

Van het laagland naar de Toverberg en verder

Voorgeschiedenis, vlucht en verloop van Utopia

Onno Schilstra

Collectief geheugen

De tentoonstelling Utopia in de Lakenhal¹ is een feest der herkenning. Veel van wat daar getoond wordt zal de bezoeker bekend voorkomen. De kunst van de avant-gardes aan het begin van de twintigste eeuw lijkt in ons collectief geheugen gebrand. We hebben deze beelden zo vaak gezien en ze zijn op zoveel manieren deel van ons dagelijkse bestaan geworden, dat we ons nog moeilijk kunnen voorstellen hoe nieuw en revolutionair ze ooit moeten zijn geweest.

De grote utopie

Ze maakten deel uit van een welbewust opgezochte, radicale wending, die gepaard ging met dramatische visioenen van een nieuwe wereld, een nieuwe maatschappij, een nieuwe mens. Kennelijk was daar behoefte aan, in dat tijdperk, en gezien het succes en de lange naklank van de vooroorlogse avant-gardes, leefde die behoefte voort tot diep in de twintigste eeuw. Want hoewel de kunst van deze utopisten misschien een zaak van een op zichzelf betrekkelijk klein groepje mensen was, behoort hun pionierswerk sinds jaar en dag tot de canon van de moderne kunst. En tot vandaag aan toe gaan we massaal naar tentoonstellingen (en lezingen) om ons te vergapen aan deze bijna magische periode. Er moet dus wel iets bijzonders zijn aan dit werk.

Hemelbestormers

De samenstellers van tentoonstelling Utopia schrijven dit bijzondere toe aan de onderliggende overtuigingen van de kunstenaars, die de vernieuwingen in de beeldtaal, in de vormgeving, in de architectuur en in de literatuur in gang zetten. De tentoonstelling probeert te laten zien dat expressionisme en constructivisme, vaak beschouwd als elkaars tegenpolen, ontspruiten uit hetzelfde heftige verlangen naar verandering. Aan hun wereldomspannende ideeën over het bouwen van een heel nieuwe samenleving gaven de beide stromen een verschillende invulling, maar naarmate de periode verder van ons af komt te liggen in de tijd, lopen de onderlinge overeenkomsten steeds meer in het oog. In de tentoonstelling zijn de subtiele twisten die in de vele naast elkaar opererende stromingen en groeperingen aan de orde waren grotendeels weggelaten, en is gekozen voor de ruwe tweedeling in expressionisme en constructivisme. Maar tussen 1900 en 1940 waren er vele hemelbestormers aan het werk: er waren futuristen, luministen, rayonisten, puristen, suprematisten, dadaïsten, kubisten, surrealisten - en allemaal claimden ze het juiste antwoord te hebben op de vragen die de kunst en de tijd hen stelden.

Der Zauberberg

Thomas Mann beschrijft in zijn roman *De Toverberg* uit 1924 de volwassenwording van een jongeman, genaamd Hans Castorp. In het eerste decennium van de eeuw reist hij voor een ziekenbezoek van drie weken uit het Noord-Duitse laagland naar een sanatorium in Davos,

¹ Utopia 1900 - 1940. Visies op een nieuwe wereld, Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden, 22 september 2013 t/m/ 5 januari 2014

waar hij uiteindelijk zeven jaar lang zal blijven. In deze periode wordt hij geconfronteerd met levensvragen, die het *fin de siècle* en de jaren voor de Eerste Wereldoorlog domineerden: moet men het leven optimistisch of pessimistisch benaderen? Hoeveel waarde heeft het rationele denken? Hoe belangrijk is het leven in een gemeenschap? In het hooggebergte van Davos lijkt de tijd stil te staan. Hans Castorp raakt gegrepen door de droomwereld die even adembenemend mooi als gevaarlijk is. Het leven in het sanatorium is luxueus en comfortabel, en voor sommige patiënten lijkt het bijna op vakantie, tegelijk is het een eindstation voor zwaar geïnfekteerde tuberculoselijders. Het dubbelzinnige oord fungeert als een metafoor voor de dubbelzinnigheid van het leven zelf, en het stelt de vraag aan de orde welke houding we daartegenover moeten aannemen.

Levensvragen rond 1900

Diezelfde vragen lagen in zekere zin ten grondslag aan de utopische *hausse* van expressionisme en constructivisme (en alle bewegingen die we voor het gemak onder deze twee noemers samenvoegen). Vragen, die zeer dringend waren geworden in de loop van de negentiende eeuw. De utopische bewegingen tussen 1900 en 1940 zijn op te vatten als pogingen om antwoord te geven op de vraag: hoe moeten we in het leven staan, in deze nieuwe eeuw, die ongekende nieuwe mogelijkheden biedt door de vele uitvindingen, door de zich ontwikkelende wetenschappen, door de techniek en de industrie, maar waarin de zegeningen voor de een, voor de ander vaak een vloek blijken te zijn.

Opbouw van de lezing

Het lijkt misschien of de utopisten alles wat ze te berde brachten zelf hadden bedacht. Dat is niet zo. De wortels van zo ongeveer alle ontwikkelingen in die stormachtige jaren liggen zonder uitzondering in de voorgaande eeuw. In die tijd kunnen we met terugwerkende kracht de contouren van wat er aan het begin van de nieuwe eeuw gebeurde al zien in de vorming van een mentaliteit onder kunstenaars, die broeide en gistte, tot ze rond 1900 vlam vatte.

Deze lezing valt uiteen in drie delen: na een kunsthistorisch overzicht van expressionisme en constructivisme tussen de periode 1900-1940 (of beter tussen 1905 en 1933) kijken we naar de wortels ervan in de negentiende eeuw, als een gang van het 'laagland' naar de Toverberg.² Tenslotte kijk ik wat er na 1945 gebeurde met het werk van de pioniers, en probeer te bepalen welke betekenis al die vroegmoderne kunst nog voor ons heeft, vandaag de dag. Is er nog toekomst voor het artistiek-maatschappelijke utopisme?

