

Monument Momentum Julia Bryan-Wilson

'Zogenaamde onbeweeglijke objecten bestaan slechts in beweging.'
- Jean Tinguely, 1961

Twee monumenten – een van politicus Johan Rudolf Thorbecke dat op dit moment in Amsterdam staat, en een van de filosoof Baruch Spinoza, momenteel in Den Haag geplaatst – komen ineens in beweging. Ze worden op diepladers getakeld en reizen met hoge snelheid over de Nederlandse snelwegen. Op één moment passeren de beelden van Spinoza en Thorbecke elkaar op hun reis in tegengestelde richtingen reizen totdat ze uiteindelijk op elkaars oorspronkelijke locaties worden herplaatst – een niet eerder vertoonde uitwisseling van gemeentelijke monumenten in een choreografie van kunstenaar Hans van Houwelingen. Dat twee voorheen verankerde monumenten worden ontworteld en weggedreven van hun vaste standplaats is essentieel voor wat het project *Gedane zaken nemen keer!* van Van Houwelingen beoogt.

In de modieuze stijl van de laatnegentiende-eeuwse figuratieve beeldhouwkunst, werden deze gedenktekens vier jaar na elkaar opgericht (Thorbecke, ontworpen door Ferdinand Leenhoff in 1876; Spinoza, ontworpen door Frédéric Hexamer in 1880). Spinoza is zittend afgebeeld in een contemplatieve pose en lijkt tijdens het schrijven even pauze te nemen. Hoog bovenop een sokkel met zijn familienaam neergedaald staart hij naar de joodse wijk van Den Haag, waar hij de laatste jaren van zijn leven doorbracht. Thorbecke daarentegen staat recht op een Amsterdams plein dat tegenwoordig zijn naam draagt, op een steenworp afstand van het beeld van de kunstenaar Rembrandt [fig. 2].

In haar invloedrijke verhoog over 'de verruimde definitie van de beeldhouwkunst', stelt Rosalind Krauss dat de 'logica van het monument' vereist dat het werk 'zich op een bepaalde plek bevindt en in een symbolische taal over de betekenis van het gebruik van die plek spreekt.'¹ Volgens Krauss begon deze logica eind negentiende eeuw te vervagen en te verdwijnen juist op het moment dat de Spinoza- en Thorbecke-monumenten werden ontworpen, als een bewijs van de laatste zucht van de conventionele representatieve kunstwerken die in opdracht werden gemaakt. Wat volgens Krauss gaandeweg de plaats innam van dit soort traditioneel figuratieve beelden was een 'negatieve conditie' van het monument als 'een soort plaatseloosheid of thuisloosheid, een absoluut verlies van plaats.'²

Van Houwelingen echter laat een ander geluid horen; hij behandelt Spinoza en Thorbecke als bannelingen uit hun respectievelijke geboorteplaatsen: Spinoza (1632-1677) werd geboren in Amsterdam; Thorbecke (1789-1872) was afkomstig uit Den Haag, en de door de kunstenaar voorgestelde omwisseling wordt dus benaderd als een culturele repatriëring. Deze actie wordt echter bewust ambivalent ondernomen – hij kan ook worden gezien als een daad van agressie of geweld; migratie gebeurt soms vrijwillig, soms onder dwang. Het is geen gebaar om het ontbreken van een thuis of nomadisme te bevestigen, maar een terugkeer van historische figuren naar hun geboorteplaats, een herhuisvesting van ontheemde lichamen. Tegen de veronderstelling in dat publieke monumenten stabiel en onbeweeglijk zouden zijn, introduceert Van Houwelingen snelheid, richting, reizen en migratie. Hij verwerpt de vermeende stilstand van monumenten teneinde hun geschiedenissen nieuw leven in te blazen en hen voorwaarts het heden in te sturen. Op deze manier bevraagt hij de tijdelijkheid van monumenten – hoe deze objecten die ogenschijnlijk zijn gevangen in hun eigen tijdsgewricht, ook de tekenen des tijds meedragen zoals die zich door de jaren heen ontrolt, en zich eveneens uitlaten over een speculatieve toekomst. Het meedogenloze momentum van de tijd verandert monumenten terwijl ze ontwikkelen, muteren of vervagen. Maar het politieke tij keert en soms worden lang genegeerde figuren weer tot leven gebracht, het spinrag van hun beelden gestoft en worden ze gewichtig en fris andermaal verwelkomd. Door het verwisselen van de ruimte waarin

deze beelden staan moeten we wel hun absolute plooibaarheid erkennen, aangezien ze door de tijd heen nieuwe ideologische betekenis aannemen.

