

1:1

Nr.5/2011

Hans van Houwelingen & Jonas Staal



1:1. Een inleiding

Mihnea Mircan

Deze tentoonstelling introduceert twee opmerkelijke artistieke praktijken die betrekking hebben op dilemma's rond kunst in de publieke ruimte in Nederland en daarbuiten. Alhoewel Hans van Houwelingen en Jonas Staal tot verschillende generaties behoren en van opvatting verschillen over de politieke verantwoordelijkheden van kunstenaars, verbindt hun werk zich in een gedreven polemiek rondom het genre van 'het monument'. Door het zorgvuldig ontrafelen van politieke wens- en waanvoorstellingen die in monumenten met elkaar verweven en 'in steen' vastgelegd worden, heropenen de kunstenaars de debatten over (recente) geschiedenis, die monumenten juist proberen af te sluiten. In een kritisch onderzoek naar de (politieke) instrumentalisatie van het herdenken en de constructies van consensus die hierachter schuilgaan, brengen Van Houwelingen en Staal vraagstukken rondom dit genre openlijk ter sprake, zonder te vervallen in de ironische verhulling van negatieve voorvoegsels als 'anti-' en 'contra-monument'.

Beide kunstenaars presenteren ieder drie recente werken waarin de politieke context van een *Nationaal Monument voor Gastarbeiders* centraal staat. Het voorstel voor dit monument werd heftig betwist en uiteindelijk gaandeweg werd opgegeven. De respectievelijke voorstellen die van Houwelingen en Staal voor deze ongemakkelijke opdracht aandroegen, brengen het complete politieke spectrum ten aanzien van het voortdurende debat over de teloorgang van de multiculturele maatschappij in Noord-Europa in kaart. De twee voorstellen staan lijnrecht tegenover elkaar, maar vullen elkaar tegelijk op verontrustende wijze aan. Van Houwelingen deed een voorstel om het markante maar vervallen kunstwerk van Naum Gabo in de openbare ruimte van Rotterdam te laten restaureren en daarmee het verhaal over zijn oorsprong en eigendomsrecht te herschrijven. Staal daarentegen, ontwierp een controversieel voorstel voor een eerbetoon aan de echte, 'verjaagde' Rotterdammer, wiens stad hem is ontnomen door opeenvolgende immigratiegolven. Samen articuleren ze een tegenstrijdig monument waarmee ze appelleren aan een politiek discours dat is gebaseerd op ideologische tweedeling en de roofzucht naar kiezersstemmen.

Hans van Houwelingen verweeft het verhaal van de gastarbeiders en de politiek agnostische metaforen van de sculptuur die Naum Gabo creëerde voor het warenhuis De Bijenkorf. Het project vertrekt vanuit ideeën rond de wederopbouw na de Tweede Wereldoorlog, die zich zowel manifesteerden in de moderne, abstracte kunst, als in de politieke beslissing om gastarbeiders uit te nodigen om mee te werken aan de economische bloei in Noord-Europa. De eerste stap in Van Houwelingens voorstel was om het sculptuur tot een onberispelijke toestand te laten renoveren door gekwalificeerde technici die afstamden van de eerste generatie gastarbeiders. Het restauratiewerk produceert zo geschiedenis, wordt een niet-ritualistische heropvoering van een historische situatie. Gabo's sculptuur viel chronologisch samen met de aankomst van de eerste golven gastarbeiders, en het project gaat ervan uit dat ook zij betrokken kunnen zijn geweest bij de oprichting van het beeld, of

dat beide tenminste deel uitmaakten van hetzelfde ideologische raamwerk. Door de twee gebeurtenissen te lezen als elkaars tegenhanger stelt Van Houwelingen een problematische symmetrie tussen het 'toen' en het 'nu' aan de kaak. In zijn project is het alsof oud beeldmateriaal achterwaarts wordt afgespeeld, waarbij de veelheid van gastarbeiders in tegengestelde richting bewegen rond — en werken aan — hetzelfde object. Eenmaal hersteld, is het de bedoeling om het sculptuur aan de nakomelingen van de gastarbeiders te overhandigen in de vorm van een *Nationaal Monument*. De monumentale latentie van de Gabo en de onvoldoende erkende geschiedenis van de gastarbeiders brengen elkaar zo aan het licht — de twee perspectieven komen samen in één beeld. En doordat hetzelfde beeld verschillende historische verdwijnpunten, subjecten, en vormen van vervreemding en onzichtbaarheid samenbrengt, verschijnt Van Houwelingens project uiteindelijk als een monumentale anamorfose van de recente geschiedenis.

