorg ervoor, een oplossing zou zijn voor veel problemen. In Fuller's ideale maatschappij zou iedereen op aarde zich bewust zijn van het belang van gelijkheid. Als

---

<sup>72</sup> Sieden 1990, p. 127.

<sup>73</sup> Picon 2008, p. 51.

<sup>74</sup> Picon, 2008, p. 51.

<sup>75</sup> Ibid., p. 52.

<sup>76</sup> Ibid., p. 57.

<sup>77</sup> Ibid, p. 58.

<sup>78</sup> R. Buckminster Fuller, 'Design for Survival', in: *Ideas and Integrities: A Spontaneous Autobiographical Disclosure*, USA 1969, pp. 193-198.

<sup>79</sup> R. Buckminster Fuller, 'World Game Lecture Series', in: Lloyd Steven Sieden, *Buckminster Fuller's Universe: An Appreciation*, New York en Londen 1990, pp. 377-383.

de mensheid gemeenschap van goederen zou introduceren, zou privaat bezit zou overbodig worden, en zou niemand tekort komen.<sup>80</sup>

---

<sup>80</sup> Ibid.

## Het hedendaags Utopia

Terug naar het heden en naar *Utopia Station*. Er zijn enkele opvallende overeenkomsten gevonden tussen de eerdere toepassingen van het concept utopia in 1516, na 1917, en tussen 1950 en 1970 die ook tot uiting komen in de tentoonstelling *Utopia Station*. Zo speelt de toepassing van architectuur een belangrijke rol in veel utopische projecten. Bij *Utopia Station* kwam dit idee tot uiting in de vele architectuur-gerelateerde activiteiten. Zo waren er discussies over de invloed die architectuur kan hebben op de maatschappij en performances waarbij de invloed van architectuur op de samenleving onderzocht werden.<sup>81</sup> Architectuur werd al eerder gezien als medium dat de samenleving kan vormen. In Rusland ontwierp Tatlin structuren van staal en glas om de samenleving positief te beïnvloeden. Tatlin paste ook het idee toe dat de identiteit van een stad gevormd kan worden door de bouw van een kenmerkende toren. Met het ontwerp voor de toren voor de Derde Internationale wilde hij het gehele stadsleven hervormen. Ook Fuller paste architectuur toe in zijn utopisch gedachtengoed. Hij ontwierp enorme koepels waarbinnen een kunstmatig klimaat ervoor zou zorgen dat de mens weer vrij kon bewegen in de natuur, zonder last te hebben van industrialisatie. De bouw van deze koepels zou van positieve invloed zijn op de levenskwaliteit van de massa en tegelijkertijd voldoen aan de behoeften van het individu. Het is opvallend dat architectuur zo'n belangrijke rol speelde in utopisch gedachtengoed, en dat dit ook tot uiting is gekomen in *Utopia Station*. Dit kan verklaard worden door het idee dat architectuur een (her-)vormende werking kan hebben op de maatschappij en op die manier kan bijdragen aan een utopische samenleving.

Een ander opvallend thema binnen de tentoonstelling was de toepassing van moderne technologie om het milieu te ontlasten. Bij *Utopia Station* kwam dit vooral tot uiting in de tuin, waar toiletten stonden die ontlasting recycleerden en waar gemeenschappelijke douches stonden. Ook was er speciaal voor de tentoonstelling een nieuwe frisdrank ontwikkeld waarvan de kleinschalige productie minder belastend zijn voor het milieu dan de grote merken die buiten de tentoonstelling verkrijgbaar waren. Ondanks dat Tatlin zich niet bezig leek te houden met het milieu, zette hij wel vooruitstrevende technologie in om zijn zweefvliegtuig en de toren voor de Derde Internationale te realiseren. Fuller daarentegen zette de modernste technologieën juist in om het milieu te beschermen. Aan de hand van zijn *closed-world* hypothesen voorspelde hij dat fossiele brandstoffen eindig waren en dus beschermd dienden te worden. Ook ontwierp hij gesloten klimaten waarin de mens vrij zou kunnen bewegen in de natuur, zonder deze te aan te tasten. Fuller zette moderne technologie ook in om de communicatiemaatschappij te bevorderen, waardoor wereldwijd contact en mogelijk werd. Een streven dat aansluit bij zijn ideaalbeeld voor een socialistische maatschappij.