Van Houwelingen is dienovereenkomstig geïnteresseerd in de heropleving van de nalatenschap van beide figuren in het huidige politieke klimaat. Thorbecke was de voorzitter van de Grondwetscommissie die de nieuwe grondwet van 1848 schreef, waardoor er directe verkiezingen kwamen waarmee de parlementaire democratie in Nederland werd geconsolideerd. Spinoza's ethische geschriften ondergaan een soort populaire renaissance binnen de kunstwereld, inclusief een Spinoza-'festival' in de Amsterdamse Bijlmer georganiseerd door kunstenaar Thomas Hirschhorn in 2009. Tien jaar daarvoor maakte Hirschhorn al een tijdelijk Spinoza-monument, gemaakt van typisch onmonumentale materialen, in de rosse buurt van de stad [fig. 3], de eerste in een serie hommages aan invloedrijke theoretici, zoals Deleuze en Bataille.³ Door het gammele houtwerk, plastic zeildoek en afzetlint, leek Hirschhorns stoepinstallatie voor Spinoza op een afgezette bouwplaats of een plaats van delict, dat duidelijk maakte dat het door geen enkel overheidsorgaan was goedgekeurd.

Er staan een aantal Spinoza-beelden in Amsterdam, waaronder het beeld dat werd geïnitieerd door de Amsterdamse Spinoza Kring; het beeld dat in 2008 werd gemaakt door de lokale kunstenaar Nicolas Dings heeft modernistische kenmerken [fig. 4]. Anders dan bij de zittende figuur van Hexamer staat de filosoof hier fier rechtop, zijn schematisch aangegeven lichaam is omkleed met een mantel gedecoreerd met parkieten, zwaluwen en rozen – volgens Dings' website als representatie van 'culturele diversiteit'.⁴ Zowel Hirschhorns onofficiële interventie als Dings' goedgekeurde versie werden onthuld nadat Van Houwelingen zijn voorstel voor de omwisseling van de reeds bestaande negentiende-eeuwse monumenten had gedaan; zijn idee was dus een voorbode van de latere pogingen om Spinoza in Amsterdam meer zichtbaarheid te geven. Maar Van Houwelingen is niet geïnteresseerd in het simpelweg genereren van meer beelden of het oprispen van vergane vormen met een hedendaagse stijl; daarentegen probeert hij de manier waarop de negentiende-eeuwse beelden zouden kunnen worden bekeken te herzien, in het licht van de continue debatten over immigratie, mensenrechten en democratie in Nederland.

Volgens de kunstenaar heeft 'Amsterdam [...] een Thorbecke-monument dat in Den Haag hoort te staan en Den Haag een Spinoza-monument dat in Amsterdam thuishoort. Gezien het historische verloop is er aanleiding voor een uitwisseling. Als Amsterdam en Den Haag besluiten hun monumenten voor Spinoza en Thorbecke te ruilen wordt op hedendaagse wijze aan de wens voldaan om de vaderlandse geschiedenis tot leven te wekken.' Laten we even stilstaan bij de betekenis van 'horen' en 'thuishoren', vooral in het licht van de anti-immigratie retoriek – 'ga terug naar waar je thuishoort'. Het hele project is een parodie op deze logica, trekt haar uit elkaar totdat ze uiteen is gerafeld. De suggestieve zinnen die de kunstenaar gebruikt spelen met de determinerende kracht van 'het historische verloop' terwijl ze tegelijkertijd vragen wat een nadrukkelijke herziening ervan zou kunnen rechtvaardigen.

Andere projecten van Van Houwelingen stelden op directe wijze immigratievraagstukken aan de orde, waaronder plannen voor een *Nationaal Gastarbeidermonument* (2010), in een samenwerking met Mohammed Benzakour, dat bestaat uit de restauratie van een bestaande sculptuur van Naum Gabo uit 1957. Het uit het verleden naar het heden trekken van dit constructivistische object biedt de mogelijkheid dat de sculptuur na deze restauratie wordt her-claimd of opnieuw opgedragen aan de gastarbeiders, waarvan een aantal het moeizame restauratiewerk zou uitvoeren. In dit soort werk getuigt Van Houwelingen van het feit dat monumenten niet simpelweg versteend in de tijd staan, maar kunnen worden getransformeerd, veranderd, en geüpdatet.