Jonas Staal interpreteert de woedende reactie van een Rotterdamse politieke partij op het initiatief om een 'Monument voor de Gastarbeider' te bouwen — dat er beter een 'Monument voor de verjaagde Rotterdammer opgericht zou kunnen worden, een reactie gebaseerd op de populistische aanspraak op de opofferingen, de vernedering en vervreemding van deze 'echte Rotterdammers' — als commissie om een gedetailleerd plan voor een monument vorm te geven. Hij geeft een sculpturaal antwoord op een sculptuur die nog niet is gemaakt, en gijzelt en verstoort zo een boodschap voor ze geformuleerd werd. Als tweede stap neemt de kunstenaar de taak op zich om de opdracht zo getrouw mogelijk uit te voeren, een beslissing die een nastreven inhoudt van de ultieme, meest verontrustende en onzuivere consequenties van haar verankering in en alliantie met het politieke leven waarop ze een antwoord is. In de plaats van een 'buiten' naast ideologische misvormingen te beloven, voert Staal iets uit dat enkel een metaforisch doel moet dienen, hoe brutaal dat doel ook is — hij neemt een stuk politieke retoriek serieus en letterlijk, en zet zo een proces in gang waarin de politicus een directe materialisatie van politieke taal wordt aangeboden, en waarin noties van artistieke en politieke verantwoordelijkheid een punt bereiken van explosieve complexiteit. Het verontrustende, vagelijk Stalinistische beeld van een 'echt Rotterdamse' familie die in verschrikking een stad ontvlucht die niet meer van hen is en wordt gekoloniseerd door de politieke Ander, wordt vrolijk omarmd door de onwetende opdrachtgevers. In de tentoonstelling gaan de twee voorstellen vergezeld van een recente onderneming van de twee kunstenaars: een gefilmd gesprek met de politici wiens stellingen aan de oorsprong van de twee projecten lagen, waarin de ideologische verschillen nog eens worden opgevoerd. Tegelijk lijkt er echter, in de nasleep van de voorstellen die deze ideologische verschillen vertaalden en herinterpreteerden, iets te gebeuren met hun realiteitsgehalte. Gefilterd door de twee artistieke projecten wordt de striktheid of nadrukkelijkheid van de ideologische stellingnames buiten werking gesteld of getransformeerd in een theatrale versie van zichzelf.

Verder presenteert Hans van Houwelingen *Sluipweg*, een voetpad gemaakt van meer dan 300 grafstenen van geruimde graven, dat loopt over de geschutswal van het Fort bij Vijfhuizen — een militair bolwerk waar nooit een oorlog

werd uitgevochten, omdat het reeds bij de aanbouw op de militaire techniek achterliep. De locatie van een geschiedenis die nooit plaatsvond wordt nu doorkruist door de materiële sporen van honderden anonieme lotsbestemmingen die op andere plekken en in een ander soort strijd beslecht werden. *Sluipweg* confronteert de bezoeker met het indringende beeld van een oorlogsmonument. Het trauma en het gedenkteken volgen elkaar echter niet in twee verschillende stadia op, maar vallen samen in tijd en verbeelding. Het beeld ontwricht het metafysische vocabulaire van de discoursen die proberen vat te krijgen op de dood door deze zo hoog boven het leven verheffen dat ze er uiteindelijk geen deel meer van uitmaakt. *Sluipweg* internaliseert de relatie tussen monument en dood, en voegt die elementen samen waarvan het onderscheid normaal gesproken de effectiviteit van het genre 'monument' garandeert. De onderneming lijkt gericht op een gelijkwaardigheid van gedenken, waarbij de dood simultaan is met het monument, en het gedenkteken 'tot leven komt'. De honderden doden die in Vijfhuizen zichtbaar en tastbaar worden gemaakt als sterfgevallen die elders plaatsvonden, worden samengevoegd in een vorm van lege gelijkwaardigheid, in een circulair traject waarin de eerste oorzaak identiek is aan het laatste gevolg. Door de grafstenen aan het project af te staan, stemden de erfgenamen, familieleden en vrienden van de overledenen in om ook afstand te doen van de koppeling van de dood aan een lichaam en een biografie. Op die manier worden de grafstenen opgenomen in een netwerk van overdrachten, waarbij elke steen het climax-loze collectieve doel van dit gedenkteken, dat een oneindige gemeenschap van kwetsbaren suggereert, verder onderstreept.