1. Vlucht - Utopia 1900-1940

De kristallen stadskroon

Op het omslag van een editie van *Der Zauberberg* uit 1956 prijkt een beeldmotief dat in de vroege twintigste eeuw razend populair was: het beeld van een lichtend kristal, dat als een berg van licht uittorent boven al het aardse. De tentoonstelling in de Lakenhal toont een uitgelezen selectie van dit soort beelden. Ze werden ondermeer gemaakt door een groepje corresponderende architecten, dat zich *Die gläserne Kette*, de glazen ketting noemde. Zij waren geïnspireerd door het werk van de visionaire dichter Paul Scheerbarth (1863-1915), die in 1914 het boek *Glasmarchitektur* had geschreven. Daarin zong hij de lof zong van het gebruik

² De titel verwijst naar een hoofdstuk uit Rüdiger Safranski, *Romantiek – een Duitse Affaire*, hoofdstuk 16, 'Van de Toverberg naar het laagland'.

van glas en kristalvormen in moderne architectuur. Een van de leden, Bruno Taut, fantaseerde over een wereld, waarin natuur en cultuur naadloos in elkaar over zouden gaan. Hij maakte tekeningen van 'Alpine Architektur', waarin hooggebergten tot kristallijnen architectuurlandschappen zijn getransformeerd. Zo zou de menselijke wereld in nauwere harmonie komen met de haar omringende natuur. Een voorproefje van wat een architect met glas en kristalvormen kan doen, liet Taut zien in 1914 met zijn 'Glaspaviljoen', ontworpen voor een tentoonstelling van de *Deutscher Werkbund*. Een paar jaar later, in 1919, voerde Taut in zijn boek *Die Stadtkrone* een pleidooi voor steden die bekroond zouden worden door grootse, lichtende gebouwen, die als een kroon op de moderne stad zouden gaan functioneren: centrale bakens van hoop, trots, verbeelding en technisch vernuft. Deze stadskronen zien we terug in allerlei schilderijen en projecten tussen 1900 en 1940 (en daarna), die als zodanig ook de kroon vormen op al het bijbehorende utopisme. Het omslag van het manifest voor het *Staatliches Bauhaus* uit 1919, een houtsnede van Lyonel Feininger, toont een lichtende, kristallen kathedraal. Helemaal in hetzelfde idioom is het ontwerp van architect Ludwig Mies van der Rohe uit 1921 voor een glazen wolkenkrabber in hartje Berlijn. De droom wordt een paar jaar later werkelijkheid in New York, waar in 1928 het Chrysler Building (ontworpen door Willam van Alen) verrijst: een wolkenkrabber bekroond met een sprookjesachtig lichtende spits.

Periodisering; dionysisch en apollinisch

Globaal valt het voegtuintigste-eeuwse utopisme in twee fasen uiteen: tussen ca. 1900 en 1915 bestond er een opvallend open uitwisseling tussen kunstenaars, filosofen, schrijvers en wetenschappers in heel Europa. Daarna, wanneer de Eerste Wereldoorlog ten einde loopt, volgt een periode waarin die uitwisseling geleidelijk uitdooft, en men zich verschanst in twee kampen, die je *dionysisch* respectievelijk *apollinisch* zou kunnen noemen³. Aan de 'dionysische' kant bevinden zich degenen met een hang naar het gevoelsmatige, het organische en de landelijke natuur; daartegenover zie je een 'apollinische' voorkeur voor geometrie, beheersing, ratio, en een fascinatie voor de grote stad. Dionysisch geaard zijn dan bijvoorbeeld de expressionisten van het fauvisme, *Die Brücke* en *Der Blaue Reiter*. Een meer apollinische inslag hebben bewegingen als het kubisme, De Stijl en het constructivisme. Tussenposities worden bekleed door futuristen, dadaïsten en de schilders van de *neue Sachlichkeit*, die van beide voorkeuren getuigen.

1900-1915: uitwisseling van ideeën

De periode tussen 1900 en 1915 is er een van grote spirituele en maatschappelijke vernieuwingsdrift. De religieusmystieke beweging van de theosofie is populair. Geïnspireerd door de geschriften van 'Madame' Helena Blavatsky, gebundeld in haar boek 'De Geheime Leer' uit 1888⁴, zoeken theosofen het verband tussen de grote wereldgodsdiensten, moderne wetenschap en filosofie. In 1912 maakt een charismatische theosoof, Rudolf Steiner, zich los van de theosofische gemeenschap om zijn eigen leer, de antroposofie, te stichten; een leer die de theosofie omsmeedde tot een praktische, op maatschappelijke hervorming gerichte beweging.

³ Het onderscheid tussen het 'dionysische' en 'apollinische' in de kunst werd voor het eerst gemaakt door Friedrich Nietzsche in *Die Geburt der Tragödie* (1872). In 1961 organiseerde Willem Sandberg in het Stedelijk Museum in Amsterdam de tentoonstelling *Polariteit, het Apollinische en het Dionysische in de kunst* waarin modernistische kunst volgens deze tweedeling werd getoond.

⁴ H. P. Blavatsky, *The Secret Doctrine; the synthesis of science, religion, and philosophy*, 1888.

Über das Geistige in der Kunst: de avant-gardegedachte

Veel kunst tussen 1900 en 1915 weerspiegelt dit klimaat. Een voorbeeld is Wassily Kandinsky's boek *Über das Geistige in der Kunst* uit 1911. Hierin koppelt hij een theosofische wereldbeschouwing aan de vele vernieuwende ontwikkelingen die hij waarneemt in de kunsten, en waarvan hij zelf één van de aanjagers is. Kandinsky is in 1911 exact op de hoogte van alle kunstenaars die wij zijn later zijn gaan beschouwen als dé grote pioniers van de moderne kunst. Hij bespreekt schilders als Picasso en Mondriaan, maar ook de componist Arnold Schönberg.

Zijn boek opent met de volgende tekst:

'Een grote, spitse driehoek, verdeeld in ongelijke delen, met het meest spitse, kleinste gedeelte naar boven gericht. Dat is de juiste schematische weergave van het geestelijk leven. (...) De spirituele driehoek beweegt zich langzaam vooruit en omhoog'.⁵

Kandinsky verwoordt hier de klassieke avant-gardegedachte: er is altijd een kleine elite van mensen, die hun tijd vooruit zijn, en die zich op een geestelijk hoger niveau bevinden dan hun tijdgenoten. Zij wijzen de weg naar geestelijke rijping, en hun inzichten zullen mettertijd gemeengoed worden. Uiteraard schaaft Kandinsky zichzelf ook bij de helderziende elite. Het tekent het grote zelfbewustzijn van de avant-gardisten.

Die Brücke en Der blaue Reiter

Kandinsky reisde een aantal keren heen en weer tussen zijn vaderland Rusland en Duitsland. In München stichtte in 1909, samen met zijn Russische vriend Alexej von Jawlensky en de Duitse schilders Franz Marc en August Macke (o.a.) een kunstenaarsgroep, die een almanak uitgaf, vernoemd naar een motief dat Kandinsky graag schilderde: een blauwe ruiter. Blauw staat bij Kandinsky voor vergeestelijking. *Der blaue Reiter* beijverde zich om in zo hoog mogelijk tempo de top van de Toverberg te bereiken. Abstracte schilderkunst was daarvoor noodzakelijk: een kunst die niet langer de uitwendige, materiële wereld verbeeldde, maar de innerlijke, geestelijke wereld. Abstracte kunst zou de mens helpen op zijn weg naar geestelijke rijpheid, en was er tevens de uitdrukking van.