En waarom zouden we inderdaad nieuwe monumenten oprichten? Waarom gebruiken we niet degene die we al hebben? Dit hergebruik sluit economisch aan bij ecologische argumenten voor niet-bouwen, maar meer nog bij hergebruik en recycling. Het herinnert ook aan het gebruik van *appropriation* in de conceptuele kunst, waarbij een beeld uit de ene context wordt gesneden en binnen een ander kader wordt ingezet, vaak als vorm van kritiek. In het bijzonder grijpt het terug op bekende werken vanuit de Institutionele Kritiek waarin aandachtig wordt gekeken naar de manier waarop de locatie de categorisering en waarneming van objecten structureert, zoals Michael Ashers werk *George*

Washington uit 1979. Voor dit werk, Ashers bijdrage aan de 73rd *American Exhibition*, verplaatste hij een bronzen afgietsel van Jean-Antoine Houdons beeld van Washington van de trappen bij de ingang van het Art Institute of Chicago naar de achttiende-eeuwse collectiezalen [fig. 5]. Het origineel was gemaakt van marmer en tussen 1784 en 1791 ontworpen door Houdon. De bronzen versie werd in 1917 afgegoten op verzoek van het museum, waarna het voor meer dan zestig jaar in wind en regen zou staan. Door het negentiende-eeuwse afgietsel te plaatsen tussen de zorgvuldig bewaarde objecten uit de tijd waarin het oorspronkelijke beeld was ontstaan, een eeuw eerder, ontdeed Asher het beeld van zijn herdenkingsplicht waardoor zijn esthetische waarde in beschouwing kon komen.⁵ De ruimtelijke verplaatsing van het verweerde afgietsel van buiten het museum (waar het een symbolische functie had) naar binnen in de museumzalen (waar de formele aspecten ervan en Houdons kunstenaarschap onder de aandacht werden gebracht) benadrukt hoe objecten worden gezien, geclassificeerd en gewaardeerd, en hoe de fysieke locaties van instituten een dergelijk proces organiseren en besturen. Net zoals Van Houwelingen verwijst Asher naar een tijdelijkheid, terwijl hij de aandacht vestigt op de verschillende herhalingen en herwaarderingen van het beeld door de jaren heen. Op een vergelijkbare wijze biedt *Gedane zaken nemen keer!* ons de mogelijkheid te overdenken hoe traditionele bronzen beelden (vaak bespot om hun versteende conservatisme) ontregeld zouden kunnen worden en geherappropriëerd – of zelfs, zoals de titel aangeeft, ‘ongedaan’ kunnen worden gemaakt.

Inwoners van Amsterdam en Den Haag, gewend aan hun eigen bekende monumenten, kunnen er zo gewend zijn geraakt dat ze deel zijn geworden van het onzichtbare meubilair van het alledaagse leven – wat Robert Musil ‘opvallend onopvallend’ noemt. Zoals Musil beroemde uitspraak, ‘Er is niets in deze wereld zo onzichtbaar als een monument. Zonder twijfel zijn ze opgericht om gezien te worden – de aandacht te trekken. Maar tegelijkertijd zijn ze doordrenkt met iets wat aandacht afstoot, er voor zorgt dat de blik er vanaf glijdt.’⁶ Musil staat niet alleen in zijn harde oordeel. Lewis Mumford beschouwde ze als ‘volstrekt irrelevant’, en vervolgde dat ‘de notie van een modern monument als zodanig een contradictio in terminis is: als het een monument is, is het niet modern, en als het modern is kan het geen monument zijn.’⁷ Deze afwijzende houding ten opzichte van monumenten is de laatste jaren verder toegenomen omdat ze steeds meer uit de gratie vallen - ‘monumentaal’ is een vies woord geworden in een tijd van kapitalistische vluchtigheid, een teken is van nodeloze enormiteit, overvloed, verspilling, opgepompte ego’s, regressief traditionalisme en gevaarlijke dictators. Van de post-Sovjet omverwerping van Lenin-beelden tot de vernietiging in 2001 van de zesde-eeuwse Boeddha’s van Bamiyan in Afghanistan, een groot deel van de geschiedenis van de afgelopen paar decennia kan worden samengevat in een slideshow van vernietigde monumenten.