Gedane zaken nemen keer werd door Van Houwelingen voorgesteld als antwoord op een opdracht van de stad Den Haag voor de oprichting van een monument ter ere van Johan Rudolph Thorbecke, stichter van de Nederlandse parlementaire democratie. Vrijwel gelijktijdig en mogelijk als gevolg van een vergelijkbaar proces van politieke of culturele *branding*, beraadde de gemeente Amsterdam zich op een monument voor Baruch Spinoza, de veronderstelde stichter van idealen van vrijheid en individualisme die de stad als imago koestert. Aangezien beide steden het standbeeld leken te bezitten, dat door de ander begeerd werd, stelde van Houwelingen een ruil voor. De historische motivaties voor een plaatsverwisseling, waarbij Thorbecke zou worden verplaatst naar Spinoza's plek in Den Haag, de weigering om een 'hedendaags eerbetoon' te ontwerpen die versleten vormen van verering zou vervangen door hun postmoderne varianten die schijnbaar onthecht maar in feite evenzeer politiek geladen zijn, de mathematische precisie en symbolische weerklank van de wederzijdse verplaatsing: al deze elementen markeren de 'economie' van het genre van 'het monument', waarin in dit geval niets nieuws gebouwd hoeft te worden, waarin alle aspecten die het herdenkingsproces mogelijk maken al bestaan, en slechts opnieuw tegen elkaar afgewogen moeten worden — een herschikken van de identiteitspuzzel. Van Houwelingen gedraagt zich als een curator in de politieke ruimte: hij reorganiseert de opstelling van de permanente collectie in een museum voor politieke geschiedenis. Hoewel ze hun historische reden nauwkeurigheid behouden, verliezen de 'tentoongestelde stukken' iets in een uitwisseling die niet alleen plaatsvindt tussen twee steden, maar ook tussen twee regimes van

representatie. Thorbecke en Spinoza situeren elkaar precies halfweg kunst en politiek, en ontzenuwen elkaars monumentale status door wederzijdse termen van vergelijking te worden.

Jonas Staal toont een project waarvoor de opdracht werd gegeven door de inwoners van de Maastrichtsestraat in Den Haag, om de deportatie van zestien Joodse families te herdenken die tijdens de Tweede Wereldoorlog in de straat woonden. In plaats van te kiezen voor een conventioneel scenario, waarin de taak van het herdenken zou worden toegewezen aan of geëxternaliseerd in een gedenkteken dat gedenkt in onze plaats, stelde Staal voor om de naam van de straat te veranderen in de 'Deportatie van zestien Joodse families straat'. Dit zou niet zomaar een verandering van een straatnaambord inhouden, maar zou een impact hebben op uiteenlopende zaken, gaande van correspondentie en factuuradressen, tot de inzet van de bewoners voor het aanpassen van alle verwijzingen naar de straat in de archieven van de gemeente. Op die manier gaat het om een daad van herdenken die zich vertaalt in een veeleisend langetermijnproces van bureaucratische aanpassingen, waarbij het verleden via een permanente herdenkingslast wordt ingeschreven in het heden. Als het waar is dat, zoals Robert Musil schreef, 'niets onzichtbaarder is dan een monument', dan kunnen de zaken niet ingewikkelder, oncomfortabeler en duurzamer zijn dan hier het geval is. Zoals in de gehele tentoonstelling het geval is, wordt de installatie van het project — die bestaat uit het straatnaambord en een verzameling brieven en documenten die de nieuwe straatnaam dragen — geconfronteerd met een sterk uitvergroot titelbordje. Op die manier ontstaat een verstoring van de verhoudingen tussen de fysieke en symbolische dimensies van objecten die thuishoren in tentoonstellingsruimtes of in de publieke ruimte, en individuen, personen en gemeenschappen betrekken bij geïsoleerde rituelen van onderdanigheid en ongehoorzaamheid. De disproportionele titelborden, de objecten die ze benoemen en de schaal van de ruimte van Extra City genereren samen een onzeker niemandsland, een breuk tussen ruimtebepalingen van binnen en buiten, die gelijkaardig is aan de breuk tussen document en monument.