Elders in Duitsland waren andere kunstenaars actief, die zich op vergelijkbare wijze stortten op artistieke vernieuwingen. Zo was al in 1905 in Dresden de kunstenaarsgroep *Die Brücke* opgericht, voor wie de expressie van het gevoel waarmee men de wereld waarnam vóór alles ging. De groep experimenteerde niet alleen artistiek, maar ook maatschappelijk. Ze liepen liever naakt rond in de vrije natuur, dan kleinburgerlijk opgedoft door de stad. De schilderijen en grafiek van kunstenaars als Ernst Ludwig Kirchner, Max Pechstein, Emil Nolde en Karl Schmidt-Rothluff worden bevolkt door naakte jongelui in idyllische bossen, gepenseeld en gesneden in scherpe vormen en heftige kleuren, veelal met een flinke scheut erotiek. Die erotiek gaat niet zelden gepaard met een herinterpretatie van klassieke christelijke voorstellingen, zoals bijvoorbeeld te zien in het werk van Nolde en Schmidt-Rothluff. De kunstenaars van *Die Brücke* verwierpen het traditionele kunstonderwijs en bepleitten autodidactiek. 'Primitieve' kunst uit Afrika en Oceanië inspireerde ze meer dan de Renaissance.

In heel Europa greep het nieuwe levensgevoel om zich heen. Men danste naakt in de natuur, had grootse architectonische visioenen, experimenteerde met nieuwe vormen, kleuren,

⁵ Wassily Kandinsky, *Über das geistige in der Kunst*, 1911; ned. vert.: *Spiritualiteit en abstractie in de kunst* (Christofoor) Zeist, 1987, blz. 21.

materialen en technieken. En men hield elkaar daarvan op de hoogte via eigen tijdschriften, pamfletten en manifesten, zoals *Der Sturm*, *Wendingen* en, iets later, *De Stijl*.

Intermezzo: WO 1

Het dromen werd in 1914 verstoord door het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog. Die oorlog werd aanvankelijk door veel avant-gardisten met enthousiasme begroet. Ze zagen de oorlog als een kans om schoon schip te maken met de door hun verachte negentiende-eeuwse burgermaatschappij, die ongelijkheid en armoede veroorzaakte en de ware moderniteit tegenhield. De Futuristen hadden in hun manifest al de opwindende schoonheid van de oorlog, helse machinerieën en exploderende bommen gezongen.

Uit het Futuristisch Manifest:

Er bestaat nog slechts schoonheid in de strijd. Een kunstwerk dat geen agressief karakter heeft kan nooit een meesterwerk zijn.

Wij willen de oorlog verheerlijken — enige hygiëne van de wereld —, militarisme, patriottisme, de verwoestende daden der anarchisten, de mooie ideeën waarvoor men sterft, en de minachting voor de vrouw.

*(...) wij zullen de veelkleurige en veelstemmige vloedgolven bezingen van de revoluties in de moderne hoofdsteden (...)*⁶

Dazzle

De ontuchtering volgde snel. De oorlog verzandde in een mensenverslindende loopgravenoorlog, die ook de kunstenaarsgemeenschap in haar hart raakte. Franz Marc, bijvoorbeeld, had zich in 1914 als vrijwilliger aangemeld om camouflagedoeken voor het leger te schilderen. De ironie wil dat de nieuwe geometrisch abstracte kunst zeer goed van pas kwam bij de oorlogvoering, zoals te zien op afbeeldingen van oorlogsschepen, beschilderd in de zogenaamde 'dazzle'-techniek. Franz Marc sneuvelde in 1916.

Dada

In datzelfde jaar, 1916, bevond zich een groepje gedesillusioneerde kunstenaars in Zürich. In antwoord op de absurde oorlog ontwikkelden zij een absurdistische cabaretvorm die zij 'Dada' noemden. Hoewel Dada het tegendeel van utopisch was en louter nihilisme predikte, blijft ook Dada een kind van haar tijd: het gaat ze niet zo maar om een beetje absurde humor; het gaat om de *totale* verwerping van *alles*. *Nehmen Sie Dada ernst, es lohnt sich*, aldus de Dadaïsten. Dada ontwikkelde een eigen beeldend idioom dat in de jaren na de Eerste Wereldoorlog zeer populair werd, en zich naar Duitsland, Frankrijk, en ook Nederland verspreidde. Een van de gangmakers in Nederland was de dynamische kunstenaar Theo van Doesburg.

Theo van Doesburg en De Stijl

In 1916 woonde Theo van Doesburg, gemobiliseerd als soldaat in het neutrale Nederland, op een kamer aan het Galgenwater in Leiden. Van Doesburg was, net als Kandinsky, zeer goed op de hoogte van alles wat zich voor de oorlog in de avant-garde had afgespeeld. Hij beijverde zich om al die interessante tendensen verder te ontwikkelen en richtte daartoe zijn eigen kunstenaarsgroep met bijbehorend tijdschrift, *De Stijl*, op. Hij organiseerde Dadasoires, bracht schrijvers, kunstenaars en architecten bijeen en spande zich in om de 'Nieuwe Beelding' – Piet Mondriaans fameuze geometrisch-abstracte beeldtaal – te integreren in een nieuwe kunst die de naoorlogse samenleving vorm zou moeten gaan geven.

⁶ Fragment uit F.T. Marinetti, *Oprichting en manifest van het futurisme*, eerste publicatie in *Le Figaro*, 20 febr. 1909.

Suprematisme

In Rusland zijn soortgelijke bewegingen gaande. In 1915 organiseert Kazimir Malevich in Sint Petersburg de eerste 'suprematistische' tentoonstelling. In een ruimte waarvan de wanden zijn gevuld met schilderijen vol cirkels, driehoeken, kruizen en zwevende balken, hangt boven in een hoek een schilderij met daarop een zwart vierkant. Dit zwarte vierkant was voor de schilder, Malevich zowel het einde van de schilderkunst, als het begin van een volledig nieuwe kunst, die gebaseerd zou zijn op een Kandinsky-achtig, mystiek wereldbeeld. Malevich:

*'Onder Suprematisme versta ik het primaat van het pure gevoel in de kunsten. Voor de suprematist is de visuele verschijning van de objectieve wereld betekenisloos; waar het om gaat is het gevoel, los van de omgeving waarin het wordt opgeroepen.'*⁷

Malevich was geen dionysische expressionist zoals Kirchner, Nolde of de vroege Kandinsky. Hij had een voorkeur voor een ijlere, geometrische vormtaal, waarin de abstracte beeldelementen als het ware vrij door het beeldvlak zweven, om zo uitdrukking te geven aan een gevoel van vergeestelijking.