Door de toepassing van het concept utopia in 1516 en 2003 te vergelijken, wordt duidelijk dat er een verschuiving heeft plaatsgevonden in de definitie van het begrip 'utopia'. Dit werd door Bloch onder woorden gebracht en door de curatoren samengevat in de tentoonstellingstekst van *Utopia Station*: de definitie van het concept utopia is verschoven van een vastgelegde, statische modelsamenleving die bereikt zou kunnen worden onder bewind van wijze en alwetende leiders, naar een constant door-ontwikkeld proces dat gedreven wordt door de werkende, creërende, en producerende mensheid. Hier wordt meteen een belangrijk aspect van het concept utopia genoemd dat in alle drie de momenten en in de tentoonstelling expliciet aan bod kwam: de socialistische samenleving en de actieve

---

<sup>81</sup> Jürgensen 2003.

participatie van de mens binnen de maatschappij (of de tentoonstelling). In *Utopia Station* komt de politiek vooral aan bod in de onderwerpen van de verschillende performances en in de literatuur die in de bibliotheek is opgenomen. Daarnaast werd de tentoonstelling actief geprofileerd als plaats om samen te komen en om gezamenlijk tot oplossingen te komen. Ook werden bezoekers aangemoedigd om bij te dragen aan de tentoonstelling. In de modelsamenleving van More was ook al sprake van collectieve arbeid en verantwoordelijkheid. De gehele bevolking zou actief moeten deelnemen aan het in stand houden van de maatschappij om de levenskwaliteit hoog te houden. Ook wordt herhaaldelijk benadrukt dat de maatschappij alleen op hoog niveau zal blijven functioneren met gemeenschap van goederen. Na 1917 was er in Rusland, dankzij de Bolsjewiek revolutie en de technologische ontwikkelingen, de mogelijkheid om een socialistische maatschappij op te bouwen. Dit uitte zich in de kunstsector door een functieverhuizing van de musea. Deze moesten een educatieve functie aannemen waar het gehele volk van kon profiteren. Malevich richtte een instituut op waarin hij studenten opleidde tot kunstenaars die gezamenlijk een uniforme beeldtaal zouden ontwerpen en daarmee het straatbeeld zouden vullen. Ook Tatlin richtte zich op het ontwerpen van een socialistische maatschappij maar deed dit door middel van architectuur. Tatlin ontwierp gebouwen die zowel esthetisch verantwoord als functioneel zouden zijn, en waar de gehele samenleving van zou profiteren. De maatschappij die Fuller in zijn megastructuren wilde opbouwen kwam ook sterk overeen met de maatschappij van More. Fuller was tegen hiërarchische klassensystemen en hij pleitte actief voor gemeenschap van goederen en gelijke leefomstandigheden voor iedereen. Juist door te ontwerpen voor de massa, wilde Fuller kunnen voldoen aan de behoeften van het individu.

Het belangrijkste terugkerende aspect van het toepassen van het concept utopia lijkt het fantaseren over een (meer) socialistische samenleving. Voor het laten slagen van een socialistisch utopia is actieve participatie van iedereen uit de samenleving een vereiste. Zo ook bij *Utopia Station*. De overdaad aan informatie bleek voor de recensenten afschrikwekkend te werken. Jammer, want pas met de actieve participatie van iedereen kunnen de meest utopische ideeën ontstaan.