Staal presenteert eveneens de derde episode in een onderzoeksproject met de titel *Politiek kunstbezit*, dat de relatie onderzoekt tussen kunst en politiek 'vanaf de andere kant' door te focussen op vormen van artistiek gedrag binnen de Nederlandse politieke klasse. Deze wrange, omgekeerde museologie heeft al geleid tot een onderzoek naar de kunstcollecties van de Rotterdamse politieke partijen, dat het samenvallen van ideologische posities met de verzamelde objecten onderzocht, en tot het in kaart brengen van de 'Vrijdenkersruimte', een door politieke partijen opgerichte tentoonstelling in het Nederlandse parlement, waarbij via kunst de democratische co-existentie van tegengestelde politieke standpunten werd aangetoond. Waar politici als verzamelaars of curatoren het onderwerp waren van de eerste episodes, bestaat het project *Politiek Kunstbezit III, Gesloten Architectuur* uit een maquette die gebaseerd is op een tekst van Fleur Agema, gediplomeerd architecte en prominent lid van de Partij voor de Vrijheid. Haar afstudeerproject beschrijft, voornamelijk tekstueel, in 350 pagina's een project voor een gevangenis. Het gaat om een complex waar gevangenen middels een uitgebreid protocol van tuchtruimtes

en -regels klaar worden gestoomd voor een herintreding in de maatschappij. Opnieuw stelde de kunstenaar zichzelf de taak Agema's visioen te materialiseren door haar reflecties op straf- en heropvoedingsstrategieën, met verregaande implicaties voor de gezondheid van het maatschappelijke systeem en voor de grenzen van de te verdedigen normen en waarden, in de vorm van tekeningen en een schaalmodel inzichtelijk te maken. De gevangenis wordt gradueel gevisualiseerd als een traject dat loopt tussen afdelingen die fungeren als kerker, een militair kamp, een commune en een simulatie van het echte leven met strenge elektronische bewaking, en waarin de gevangene bij elke foute stap riskeert om terugverwezen te worden naar de bodem van het boeteproses. Met dit project onderzoekt de kunstenaar sociale veranderingen in Nederland, en gaat hij in op de tropen van uitsluiting, crisis en het zoeken naar tegengestelden, die het politieke discours in dit deel van Europa momenteel aanwakkeren.

Nationaal Gastarbeidermonument , 2009–2010

Hans van Houwelingen in samenwerking met Mohammed Benzakour
Artist's statement

'De tiran wil ons angst inboezemen en de kunstenaar heeft de taak die angst niet te onderschrijven maar juist weerstand aan te moedigen' — Naum Gabo

In 2007 nam de Turkse Sociaal Democratische Federatie, met afvaardiging in de gemeenteraad van Rotterdam, het initiatief voor de oprichting van een monument in Rotterdam voor de eerste generatie gastarbeiders. Voordat deze generatie helemaal is verdwenen, verlangden de nazaten van deze gastarbeiders een eerbetoon voor hun bijdrage aan de samenleving. De initiatiefgroep breidde zich uit met migrantenorganisaties van andere gastarbeiderlanden en kunstorganisaties, die zich verenigden in een stichting. In 2009 werd een commissie samengesteld die aan de schrijver Mohammed Benzakour, zoon van een van de eerste Marokkaanse gastarbeiders, en beeldend kunstenaar Hans van Houwelingen de opdracht gaf een monument te ontwerpen dat uitdrukking geeft aan de betekenis van de gastarbeiders voor Rotterdam.

In de jaren vijftig van de vorige eeuw ontstond in de West-Europese industrielanden een grote behoefte aan extra arbeidskrachten. Er was vooral vraag naar mensen die bereid waren het zware, onregelmatige, vaak vieze en relatief slecht betaalde werk te verrichten waarvoor de eigen, doorgaans beter geschoolde bevolking geen belangstelling had. De lokale bevolking profiteerde van de schaarste op de arbeidsmarkt en zocht naar beter betaalde banen. Rotterdamse bedrijven deden in eerste instantie een beroep op arbeiders uit de regio en andere delen van Nederland. Vanaf het midden van de jaren vijftig werd de zoektocht naar arbeidskrachten buiten Nederland voortgezet, in het bijzonder in het Middellandse Zeegebied. De eerste grote groepen buitenlandse werknemers kwamen vooral uit Italië, iets later ook uit Spanje. Als gevolg van remigratie nam na 1975 hun aantal sterk af. Op dat moment vormden de Turken en de Joegoslaven de grootste groep, en groeide het aantal gastarbeiders uit Marokko.