El Lissitzky en de Nieuwe Mens

Als in 1917 de Russische Revolutie uitbreekt, zien Malevich en zijn jongere suprematistische bondgenoot El Lissitzky dit als een historisch momentum, waarop zij als kunstenaars de kans krijgen om hun ideeën over een totaal nieuw vormgegeven maatschappij waar te maken. El Lissitzky vertaalt de suprematistische schilderkunst naar architectonisch getinte ontwerpen die hij 'prouns' noemt. De mens zelf is in essentie ook een stukje architectuur. El Lissitzky's 'proun' van de 'Nieuwe Mens' uit 1923 toont een dynamisch, uit zuiver geometrische vormen opgetrokken wezen.

Tatlin en het Constructivisme

Veel Russische kunstenaars zien in de ondergang van de oude wereld de overwinning van de nieuwe mens. Nog radicaler dan de suprematisten zijn de constructivisten, onder aanvoering van Vladimir Tatlin: zij wijzen de nadruk op subjectieve gevoelens van Malevich af, en wensen zich alleen nog maar op het hier en nu van de nieuwe samenleving te richten, zonder de gevoelsmystiek van het suprematisme. Zij willen aan de slag om een wereld te bouwen die alleen nog maar gebaseerd is op moderne, industriële productiemethoden. Zij scharen zich zondermeer aan de kant van de communistische revolutie en engageren zich voor een sociale inzet van de kunst. De wereld zal eerlijker, mooier, en gezonder worden. Triomf van het constructivisme is het (nooit uitgevoerde) ontwerp van Tatlin uit 1919 voor een 'Monument voor de Derde Internationale' – een soort kinetische Eiffeltoren, die als een constructivistische Stadskroon, het hoofdkantoor van het internationale communisme zou gaan huisvesten. Als zuiver industrieel product was het een kunstwerk van, voor en door arbeiders. De grens tussen architectuur en sculptuur, tussen kunst en maatschappij, zou worden geslecht.

Berlijn 1918-1920

Ook in Duitsland scharen kunstenaars uit de vooroorlogse avant-garde zich eensgezind achter de revolutie. Een groep kunstenaars en architecten in Berlijn verenigt zich na de Novemberrevolutie en de Spartacusopstand eerst in zogeheten *Novembergruppe* en later in

⁷ Kasimir Malevich, *The Non-Objective World*; Engelse vert. door Howard Dearstyne uit de Duitse vertaling van 1927 door A. von Riesen van Malevich' originele Russische manuscript (Paul Theobald and Company), Chicago, 1959. Ned. vert. door de auteur.

de *Arbeitsrat für Kunst* – een sowjet voor kunstenaars, gemodelleerd naar de arbeiders- en soldatenraden die in deze tijd her en der gevormd werden.

In 1918 schrijft het voormalige *Brückelid* Max Pechstein in een pamflet gericht *An alle Künstler*:

“Kunst zal niet langer worden beschouwd, zoals voorheen, als een interessante en nette bezigheid voor rijkeluijszootjes. Integendeel, de kinderen van gewone mensen moet gelegenheid worden geboden, door ambacht, om kunstenaars te worden. Kunst is geen spel, maar een plicht (...)”⁸

Bauhaus

De revolutionaire geest, die moderne, abstracte kunst en maatschappelijke omwenteling combineerde, leidde in 1919 tot de stichting van het *Staatliches Bauhaus Weimar*, een nieuwe opleiding, gericht op het scholen van jonge vormgevers. In het Bauhaus, onder directie van architect Walter Gropius, was alles gericht op het ontwikkelen van manieren om met de meest moderne, industriële methoden een nieuwe vormtaal te creëren. Het Bauhaus is vooral beroemd geworden omdat er voor het eerst een volledig op industriële productie gebaseerde esthetiek werd ontwikkeld. De invloed daarvan is nog altijd enorm. Wie zit er thuis niet op stoelen met een buisframe? Die werden ontwikkeld aan het Bauhaus. Het Bauhaus werd dé kraamkamer van het internationale modernisme in kunst, vormgeving en architectuur, met grootstedelijke voorkeuren, die na de tweede wereldoorlog wereldwijd gemeengoed zouden worden.

Van utopie naar dystopie

Veel vooroorlogse expressionisten werden leraar aan het Bauhaus, maar ze werden geleidelijk aan overstemd door de constructivisten. Die vonden de expressionisten eigenlijk maar burgerlijk, teveel met hun gevoel bezig om echt nuttig te zijn voor de moderne industriële maatschappij. De expressionisten waren ook lang niet zo optimistisch over de zegeningen van de techniek. De utopische *Großstadt* verandert in de expressionistische kunst van de jaren '20 in een dystopie. Het wordt een motief om angst mee uit te drukken. De film *Metropolis* van Fritz Lang (1927) geeft een ambivalent beeld van de moderniteit, heel anders dan de constructivistische lofzang *'Berlin, Symphonie der Großstadt'* van Walter Ruttmann uit 1927. Alfred Döblins experimentele roman *Berlin Alexanderplatz* (1929) verhaalt de ondergang van de volkse Franz Biberkopf in het geweld van de grote stad.

Het reproduceerbare kunstwerk

In 1936 analyseert filosoof Walter Benjamin in zijn boek *'Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid'* de eigenschappen en mogelijkheden van kunst die via industriële middelen kan worden gereproduceerd, waarbij hij vooral denkt aan fotografie, film, geluid en literatuur. Hoewel hij, als marxist, veel mogelijkheden ziet om zulke kunst in te zetten voor de revolutie – met film kun je tenslotte de massa's bereiken – ziet hij ook veel gevaren. Zulke kunst verwordt vaak tot oppervlakkig, commercieel vermaak, dat de massa's in slaap sust in plaats van ze wakker schudt, en erger nog: zij is eenvoudig manipulatief te gebruiken voor verkeerde politieke doeleinden. Hoe je dat dat doet liet filmregisseur Leni Riefenstahl zien met haar spectaculaire verfilmingen van de Nazipartijdag in Neurenberg en de Olympische Spelen van 1936 in Berlijn.