De wijdverbreide aftocht van de monumentale vorm werd in 2007 geïnstitutionaliseerd in een grote tentoonstelling in het New Museum in New York, getiteld *Unmonumental*, die beeldhouwkunst aanpreekt van ‘lage’, gevonden en tijdelijke materialen. Massimiliano Gioni, een van de curators van de tentoonstelling, schreef in de catalogus: ‘We zouden kunnen concluderen dat we in een tijdperk terecht zijn gekomen dat zich kenmerkt door de verdwijning van monumenten en het uitwissen van symbolen – een onthoofde eeuw. Het is dus geen verrassing dat dit eerste decennium van de eenentwintigste eeuw een beeldhouwkunst van fragmenten heeft voortgebracht, een ontaarde, preciaire, bibberige vorm die wij onmonumentaal hebben genoemd.’⁸

Tegelijkertijd gaan kunstenaars zoals Van Houwelingen door met het kritisch onderzoeken van de vraag hoe monumenten geschiedenis zowel vasthouden als veranderen. Anderen die zich met dit onderwerp bezig houden zijn de Pool Krzysztof Wodiczko, de in de Verenigde Staten woonachtige Sam Durant en de Estse kunstenaar Kristina Norman. In zijn bekende publieke installaties projecteert Wodiczko tijdelijke beelden op bestaande architectuur, waaronder ook monumenten, beelden en herdenkingstekens, om vergeten geschiedenissen of onderdrukte actuele situaties naar voren te brengen. Een van die werken is *Projection on South Africa House, Trafalgar Square, London* (1985), waarin Wodiczko een swastika op de façade van de Zuid-Afrikaanse ambassade projecteerde, om aan te kaarten dat minister-president Margaret Thatcher goedkeuring had gegeven aan steun voor het apartheidsregime in Zuid-Afrika. De projectie was twee uur te zien totdat de politie er een eind aan maakte. *Proposal for White and Indian Dead Monument Transpositions, Washington, DC* (2005) van Durant is een gewaagd voorstel om monumenten die de massaslachting van native Americans

herdenken vanuit het hele land over te brengen naar de Washington Mall; hiermee laat hij zien hoe de herdenkingscultuur in de Verenigde Staten gebaseerd is op verovering en geweld in plaats van op verheven vrijheidsidealen.

Norman dook met haar werk *After-War* (2009) in de omstreden geschiedenis van de Sovjetbezetting van de stad Tallinn. In 2007 verwijderde het bestuur van Tallinn een beeld dat een eerbetoon was aan diegenen die voor het Rode Leger hadden gevochten; omdat het door de Esten gezien werd als een herinnering aan de Sovjetonderdrukking, werd het monument 2,5 kilometer verderop op een begraafplaats gezet. Twee nachten lang leidde dit tot rellen door de Russische inwoners van de stad, die het beeld als een herinnering aan de overwinning op de Nazi's en hun eigen culturele identiteit zagen. Met het oog op de gescheiden Russische en Estse gemeenschappen die in Tallinn leven (en haar eigen gemengde Russisch-Estse achtergrond) wilde de kunstenares het verbloemen van deze geschiedenis onderzoeken en problematiseren, en maakte een levensgroot replica van het beeld, verfde het goudkleurig en plaatste het – controversieel genoeg – op de originele locatie van het beeld, waar het korter dan een uur stond tot de politie het met geweld verwijderde [fig. 6].