De meeste gastarbeiders die in de beginperiode naar Rotterdam migreerden, waren naar Nederland gehaald op basis van wervingsakkoorden die de ministeries van Sociale Zaken en Justitie met landen in het Middellandse Zeegebied hadden gesloten. Vanaf het midden van de jaren zestig trokken ook veel gastarbeiders op goed geluk naar Rotterdam, waaronder relatief veel Turken die de depressie in de Turkse mijnbouw en textielindustrie ontvluchtten, en jonge Marokkanen, overwegend afkomstig uit het arme Rifgebergte in Marokko. Ten tijde van de oliecrisis en de economische depressie in 1974 maakte de Nederlandse overheid een eind aan het officiële gastarbeiderschap. Vanaf dat moment vond migratie vooral plaats in het kader van de overheidsregeling voor gezinshereniging. Nu, enkele generaties later, bestaat de Rotterdamse bevolking voor een groot deel uit het nageslacht van de eerste generatie gastarbeiders. Migratie is inmiddels een fel bediscussieerd nationaal, en zeker ook Rotterdams, thema. Migratie wordt nauwelijks in verband gebracht met de gastarbeid die door Nederland gretig werd verorberd en geruisloos is geabsor-

beerd, laat staan met het bloed zweet en tranen van de gastarbeiders. Na het bombardement in de Tweede Wereldoorlog herrees Rotterdam vanuit het puin tot wat vandaag de modernste stad van Nederland is. De naam van de stad is een verpersoonlijking van de wederopbouw. Het zicht op wie die mensen waren die deze arbeid verrichtten, is echter verdwenen, met als gevolg dat de beeldvorming over hen politiek gekleurd is, om te passen in de perceptie van het heden.

'De hardwerkende Nederlander' is een populaire kreet in de hedendaagse politiek. Politieke partijen suggereren dat het land wordt opgebouwd door hardwerkende Nederlanders. Hoe iemand precies bijdraagt aan de opbouw van het land is niet aan de orde, vandaar dat 'hard werken' het als politieke slogan goed doet en een electoraat meebrengt dat zichzelf als harde werkers beschouwt. De terloopse gelijkschakeling van hard werken met Nederlanderschap maakt zelfs een werkeloze Nederlander trots op zijn verdienste voor het land. Iedere niet-Nederlander daarentegen mist die verdienste, óók als hij hard werkt. De geschiedenis van Rotterdam, voorgesteld als de vereende kracht van hardwerkende Nederlanders, werkt als bevestiging voor de politieke actualiteit. Politieke programma's over het terugdringen van migratie zijn gebaat bij een migrantenloze geschiedenis. In de gangbare lezing van de Rotterdamse geschiedenis van hard werken speelt gastarbeid daarom geen rol. Iedereen kent de uit de as verrezen Rotterdamse feniks, maar wie heeft hem echt gezien?

De eerste gastarbeiders, die vanaf de tweede helft van de jaren vijftig naar Rotterdam kwamen om te werken en een toekomst op te bouwen, zijn nu bejaard of dood. Hun nazaten eisen van de samenleving erkenning van het gastarbeiderschap en zoeken een manier om hun waardering voor hun vaders te tonen. Een monument is bedoeld als het meest gecultiveerde product om vorm te geven aan die wensen; het is een nuttig, verheerlijkend instrument in de uitrusting van de maatschappij. Het is bedoeld om misstanden aan te kaarten en suggereert om hier een moment bij stil te staan. Tegelijk is het monument, politiek gezien, echter een instrument dat net wordt ingezet voor de orde van de dag, om ervan af te zijn. De kwestie wordt door het monument immers behartigd. In het beste geval zegt een traditioneel monument dat het onterecht is dat gastarbeiders niet zijn opgenomen in de geschiedenis van Rotterdam. De geschiedenis — 'de spirit van de mensen in Rotterdam en het wonder van een uit het puin rijzende moderne stad' — blijft evenwel belichaamd door de hardwerkende Nederlander. De focus van ons ontwerp ligt precies hier. Het monument dat wij voorstaan wantrouwt de eigenschappen van het traditionele monument; het weigert een geschiedenis te bevestigen die de rol van gastarbeid ontkent en het wil geen embleem zijn van misstand. Wat het wel doet, is de geschiedenis vanuit een ander perspectief 'herdenken' of, beter gezegd, de geschiedenis in een ander daglicht stellen.