⁸ Citaat uit: Max Pechstein, *Was wir wollen*, essay in het manifest *An alle Künstler*, Berlijn 1918. Ned. vertaling door de auteur.

Het (voorlopige) einde

Toen in 1933 de Nazi's aan de macht kwamen, werd het Bauhaus ogenblikkelijk gesloten. De pioniers van de avant-garde werden te kijk gezet als 'ontaarde kunstenaars'. Velen namen de wijk naar het buitenland of gingen ondergronds, sommigen kwamen om door de vervolgingen.

In 1924 was Stalin in Rusland aan de macht gekomen, en hij was net zo min als Hitler gediend van abstracte kunst en constructivisme. Te moeilijk voor de arbeider, die volgens hem meer gebaat was bij 'realistische' beelden van de nieuwe sowjetmaatschappij. Na 1928 is het in Rusland gedaan met het modernisme.

Dit alles neemt niet weg, dat Stalin en Hitler, net als in Italië Mussolini, modernistische ideeën en technieken naar hartelust voor eigen gebruik geschikt maakten. Zo werden Bruno Taut's 'Stadskronen' met genoeg geannexeerd door Hitler en Stalin. Hitler en zijn architect Albert Speer ontwerpen samen de *Halle des Volkes*, die midden in Berlijn moet komen, en bijna net zo hoog moet worden als de Eiffeltoren. Stalin laat een 'Paleis voor de Sowjets' ontwerpen: een wolkenkrabber met bovenop een gigantisch beeld van Lenin.

2. Wortels – de 19^e eeuw

Romantische versus realistische houding

Het conflict tussen expressionisten en constructivisten, dat zich in de loop van de jaren '20 openbaarde, valt te herleiden tot twee hoofdstromen in de cultuurgeschiedenis van de negentiende eeuw. In die geschiedenis kun je ruwweg twee houdingen onderscheiden, die respectievelijk in de eerste en tweede helft van de eeuw domineerden: de romantische en de realistische. De vraag hoe men zich diende te verhouden tot de werkelijkheid werd door beide richtingen geheel verschillend beantwoord. De romantische houding bepleitte een vlucht uit de werkelijkheid, weg uit het laagland, naar de toverberg van de verbeelding. De realistische houding is er juist op uit om de platte werkelijkheid ongenadig kritisch in ogenschouw te nemen, om dan te proberen hem waar mogelijk te veranderen.

Preoccupatie met de mens in zijn totaliteit

In het kielzog van de Franse Revolutie dachten veel intellectuelen in Europa rond 1800 na over de kernwaarden, waarop de nieuwe eeuw gebaseerd zou moeten zijn. Van meet af aan valt op, dat er graag gedacht werd in wereldomspannende termen. Er is een en zijn plek in het geheel van de wereld. Kunst wordt iets voor mensen die zich met die hele wereld en zijn vormgeving willen bezighouden. Het idee van het totale kunstwerk, het *Gesamtkunstwerk*, gaat leven.

Bildung

De Verlichting zag ratio en empirie als een medicijn voor alle kwalen. Door nuchter denken en objectief wetenschappelijk onderzoek moest het mogelijk zijn om de mensheid in hoog tempo te laten ontsnappen aan het duister. De Franse Revolutie, in aanleg een uitvloeisel van de Verlichting, was echter ontaard in terreur en bloedvergieten. Kennelijk was het niet voldoende om alleen vertrouwen in de ratio te stellen, de ratio was slechts bruikbaar wanneer die gebed was in medemenselijkheid, en die was een kwestie van het gevoel. Wanneer het gevoel niet voldoende ontwikkeld is, is er geen basis voor medemenselijkheid, hoe rationeel men ook is. De nieuwe burger moest dus niet alleen wetenschappelijk ontwikkeld worden, hij moest ook gevoelsmatig geschoold worden. Dat is de kerngedachte van het begrip '*Bildung*' dat rond 1800 in Duitsland opkwam.

Het romantische programma

De romantische beweging legde zich toe op de meest complete ontwikkeling van het gevoel. Filosofen, dichters en schrijvers als Herder, Hölderlin, Fichte en de gebroeders Schlegel, ontwikkelden het romantische programma.

De taak van de romanticus is om alle uithoeken van het gevoel te verkennen – zowel de ‘hoge’ als de ‘lage’ gevoelens. Dat doet men door de verbeelding geen enkele beperking op te leggen. Zelfs de smerigste fantasie is dan legitiem. Zo leert men zichzelf, en dus ook de medemens kennen.

De dichter Novalis schreef:

“De wereld moet geromantiseerd worden. Zo hervindt men haar oorspronkelijke betekenis. Wanneer ik aan het gewone een hogere betekenis geef, en aan het alledaagse een geheimzinnige aanblik verleen, aan het bekende de waarde van het onbekende en aan het eindige de schijn van het oneindige, dan romantiseer ik het.”⁹

Regelloosheid, autonomie, kunstkritiek en pamflettisme

De teugelloze verbeelding is niet gebaat bij vooraf opgelegde regels. De romanticus heeft daarom niets op met burgerlijke conventies. Hij speelt het spel van de verbeelding met grote ernst, maar wel steeds in het besef dat het om een spel gaat. Om zich zo onafhankelijk mogelijk te kunnen bewegen, is het nodig dat de romantische kunstenaar zich losmaakt van opdrachtgevers. Hij wordt autonoom, soeverein. Hij stelt zichzelf de wet.

Omdat de regelloze kunst die zo ontstaat niet zomaar door iedereen begrepen kan worden, is het nodig, dat het publiek zich inspant om die kunst te duiden en te beoordelen. Zo wordt de moderne kunstkritiek geboren, als een noodzakelijk complement van de autonome kunst. En de kunstenaars, op hun beurt, raken er aan gewend om hun soms extreme posities te vuur en te zwaard te verdedigen, zodat er een ontwikkeling plaatsvindt richting de vele –ismes die de kunst na 1800 zullen gaan beheersen, compleet met de welbekende pamfletten en manifesten, waar ook onze utopisten zo dol op waren.

De romantiek is zo dus een belangrijke wortel van het vroeg twintigste-eeuwse utopisme: het oproepen van grootse visioenen stond sinds 1800 al prominent op de artistieke agenda, en de gevoelscultus van de expressionisten blijkt een lange voorgeschiedenis te hebben.