## Literatuurlijst

- Bolaños, Paolo A., 'The Critical Role of Art: Adorno between Utopia and Dystopia', *Kritike* 1 (2007) 1 (juni), pp. 25-31.
- Bonami, Francesco, *Catalogue Venice Biennale: Dreams and Conflicts - The Viewer's Dictatorship*, Venetie 2003.
- Fuller, R. Buckminster, *4D Time Lock*, Chicago 1972.
- Fuller, R. Buckminster, *Ideas and Integrities: A Spontaneous Autobiographical Disclosure*, USA 1969.
- Fuller, R. Buckminster, *Nine Chains to the Moon*, Philadelphia 1938.
- Gillick, Liam, 'For a... functional utopia ? A review of a position', in: Paul O' Neill, *Curating Subjects*, Amsterdam 2007.
- Gillick, Liam, 'Utopia Station: For a... Functional Utopia', in: Richard Noble, *Utopias*, Londen 2009, pp. 154-157.
- Hays, K. Michael, Dana Miller (ed.). *Buckminster Fuller: Starting with the Universe*, New York 2008.
- Hexter, J.H., 'The Radicalism of Utopia', in: Complete Works of Thomas More, Vol. 4: Utopia, New Haven 1974, pp. 105-124.
- Hexter, J. H., 'The Anatomy of a Printed Book', in: *More's Utopia*, Connecticut 1976, p. 11-33.
- Leezenberg, Michiel, Gerard de Vries, *Wetenschapsfilosofie voor Geesteswetenschappen*, Amsterdam 2012.
- Lodder, Christina, Maria Kokkori, Maria Mileeva, *Utopian Reality: Reconstructing Culture in Revolutionary Russia and Beyond*, Boston 2013.
- Malevich, Kazimir, *Essays on Art*, Copenhagen 1968.
- Margolin, Victor, *The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy. 1917-1946*, Chicago 1997.
- Nesbit, Molly, Hans-Ulrich Obrist, Rirkrit Tiravanija, 'What Is a Station?', in: Claire Bishop, *Participation*, Londen 2006, pp. 184-189.
- Nesbit, Molly, Hans-Ulrich Obrist, Rirkrit Tiravanija, 'Meeting Emmanuel Wallerstein', in: Francesco Bonami, *Catalogue Venice Biennale: Dreams and Conflicts - The Viewer's Dictatorship*, Venetie 2003, pp. 369-373.
- Picon, Antoine, 'Fullers Avatars: A View from the Present', in: K. Michael Hays, Dana Miller. *Buckminster Fuller: Starting with the Universe*, New York 2008.
- Sieden, Lloyd Steven, *Buckminster Fuller's Universe: An Appreciation*, New York en Londen 1990.

Vieira, Fatima, 'The Concept of Utopia', in: Gregory Claeys, *The Cambridge Companion to Utopian Literature*, Cambridge 2010, pp. 3-27.

Williams, Robert, *Artists in Revolution: Portraits of the Russian Avant Garde 1905-1925*, Indiana 1997.

### Online bronnen

E-Flux, 'Participating Artists', *Utopia Station* op: E-Flux 2003, <<http://www.e-flux.com/projects/utopia/artist.html>> [30 mei 2016].

E-Flux, '*Utopia Station* Performance Schedule', *Utopia Station* op: E-Flux 2003, <<http://www.e-flux.com/projects/utopia/schedule.html>> [29 mei 2016].

Surtz, Edward, 'Thomas More and Communism', *PMLA (Pub. Modern Language Association)* 63 (1949) 3, pp. 549-564, <<http://www.jstor.org/stable/i219600>> [11 mei 2016].

Thompson, Peter, 'Ernst Bloch and the Principle of Hope', *The Frankfurt School* op: The Guardian 2013 (April), <<http://www.theguardian.com/commentisfree/belief/2013/apr/29/frankfurt-school-ernst-bloch-principle-of-hope>> [29 mei 2016].

### Overige bronnen

Cumming, Laura, 'But Where's the Art?', *The Observer* (2003) 22 juni.

Griffin, Tim, 'Left Wanting', *Art Forum* (2003) september.

Jurgensen, Jacob Dahl, '50th Venice Biennale', *Frieze* (2003) 10 september.

Nochlin, Linda, 'Less Than More', *Art Forum* (2003) september.

Rothkopf, Seth, 'In the Bag', *Art Forum* (2003) september.

Ruyters, Domeniek, 'Mc Chaos en zijn vele taken voor de kunstliefhebber', *Metropolis M*, (2003) 4.





Faculteit Geesteswetenschappen

*Versie september 2014*

## VERKLARING KENNISNEMING REGELS M.B.T. PLAGIAAT

### **Fraude en plagiaat**

Wetenschappelijke integriteit vormt de basis van het academisch bedrijf. De Universiteit Utrecht vat iedere vorm van wetenschappelijke misleiding daarom op als een zeer ernstig vergrijp. De Universiteit Utrecht verwacht dat elke student de normen en waarden inzake wetenschappelijke integriteit kent en in acht neemt.