Op het Afrikaanderplein in Rotterdam-Zuid, een van de buitenwijken van stad waar grote groepen gastarbeiders waren gehuisvest, wordt het gastarbeidermonument aangekondigd met een tekst in negen talen, die is geplaatst op vensters in een gesloten hekwerk rondom het park op het plein. Hier, in de

'periferie' van Rotterdam, dicht de schrijver Mohammed Benzakour, zoon van een Marokkaanse gastarbeider, over de wensdroom van de gastarbeiders, die in de periferie van Europa droomden van een toekomst in het geïndustrialiseerde westen. De uitkomst van die wensdroom voert naar het centrum van de stad, naar het constructivistische kunstwerk van Naum Gabo voor de Bijenkorf op de Coolsingel, dat al drieënvijftig jaar de geschiedenis van Rotterdam herbergt, en waarin vanaf heden het *Nationaal Gastarbeidermonument* zich zal 'manifesteren'.

Het moment van de plaatsing van het kunstwerk van Naum Gabo in 1957 viel samen met de komst van de eerste generatie buitenlandse gastarbeiders. Het kunstwerk was ooggetuige van die Rotterdamse geschiedenis, maakte alles mee, bekeek de wederopbouw daarna vanuit een eigen, dwars, maar niettemin realistisch perspectief. Het was getuige van gastarbeiders die, om hun idealen te verwezenlijken, naar Rotterdam kwamen om de arbeid te verrichten waar de stad behoefte aan had. Meer dan een halve eeuw later doorbreekt het kunstwerk van Gabo het zwijgen door zich uit te spreken over een wereld die globaliseert, waarin gastarbeiders pionierden. Hedendaagse gastarbeiders, toptechnenuten, gaan het vandaag in deplorabele staat verkerende kunstwerk restaureren, het weer in topconditie brengen en er het *Nationaal Gastarbeidermonument* in huisvesten.

Gabo's idee dat het kunstwerk een uit het puin herrezen moderne stad en de spirit van de mensen symboliseert, krijgt na meer dan een halve eeuw gestalte door een symbiotische conjunctie met de gastarbeiders: de verroeste sculptuur wordt door hen in oude glorie hersteld en op zijn beurt spreekt het beeld zich uit als historische getuige van de gastarbeid.

De bevolking heeft Gabo's kunstwerk daarvoor nooit een betekenis willen toekennen, zoals dat bij het beeld van Zadkine wel het geval is. De sculptuur had slechts bijnamen, zoals 'het ding', 'de bloem', 'de boom' of 'de banaan'. Gabo werd verweten dat hij er niet in was geslaagd zijn kunstwerk de betekenis te geven die hij pretendeerde te willen creëren. Gabo's werk was geworteld in het modernisme, in het ideaal van een andere, betere wereld, maar zijn 'Bijenkorf-constructie' kreeg nooit een publieke erkenning. Het ging al mis tijdens de oprichting van het beeld. Gabo kreeg de opdracht omdat er een conflict moest worden opgelost tussen de stedenbouwkundige Van Traa, die de rooilijn van de Coolsingel wilde continueren, en architect Breuer, die de gevel van zijn Bijenkorf daarvoor niet wilde aanpassen. Dat vond de bevolking echter geen goede reden voor het plaatsen van een kunstwerk. Gabo's sculptuur was daarom in de ogen van veel Rotterdammers een praktisch ding, zonder betekenis of inhoud: een 'monument om jassen te verkopen!' Daar kwam bij dat men in de vijftiger jaren niet geloofde dat een abstract kunstwerk een specifieke betekenis kon hebben. Critici vonden dat een beeld een duidelijke afbeelding moest zijn, of zinnebeeldig zijn onderwerp moest representeren. In intellectuele kringen werd het constructivisme, dat rond 1913 in Rusland was ontstaan en waarvoor Tatlin, Rodchenko, Pevsner en Gabo de basis legden, in politiek opzicht als een mislukte ideologie beschouwd. Gabo werd door critici gemaand zijn moderne, Russische opvattingen maar beter

thuis te laten. In zekere zin ondervond hij ook wat het was om gastarbeider in Rotterdam te zijn. Zijn idee dat het geheel abstracte beeld de spirit van de wederopbouw zou symboliseren werd niet gedeeld en bleef verholen in het staal. Waarschijnlijk is dit de reden waarom het kunstwerk zich vandaag in een deplorabele staat bevindt. Het werk bleef anoniem, waardoor de nodige animo om het goed te onderhouden ontbrak. Gabo gebruikte nieuwe materialen, maar de combinatie van brons op ijzer was geen gelukkige. Het beeld had al sinds de beginjaren corrosieproblemen en al in 1960 volgde een restauratie. Op dit moment prijkt een van de belangrijkste naoorlogse kunstwerken in de openbare ruimte in staat van verval. De gemeente Rotterdam kreeg het kunstwerk enige tijd geleden aangeboden van de huidige eigenaren maar weigerde het aan te nemen vanwege de slechte staat waarin het verkeerde.