De vooruitgangsgedachte: Verlichting en Duits Idealisme

Dat geldt ook voor de bijna messiaanse verlossingsverwachtingen die de utopisten koesterden. Het idee, dat mensen in staat zijn zichzelf en hun leefomstandigheden tot aan het volmaakte te verbeteren, had al in de Verlichting wortel geschoten. De vooruitgangsgedachte kreeg in de negentiende eeuw nog een duw door het invloedrijke denken van de filosoof Georg Friedrich Wilhelm Hegel en de zogeheten school van het ‘Duitse Idealisme’. Hegel beschouwde de mens als een manifestatie van iets wat hij *Geist* noemde. *Geist* is in de hele kosmos werkzaam, zij is de drijvende kracht achter alles. In de mens is deze *Geist* zich van zichzelf bewust geworden. Dit stelt ons in staat om na te denken over de wereld om ons heen, maar ook over onszelf in relatie tot de wereld. Dat is een weerbarstig proces, dat gepaard gaat met vallen en steeds weer opstaan. De mens, en dus eigenlijk de *Geist* in ons, wordt zich steeds een beetje meer van zichzelf bewust. Kunst, religie en filosofie zijn de middelen waarmee de *Geist* zich van zichzelf bewust wordt, in een steeds voortschrijdend, omhoogstrevend proces. In de geschriften van Wassily Kandinsky lezen we de nagalm van dit Duitse Idealisme: de nadruk op verinnerlijking, vergeestelijking, als een doorgaand omhoogstrevend proces, waarbij de kunst een instrument is, is als het ware *Hegel light*.

⁹ Geciteerd in Maarten Doorman, *De Romantische Orde*, Amsterdam 2008, blz 63.

De burgermaatschappij: rijke middenstand, armoedige arbeiders

In 1927 zette Walter Benjamin zich aan een omvangrijke studie, waarin hij als een archeoloog probeerde de oorsprong van de cultuur van zijn tijd – die van de Weimar Republiek – uit te graven. In deze niet voltooide studie, bekend geworden als het *'Passagen-Werk'*, wijst hij de burgerlijke cultuur van de negentiende eeuw aan als oorsprong voor alles wat daarna is gekomen.¹⁰ Die stedelijke burgermaatschappij was ontstaan na de ondergang van de aristocratie in de Franse Revolutie en de Napoleontische oorlogen. Gevoed door de Industriële Revolutie ontstond een rijke middenstand van fabrikanten, zakenlieden en winkeliers, die zich vestigden in de steden. Parallel daaraan ontstond een alsmaar uitdijende klasse van in armoede levende fabrieksarbeiders. Aan de ene kant groeide de welvaart voor de gegoede burgerij enorm en werden de steden verrijkt met allerlei nieuwe voorzieningen: waterleidingen, stalen bruggen, warenhuizen, theaters, hoogbouw en pretparken. Aan de andere kant groeide het ongenoegen over de sociale ongelijkheid, de armoede en de onderdrukking.

Fantasmagorieën

De nieuwe burgerelite had het uitstekend met zichzelf getroffen. Er leefde een groot optimisme, dat bijvoorbeeld tot uitdrukking kwam in megalomane wereldtentoonstellingen, waar de industriële wereldorde als de enig goede werd getoond, die over de hele wereld verspreid diende te worden in koloniale rijken. Tegelijkertijd voelt de burgerij zich ook bedreigd door de proletariërs. Dit verklaart volgens Walter Benjamin de grote voorkeur voor spook- en doemverhalen ('fantasmagorieën') die het burgerlijke entertainment van die tijd kenmerken. De spookbeelden van expressionistische films als *Das Cabinet des Dr. Caligari* en *Metropolis*, en de angstbeelden van de grote stad lijken een voortzetting van dit 19^e-eeuwse griezelen. Het verklaart misschien ook de brede populariteit van de expressionistische films in de jaren '20, en het feit dat het expressionisme door radicaal revolutionaire constructivisten steeds meer als *'bourgeois'* werd beschouwd.

Ornamentiek en Kitsch

De burgerlijke kunst wordt gekenmerkt door een overdaad aan ornamentiek. De nieuwe industriële producten worden overdekt met een classicistische saus, waardoor een gietijzeren pijler er in 1880 nog altijd uitziet als een klassieke Griekse zuil. In diezelfde tijd ontstaat daarvoor een scheldwoord: *Kitsch*. Kitsch betekent: industriële namaak, te onderscheiden van ambachtelijke kwaliteit. Het modernistische verlangen, met name aan het Bauhaus, naar een oorspronkelijke machine-esthetiek, vindt zijn oorsprong in een afkeer van Kitschproducten.

Realisme: reactie op de romantiek

Halverwege de 19^e eeuw onstaat het Realisme – een stroming onder kunstenaars die geen genoegen nemen met het romantische wegkijken van de platte werkelijkheid. De realisten nemen de sociale situatie van de industrialiserende samenleving in ogenschouw en verbeelden die genadeloos in romans, krantenfeuilletons, toneelstukken en schilderijen. De schrijvers Zola, Balzac en Flaubert fileren de pijlers van de burgermaatschappij. De schilder Millet registreert het boerenleven, Gustav Courbet seksualiteit, Honoré Daumier de magistratuur.

¹⁰ Walter Benjamin, *The Arcades Project*, vert. Howard Eiland & Kevin McLaughlin, (Belknap Press) Cambridge, MA. & London, 1999.

Marx en de avant-garde

In het roerige jaar 1848 publiceert Karl Marx het Communistisch Manifest. Marx, geschoold in het denken van Hegel, geloofde dat de menselijke geschiedenis zich uiteindelijk bewoog in de richting van een betere wereld. Maar anders dan Hegel, dacht hij dat dit geen kwestie van *Geist* maar van klassenstrijd. Een onvermijdelijke, grote revolutie van het proletariaat zou op den duur een einde maken aan de onderdrukking van de arbeidersklasse. Het was zaak die revolutie te bespoedigen. Een intellectuele voorhoede van denkers, kunstenaars, wetenschappers en politici moest het voortouw nemen om de arbeidersklasse bewust te maken van hun potentiële macht. Marx zag het realisme daarbij als een geschikte kunstvorm, en realistische kunstenaars voelden zich op hun beurt vaak aangetrokken tot het communisme. Het Franse woord voor 'voorhoede' is avant-garde. De oorsprong van het avant-gardistische utopisme, met zijn revolutionaire aandrang en sociale bewogenheid, vindt dan ook voor een belangrijk deel zijn oorsprong in het gedachtegoed van Karl Marx. Het is daarom ook allerm minst toeval dat de vooroorlogse utopisten in de revoluties van 1917 en 1918 het beslissende moment zagen waarop zij iets voor de wereld konden betekenen.