Zoals deze voorbeelden laten zien, is de vraag waar monumenten 'thuishoren' vaak beladen. Er ontstond bijvoorbeeld een hevig debat toen de Amerikaanse acteur Sylvester Stallone de opdracht gaf tot een bijna dertig meter hoog bronzen standbeeld van Rocky, een rol die hij in een aantal films speelde. Het beeld werd bovenaan de trappen van het Philadelphia Museum of Art geplaatst als onderdeel van de opnames van *Rocky III* in 1982; de acteur liet het er staan bij wijze van cadeau, maar museumbeambten maakten er bezwaar tegen omdat het filmrekwisiet de neoclassicistische entree van het museum ontsierde. Net als Ashers werk uit 1979 kwamen er vragen aan de orde over de grenzen van wat kunst is en wat de 'juiste' plaats is voor andere culturele artefacten, in bijzonder diegene die, om welke reden dan ook, niet geschikt worden geacht voor tentoonstelling in een museumzaal. Na veel publieke discussie en animositeit werd het standbeeld verwijderd en nabij een sportstadium geplaatst, waar het een aantal decennia zou voortbestaan totdat het in 2006 werd teruggeplaatst naar een plek vlakbij de museumingang, dit keer voorgoed – zij het niet bovenaan de trap.

In plaats van onveranderlijkheid of onbeweeglijkheid te belichamen, bevorderen monumenten dus verandering door discussie uit te lokken over de waarde en het gebruik van publieke ruimte. De omgeving waarin ze staan drukt een stempel op ze, maar net zoveel als de stad rondom monumenten verandert, zo veranderen zij het aanzicht en karakter van de stad. Er wordt gezegd dat het Tweede-Wereldoorlogmonument van Ossip Zadkine, *De Verwoeste Stad* (1946-1953), niet specifiek met deze gebombardeerde stad in gedachte werd ontworpen, maar het wordt inmiddels wel zo gezien.⁹ Criticus John Berger zegt hierover: 'Zijn functie en niet slechts zijn verschijning verandert met het uur. Het stelt de tijd zelf aan de orde. En de reden hiervoor is dat het gehele concept van het werk gebaseerd is op een besef van ontwikkeling en verandering.'¹⁰ De expressieve, gefragmenteerde bronzen figuur heeft de bedrukte ziel van de stad opnieuw vormgegeven door niet alleen de Rotterdamse naoorlogse identiteit te reflecteren maar door haar actief te vormen, achtervolgd door de beproeving van de verwoesting maar ook gekenschetst door een omarming van vooruitgang en wederopbouw.

In een enigszins raadselachtige passage schrijft Michel de Certeau het volgende: 'De gezichten die voorbijlopen in de straat lijken, ondanks hun levende beweeglijkheid, het onontcijferbare geheim van het monument te vermenigvuldigen.'¹¹ Misschien hebben standbeelden hun eigen geheimen; zijn wij als toeschouwers misschien wel degenen die daar achtergelaten worden, ondanks dat we zo druk rondrennen. Certeau weigert de gedachte van Musils bewering in zijn volledigheid te accepteren en relateert de beweging van de voorbijgangers aan het nabije monument, een monument dat niet zozeer 'onzichtbaar' dan wel 'onontcijferbaar' is. Dit is een cruciaal punt – voor Certeau wordt het monument niet genegeerd maar is het eerder onleesbaar, een halsstarrige puzzel die zijn omgeving en iedereen die er bij in de buurt komt op speciale wijze bezielt. Zoals Rebecca Schneider over deze passage opmerkte, 'Levensopwekkend en levenloos, bewegend en stilstaand, staan op deze wijze niet diametraal tegenover elkaar maar maken veeleer deel uit, of zijn een gedeelte, van een inter(in)actie.'¹² Het monument is niet afleesbaar aan zijn eigen gezicht – deze afleesbaarheid (of onafleesbaarheid) is ook gegrift in de gezichten van diegenen die er langs lopen. Wat voor nieuw soort

ruimte ontstaat er door Van Houwelingens Spinoza-/Thorbecke-monumentenverwisseling? Blaast het deze relieken nieuw leven in? Of herinnert het ons voorbijgangers eraan dat ondanks de rigoureuze plaatsverandering wij degenen zijn die meestal onverbeterlijk hetzelfde blijven?

Door de standbeelden van Spinoza en Thorbecke te verwisselen draait Van Houwelingen de gangbare gedachte om dat monumenten onbeweeglijk zijn. Wie zegt dat monumenten een vaste plaats hebben? Ze zijn voortdurend onderweg. In *Gedane zaken nemen keer!* komen de figuren van Spinoza en Thorbecke elkaar in verbeelding tegen, de eeuwen en verre afstanden tussen hen overbruggend ontmoeten ze elkaar op de snelweg en kruisen hun blikken in een fractie van tijd [fig. 7]. In een zekere zin kruisen de objecten elkaar, als vreemden die met een vonk van herkenning elkaars blik trekken en een korte relatie aangaan. Aan de andere kant blijven hun versteende expressies de hele rit bewegingloos, hun hoofden voor altijd vastgezet, en zullen hun blikken elkaar nooit raken.