Mohammed Benzakour en Hans van Houwelingen verzoeken Rotterdam wederom een beroep te doen op gastarbeiders. Vaklieden, hedendaagse gespecialiseerde gastarbeiders die het beeld restaureren en het weer in topconditie brengen. Zij benaderen de wederopbouw spiegelbeeldig. Deze keer wordt het monument wederopgebouwd, verrijst het zelf uit de puinhoop van zijn slechte conditie. Hedendaagse gastarbeiders werken als het ware in de tijd terug, de andere kant op, de geschiedenis in, brengen het kunstwerk weer in de situatie waarin het glorieert. Dat is het moment waarop het nageslacht hun vaders de hand reiken, in een tijdloze arbeidsovereenkomst: dat is het moment waarop het gastarbeidermonument ontstaat.

Dit onorthodoxe traject leidt tot een monument dat de geschiedenis ontkent die de gastarbeid ontkent. Een monument dat geen klaagzang is over misstand, maar een manifest voor het behoud van dit belangrijke Rotterdamse erfgoed: het gastarbeidermonument huist in Gabo's kunstwerk, waar het feitelijk onzichtbaar is terwijl het wel essentieel is voor zijn voortbestaan. In dit monument wordt niet de gastarbeid verwoord, maar is de gastarbeider aan het woord. De restauratie van het vervallen kunstwerk van Naum Gabo is de oprichting van het gastarbeidermonument.

Uiteindelijk heeft iedereen baat bij deze onderneming. Het monument drukt visueel geen stempel op de Gabo, maar is op de radicaalste wijze geïntegreerd, zelfs onzichtbaar — het kunstwerk stond er immers al. In vergelijking met het monument van Zadkine, dat de wederopbouw symboliseert ten opzichte van de oorlog en de vijand, is de symboliek in het gastarbeidermonument geheel abstract. De 'betere wereld' in dit monument heeft geen tegenpool, contra-punt of vijand, maar impliceert 'samenleving' in brede zin, visualiseert zelfs letterlijk een einde aan onderscheid. Gabo heeft over zijn beeld gezegd dat het organisch is, en dat het daarom openstaat voor toekomstige interpretaties. Het debat na openbaring van dit plan zal uitwijzen of Nederland bereid is het nationaal monument voor de gastarbeider in gastvrijheid te ontvangen en het wereldberoemde kunstwerk van Gabo deze monumentenstatus toe te kennen. Een jaarlijks symbolische ontvangst van 'gasten' op de Coolsingel bij het *Nationaal Gastarbeidermonument*, door middel van toespraken van politici, denkers of andere prominenten, zou de door Mohammed Benzakour beschreven droom van de gastarbeiders van het eerste uur vervullen.

In ons plan worden de in politiek opzicht comfortabel gerangschikte kaarten van de geschiedenis, de wederopbouw van Rotterdam, de naoorlogse kunst in de openbare ruimte en het instrument 'monument' opnieuw geschud, met als gevolg een in enige of hoge mate verstoorde historische continuïteit. Deze opschudding — vergelijk het met het opschudden van een kussen — brengt het gastarbeiderschap gedurende de wederopbouw aan het licht, en koppelt haar aan de geschiedenis en de betekenis van de sculptuur van Gabo. Gastarbeiders restaureren dit kunstwerk in een in zeker opzicht oncomfortabele genereuze geste. Genereus vanwege de bijdrage aan het behoud van dit belangrijke cultuurgoed. Oncomfortabel vanwege het tevoorschijn komen van hun aanwezigheid in dit monument en de huidige politieke historische consensus — migratie en wederopbouw liggen elkaar niet lekker in het huidige klimaat — die daarmee wordt verstoord. Geschiedenis wordt immers altijd gecomponeerd naar aanleiding van het heden en als een garantie voor de toekomst.