Reform

De houding tegenover de Industriële Revolutie is van meet af aan tweeslachtig geweest. Velen zagen de komst van de machine als een enorme zegening, die rijkdom en verlichting van zware arbeid kon brengen. Anderen zagen de ontwrichting van de traditionele samenleving die de industrie veroorzaakte. Het droeg bij aan het ontstaan van de Reformbeweging, die zocht naar wegen om de mens weer te herenigen met zijn natuurlijke afkomst. De expressionisten opereerden in lijn met de laat negentiende-eeuwse Duitse *Lebensreform*-beweging, terwijl de constructivisten geen kwaad woord over de machine konden horen. Wanneer de arbeiders maar zelf zeggenschap hadden over de fabrieken, zou de mechanisatie haar zegeningen vanzelf tonen.

3. Verloop van Utopia – 1930 -2000

Expressionisme en constructivisme waren een antwoord op de grote levensvragen van de vroege twintigste eeuw hoe zich te verhouden tot de onstuitbaar oprukkende nieuwe, geïndustrialiseerde wereld. Wat gebeurde er daarna?

Neue Sachlichkeit en International Style

Na de vestiging van de fascistische en communistische dictaturen raakten veel gewezen utopisten gedisilluseerd. De dadaïstische schilders George Grosz en Otto Dix, in de revolutiejaren zeer politiek actief, bekeren zich in de loop van de jaren '20 tot een bitter realisme, ontdaan van grootse visioenen. Ze keren terug naar een nadrukkelijk traditionele schilderijstijl.

Walter Gropius en Mies van der Rohe vluchtten na de sluiting van het Bauhaus naar de Verenigde Staten, waar zij als helden werden ontvangen. In de VS kregen de stichters van het Bauhaus volop gelegenheid om hun architectonische ideeën verder te ontwikkelen. Ze werden de vaders van de zogenaamde 'International Style', het wereldwijde modernisme in de architectuur.

Abstract expressionisme en geometrische abstractie

Na de Tweede Wereldoorlog begint de kunst van Utopia aan een zegetocht. In Europa en Amerika domineert de opvatting, dat er een nauwe samenhang bestaat tussen de classicistische kunst die Hitler en Stalin hadden bevorderd en het grote bloedvergieten. De traditie wordt moreel failliet verklaard. Jonge kunstenaars bouwen in de jaren '50 met graagte verder op de ideeën van de vooroorlogse avant-garde. De abstracte kunst breekt definitief door, met aan de dionysische kant bewegingen als Cobra en het Abstract Expressionisme, en aan de apollinische kant de Colorfield Painting en het Minimalisme.

Joseph Beuys, hippies

Joseph Beuys predikt in de jaren '60 in de geest van Rudolf Steiner dat het maken van kunst voor iedere mens heilzaam en noodzakelijk is. *Jeder mensch ist ein Künstler*. 'Vrije Expressie' wordt een sleutelbegrip in de opvoeding van kinderen, de behandeling van overspannen mensen en als medicijn in het genezingsproces van zo ongeveer alle ziekten. De Amerikaanse hippiecultuur in California in de jaren '60 is een regelrechte voortzetting van het expressionistische utopisme. Dat was geen toeval: al in de 19^e eeuw hadden zich veel Duitse immigranten gevestigd in de Amerikaanse staat, om daar hun Reformideeën in praktijk te brengen. Iedere Nederlander van zekere leeftijd herinnert zich nog het verkiezingsaffiche van de PSP uit 1971, geheel in de geest van de tijd. Het roept nadrukkelijk de idyllische schilderijen van Ernst Ludwig Kirchner in herinnering.

Scepsis jegens Utopia

In de kunst waren de principes van de utopisten dus uiterst succesvol. Tegelijk werd ook het gevoel steeds sterker, dat de utopisten met hun irreële dromen van een totaal hervormde samenleving zelf ook voor een deel medeplichtig waren aan de opkomst van de totalitaire regimes. *Dit was dus wat ervan kwam, als je de wereld en het leven daadwerkelijk als een Gesamtkunstwerk ging opvatten...* In reactie ontstaat in de loop van de jaren '60 het postmoderne denken, dat de gevaren van grote ideologieën onderstreept. De 'grote verhalen' hebben afgedaan, zoals Jean-François Lyotard stelt in *La Condition Postmoderne* uit 1979¹¹. Er bestaat geen definitieve waarheid, alle culturen zijn gelijk, en minderheden moeten zich ontworstelen aan de drang tot normalisering en hun afwijkende identiteit juist benadrukken. De val van de Berlijnse Muur in 1989 wordt door velen gevoeld als het definitieve bankroet van de grote utopieën.

Pop Art, Kapitalistisch Realisme, Punk, Neue Wilden

De kunst weerspiegelt al sinds de jaren '60 de groeiende twijfel aan grote ideologieën. Pop Art viert ogenschijnlijk de moderne samenleving, met zijn vrolijke beelden van reclames en 'low art', maar de wrange, kritische ondertoon is onmiskenbaar. In het dan nog gesplitste Duitsland ontwikkelt Gerhard Richter het 'kapitalistisch realisme' – een ironische variant op het socialistisch realisme. Zijn serie portretten van dode RAF-activisten tekent de sombere stemming eind jaren '70.

No Future is het adagium van de punkbeweging die eind jaren '70 opkomt. Jongeren hebben het geloof in een glanzende toekomst afgelegd, en weigeren nog langer mee te draaien met de gevestigde orde. Muziek, beeldtaal en teksten van de punks zijn agressief en luidruchtig, en verheffen de opgestoken middelvinger tot kunst. Punk krijgt zijn pendant in de beeldende kunst via de Duitse *Neue Wilden*. Georg Baselitz provokeert met wilde, op z'n kop gepresenteerde schilderijen vol besmette Duitse symbolen. Opvallend genoeg blazen de *Neue Wilden* in wezen het expressionisme en het schilderen op traditioneel schildersdoek nieuw leven in, zij het in een nieuwe toonzetting.

¹¹ Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, (Minuit) Paris, 1979.

4. Besluit - Utopia nu?

Beeldende kunst: van vlam naar vonkenregen

Het wantrouwen jegens de grote ideologieën van de twintigste eeuw is anno 2013 onverminderd groot. Dat geldt niet alleen voor de politiek, maar ook voor de kunst. De afgelopen decennia is de kunst alsmaar individueler geworden. Het idee dat je als kunstenaar moet aansluiten bij de noodzakelijke loop van de geschiedenis is zo goed als dood. Iedereen ontwikkelt zijn eigen beeldtaal, zijn eigen uitdrukkingsvorm, en dit wordt ervaren als een vorm van grote vrijheid, die heel belangrijk is – voor velen zelfs de essentie van het kunstenaarschap en het ervaren van kunstwerken.