Veel van Van Houwelingens werken blijven op speculatief domein, als ongerealiseerde voorstellen die op een later moment zouden kunnen worden voltooid. In die hoedanigheid dwingen zijn werken ons na te denken over de manier waarop monumenten niet uitsluitend verwijzen naar het verleden maar ook hoe zij zich in de toekomst snellen. Moderne en hedendaagse kunst is vervuld van ongebouwde monumenten, van Vladimir Tatlins *Monument voor de Derde Internationale* (1919) tot het project van Durant, waarvan alleen de plannen nog doen herinneren aan wat ze hadden kunnen zijn. Van Houwelingens *Gedane zaken nemen keer!* is op een zelfde manier uitgesteld en zweeft tussen twee tijden, zoals de ontheemde Spinoza- en Thorbecke-monumenten zowel hun eigen sleetsheid als hun veerkracht, overleving en uithoudingsvermogen uitdragen. Hoe dan ook blijven ze, en staan daarmee open voor de her-interpretaties en mis-interpretaties die onophoudelijk over ze heen worden gestort door de continu veranderende stroom voorbijgangers.

Van Houwelingen brengt Spinoza en Thorbecke met elkaar in gesprek in een tijd die wordt gekenmerkt door de constante aftakeling van hun gedachtegoed – een erosie zichtbaar op hun versleten bronzen buitenkant. Door in te zoomen op onteigening speculeert hij over een mogelijke publieke ruimte waarin alternatieve herdenkingsrituelen zijn voor te stellen waarin burgerlijk ‘bezit’ en ‘toebehoren’ niet langer centraal staan. Van Houwelingens ‘ongedaan’ maken pretendeert niet de loop der tijd te keren maar stelt in plaats daarvan de vraag: Aan welke versies van het verleden werken we om te herinneren? Welk heden zal stollen tot geschiedenis? En, allerbelangrijkst, tot welk soort toekomst wensen we te spreken?

Noten

1. Rosalind Krauss, ‘Sculpture in the Expanded Field,’ in: *October* 8 (Voorjaar 1979) 33.
2. *Ibid.*, 34.
3. Voor meer omtrent Hirschhorn, zie Hal Foster, ‘Towards a Grammar of Emergency,’ in: *New Left Review* 68 (maart-april 2011) 105-118.
4. Een ander beeld van Spinoza ontworpen door Hildo Krop in 1959 staat iets buiten centrum voor het Spinoza Lyceum Amsterdam.
5. Asher is nadien teruggekeerd naar dit werk; zie Whitney Moeller en Anne Rorimer, *Michael Asher: George Washington at the Art Institute of Chicago, 1979 and 2005* (Chicago: Art Institute of Chicago, 2006).
6. Robert Musil, ‘Monuments’, in *Posthumous Papers of a Living Author* [1933], vert. Peter Wortsman (New York: Archipelago Books, 2006) 64.
7. Lewis Mumford, *The Culture of Cities* (New York: Harcourt, Brace, and Co., 1938) 438.
8. Massimiliano Gioni, ‘Ask the Dust’, in: *Unmonumental: The Object in the 21st Century* (Londen en New York: Phaidon Press, in samenwerking met New Museum, 2007) 65.
9. Zie Joan Pachner, ‘Zadkine and Gabo in Rotterdam’, in: *Art Journal* vol. 53 no. 4 (Winter 1994) 79-85; en Hanneke de Man, ‘The Destroyed City’, in: Jan van Adrichem, et al., *Sculpture in Rotterdam* (Rotterdam: Uitgeverij 010 /Centre for the Arts, 2002) 200-201.
10. John Berger, ‘Ossip Zadkine’, in: *Permanent Red: Essays in Seeing* (Londen: Methuen, 1960).
11. Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, vol. 1, vert. Steven Rendall (Berkeley: University of California Press, 1984) 15.
12. Rebecca Schneider, *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment* (New York en Londen: Routledge, 2011) 145.