De belangrijkste vormen van misleiding die deze integriteit aantasten zijn fraude en plagiaat. Plagiaat is het overnemen van andermans werk zonder behoorlijke verwijzing en is een vorm van fraude. Hieronder volgt nadere uitleg wat er onder fraude en plagiaat wordt verstaan en een aantal concrete voorbeelden daarvan. Let wel: dit is geen uitputtende lijst!

Bij constatering van fraude of plagiaat kan de examencommissie van de opleiding sancties opleggen. De sterkste sanctie die de examencommissie kan opleggen is het indienen van een verzoek aan het College van Bestuur om een student van de opleiding te laten verwijderen.

### **Plagiaat**

Plagiaat is het overnemen van stukken, gedachten, redeneringen van anderen en deze laten doorgaan voor eigen werk. Je moet altijd nauwkeurig aangeven aan wie ideeën en inzichten zijn ontleend, en voortdurend bedacht zijn op het verschil tussen citeren, parafraseren en plagiëren. Niet alleen bij het gebruik van gedrukte bronnen, maar zeker ook bij het gebruik van informatie die van het internet wordt gehaald, dien je zorgvuldig te werk te gaan bij het vermelden van de informatiebronnen.

De volgende zaken worden in elk geval als plagiaat aangemerkt:

- het knippen en plakken van tekst van digitale bronnen zoals encyclopedieën of digitale tijdschriften zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- het knippen en plakken van teksten van het internet zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- het overnemen van gedrukt materiaal zoals boeken, tijdschriften of encyclopedieën zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- het opnemen van een vertaling van bovengenoemde teksten zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- het parafraseren van bovengenoemde teksten zonder (deugdelijke) verwijzing: parafrasen moeten als zodanig gemarkeerd zijn (door de tekst uitdrukkelijk te verbinden met de

oorspronkelijke auteur in tekst of noot), zodat niet de indruk wordt gewekt dat het gaat om eigen gedachtengoed van de student;

- het overnemen van beeld-, geluids- of testmateriaal van anderen zonder verwijzing en zodoende laten doorgaan voor eigen werk;
- het zonder bronvermelding opnieuw inleveren van eerder door de student gemaakt eigen werk en dit laten doorgaan voor in het kader van de cursus vervaardigd oorspronkelijk werk, tenzij dit in de cursus of door de docent uitdrukkelijk is toegestaan;
- het overnemen van werk van andere studenten en dit laten doorgaan voor eigen werk. Indien dit gebeurt met toestemming van de andere student is de laatste medeplichtig aan plagiaat;
- ook wanneer in een gezamenlijk werkstuk door een van de auteurs plagiaat wordt gepleegd, zijn de andere auteurs medeplichtig aan plagiaat, indien zij hadden kunnen of moeten weten dat de ander plagiaat pleegde;
- het indienen van werkstukken die verworven zijn van een commerciële instelling (zoals een internetsite met uittreksels of papers) of die al dan niet tegen betaling door iemand anders zijn geschreven.

De plagiaatregels gelden ook voor concepten van papers of (hoofdstukken van) scripties die voor feedback aan een docent worden toegezonden, voorzover de mogelijkheid voor het insturen van concepten en het krijgen van feedback in de cursushandleiding of scriptieregeling is vermeld.



**Universiteit Utrecht**

In de Onderwijs- en Examenregeling (artikel 5.15) is vastgelegd wat de formele gang van zaken is als er een vermoeden van fraude/plagiaat is, en welke sancties er opgelegd kunnen worden.

Onwetendheid is geen excuus. Je bent verantwoordelijk voor je eigen gedrag. De Universiteit

Utrecht gaat ervan uit dat je weet wat fraude en plagiaat zijn. Van haar kant zorgt de Universiteit Utrecht ervoor dat je zo vroeg mogelijk in je opleiding de principes van wetenschapsbeoefening bijgebracht krijgt en op de hoogte wordt gebracht van wat de instelling als fraude en plagiaat beschouwt, zodat je weet aan welke normen je je moeten houden.

Hierbij verklaar ik bovenstaande tekst gelezen en begrepen te hebben.

Naam:

Studentnummer:

Datum en handtekening:

Dit formulier lever je bij je begeleider in als je start met je bacheloreindwerkstuk of je master scriptie.

Het niet indienen of ondertekenen van het formulier betekent overigens niet dat er geen sancties kunnen worden genomen als blijkt dat er sprake is van plagiaat in het werkstuk.