Het utopische modernisme is in de beeldende kunst veranderd van één grote vlam in een enorme vonkenregen. Wie vandaag de dag kunstbeurzen of grote tentoonstellingen zoals de Biënnale van Venetië bezoekt, ziet daar vaak door de bomen het bos niet meer. Er is geen dominante visie, individuele curatoren stellen tentoonstellingen samen uit een schier onbeperkt reservoir aan kunstwerken, die in wisselende contexten getoond kunnen worden.

Architectuur: Dagobert Duck ontmoet OMA

In de architectuur is het modernisme nog altijd zeer toonaangevend. Gewapend beton, glas en staal zijn nog altijd de voornaamste bouwmaterialen, en de erfenis van Gropius en Mies van der Rohe is gigantisch. Tegelijk is deze architectuur symbool bij uitstek van het grootkapitaal geworden. Het zijn niet de arbeidersraden die de wolkenkrabbers bouwen, maar de multinationals. Dagobert Duck heeft zich meester gemaakt van de ideeën van de ooit zo communistisch georiënteerde pioniers. Rem Koolhaas en zijn *Office for Metropolitan Architecture* (OMA) realiseert zijn grootstedelijke visioenen in dienst van dubieuze regimes, zoals in China of de Arabische Golfstaten.

De dystopie als fun

Vele kunstenaars leven zich uit in het verbeelden van dystopieën. De punkmentaliteit leeft voort in de beeldende kunst van kunstenaars zoals Joep van Lieshout. Tussen 2005 en 2009 werkte aan zijn project *'SlaveCity, model voor een utopische samenleving'*.

Een cultfenomeen als *Grand Theft Auto 5* verbeeldt in een *low-art*-context de klassieke dystopie van de grote stad: diefstal, marteling, moord en verkrachting als fungame.

Op zoek naar nieuwe waarden

Op 5 oktober 2013 schreef Arnon Grunberg in zijn dagelijkse 'Voetnoot' in de Volkskrant:

*'De idealen van de Franse Revolutie zijn vervangen door nieuwe, realistische idealen: vreten, genieten en verdoofd worden. Tegenwoordig geeft de woedende massa na de Facebook-pagina te hebben bijgewerkt de voorkeur aan een pornootje boven het doodslaan van volksvijanden.'*¹²

Dat kan zo zijn, maar toch is er ook weer een kentering waarneembaar. Het cynisme maakt geleidelijk aan plaats voor een zoeken naar nieuwe kernwaarden. In het eerste decennium van de eenentwintigste eeuw is de kunstwereld overspoeld door tentoonstellingen, waarin kunstenaars, intellectuelen en wetenschappers hand in hand zoeken naar oplossingen voor de vragen die ons door de twintigste eeuw zijn overgeleverd.

¹² Arnon Grunberg, *Voetnoot*, De Volkskrant, 5 oktober 2013

Documenta 11, Occupy, Berlin Biënnale

Documenta 11 in Kassel (2002) was geheel gewijd aan vraagstukken rond globalisering, de inrichting van de postkoloniale samenleving, de leefbaarheid van megasteden en de voortschrijdende vermenging van voorheen gescheiden culturen. Veel kunstenaars voelen zich verwant met nieuwe protestbewegingen zoals *Occupy Wall Street*, *Femen* en de Arabische Lente. De Biënnale van Berlijn was in 2011 geheel gewijd aan een nieuwe politisering van de kunst en veranderde haar expositieruimten in burelen van *Occupy*. In Den Haag vond in 2013 een conferentie plaats over mensenrechten, waarbij een vervlechting van een aantal historische schavotten - een kunstwerk van Sam Durant - als decor en bühne voor discussies en optredens werd gebruikt. Optimistischer is het kunstproject *Time/Bank* van Anton Vidokle en Julieta Aranda, waarin geprobeerd wordt de geldeconomie om te buigen in een tijdeconomie. En zo zijn er tal van idealistische, half ludieke, half serieuze projecten waarbij kunst ingezet wordt om aan een betere wereld te werken.

Hoe houdbaar is Utopia nog?

De bezoeker van Utopia in De Lakenhal kan niet anders dan gecharmeerd en gefascineerd zijn door de grote schoonheid van de beeldtaal. Die blijft onverminderd krachtig en inspirerend. Waar zit dat in? Misschien wel in de aanstekelijke naïviteit die er vanaf straalt. Je voelt door alles heen het geloof in de mogelijkheid van een betere wereld, en die betere wereld wordt al een beetje gerealiseerd, louter door erover te dromen.

Als hedendaagse kijker ben je je ook bewust van de gevaarlijke kanten van dit utopisme, en het is voor iemand anno 2013 onmogelijk om met dezelfde onbevangenheid als de kunstenaars van destijds de wereld tegemoet te treden. Veel van de dromen van weleer zijn gerealiseerd, toch zijn de vragen die ons bezighouden in veel opzichten nog dezelfde als rond 1900. Nog steeds is er ongelijkheid in de wereld, nog steeds woeden er oorlogen en de gevaren van de internettechnologie worden nog maar net zichtbaar. Het voelt niet prettig om dat maar te nemen voor wat het is.

Schinkel vs. Achterhuis

In de Groene Amsterdammer van 26 september 2013 discussieerden de filosofen Hans Achterhuis en Willem Schinkel over de noodzaak van een nieuw utopisme. Achterhuis betrok de sceptische stelling, Schinkel brak een lans voor herwaardering van het utopisme. Er valt veel te zeggen voor een vorm van dromen, van het zich voorstellen van een volmaakte wereld, zo lang je je maar realiseert dat deze in de praktijk nooit haalbaar zal zijn. Dat is tenslotte ook de betekenis van het woord Utopia: een plek die *goed* (eu-topia) is, en een plek die *niet* (ou-topia) is.

Utopisme als geneesmiddel

Thomas Mann voert in de Toverberg een amateurapotheker op, die over het gebruik van geneesmiddelen zegt:

...met de stoffen was het zo gesteld, dat ze allemaal tegelijkertijd leven en dood inhielden: ze waren allemaal geneeskrachtig en giftig tegelijk, geneesmiddelenkunde en toxicologie waren een en hetzelfde, men genas aan giften, en wat voor drager van het leven doorging, doodde onder bepaalde omstandigheden met één enkele aanval in de tijd van een seconde.

Misschien is utopisme net zoiets als een medicijn: in de verkeerde dosering is het levensgevaarlijk, maar mits met mate toegepast, geeft het hoop, en hoop doet leven. En het levert geweldige kunst op.