De kritiek (IBC/SIR) dat het beeld wordt aangetast — terwijl roest dat al decennia doet — dat anderen worden uitgesloten als het gelabeld wordt als gastarbeidermonument, dat Rotterdam kortom wordt opgezadeld met een politieke last, is even begrijpelijk als ongegrond. Het is onvermijdelijk dat dit ontwerp voorbij het comfort van zijn initiatiefnemers zal moeten gaan als de stad in oprechtheid een gastarbeidermonument wil huisvesten. Ons voorstel verschuilt zich niet in consensus of multiculturele retoriek, zoals dat bij dit onderwerp voor de hand ligt, maar maakt een machinerie van insluitingen en uitsluitingen zichtbaar in het heden door de geschiedenis letterlijk te 'her-denken'. Het streven is om te voorkomen dat het gastarbeidermonument verkwanseld wordt door een variant op 'zij en ons zijn samen wij'-politiek, waardoor de historische rimpel in het gelaat van de geschiedenis weer wordt gladgestreken en de geschiedenis zijn gemoedelijke loop herneemt. Het is belangrijk dat we geen schijnhuwelijk met de medelander neerzetten, maar een veranderde geglobaliseerde wereld tonen, waarin gastarbeiders pionierden, zelfs als dat oncomfortabel is vanwege zijn zogenaamde discontinuïteit, dus zelfs als dat inbreuk doet op het identiteitsgevoel. Het gastarbeidermonument neemt zijn plaats in in de geschiedenis van de wederopbouw en in een wereld die uit de puinhopen van de oorlog is herrezen.

Monument voor de verjaagde Rotterdammer, 2008

Jonas Staal, naar een concept van Ronald Sørensen Artist's statement

In 2007 stelde Zeki Baran, politicus voor de PvdA, voor om een *Nationaal Monument voor de Gastarbeider* op te richten. Het monument zou geplaatst worden in de Afrikaanderbuurt in Rotterdam, een van de buurten waar de eerste generatie gastarbeiders werd gehuisvest. Dat resulteerde destijds in intense conflicten met autochtone bewoners, die leidden tot driedaagse rellen in 1972, waarbij veel gastarbeiders uit hun woning werden gezet. Barans voorstel was bedoeld als erkenning van zowel de rol van gastarbeiders bij de wederopbouw van Rotterdam, als van de moeilijkheden en spanningen die hun aanwezigheid had gegenereerd. Kortweg kan men stellen dat het monument bedoeld was als politiek middel in een sterk gepolariseerd debat over de 'echte' Nederlander, waarbij werd geprobeerd om de voormalige gastarbeider voor eens en voor altijd te tonen als een volledig geïntegreerd lid van de Nederlandse samenleving.

Ronald Sørensen, politicus voor de rechtse, populistische partij Leefbaar Rotterdam beantwoordde Barans voorstel met woede, en stelde dat "migranten uit Turkije en Marokko de Nederlandse samenleving per saldo meer hebben gekost dan hebben opgeleverd." Hij vervolgde met de stelling dat het beter zou zijn om een monument op te richten voor de burgers van Rotterdam, die de stad na de Tweede Wereldoorlog hadden opgebouwd met 'met vanzelfsprekend arbeidsethos': "Een bronzen beeld van een havenarbeider en zijn gezin, die vreemd rondkijken naar hun omgeving waar ze uit verjaagd zijn." Met die laatste opmerking wees Sørensen op een hedendaagse 'migratie' van autochtone inwoners naar de 'blanke' buitenwijken van de stad."

Interessant is dat Sørensens gedetailleerde voorstel voor een *Monument voor de verjaagde Rotterdammer* direct verwijst naar de sculpturale stijl van het sociaal realisme, en naar de centrale rol die daarin werd toegewezen aan de arbeider (en specifiek de dokwerker). Hoewel Sørensens partij het socialisme (en ook het islamisme) bekritiseert als 'fascistische' ideologie, vormt juist de socialistische representatievorm het referentiekader wanneer het op de monumentale praktijk aankomt. Dit is niet zo tegenstrijdig als het lijkt, aangezien Sørensen zelf een actief lid van de socialistische partij was tot de jaren zeventig, toen hij concludeerde dat de arbeider niet langer vertegenwoordigd werd door de 'elitaire' sociaaldemocraten. Hij was vooral bezorgd over de groeiende aantallen aan migrantengemeenschappen in Rotterdam, een stad met een bevolking die vandaag voor bijna vijftig procent bestaat uit ingeweken inwoners. Als antwoord op die teleurstelling richtte hij de Leefbaar-partij op, die in 2001 de socialistische partij versloeg in de verkiezingen, met de hulp van de populistische politicus Pim Fortuyn.

Gebaseerd op bovenstaande stellingen en op verdere uitweidingen in een interview met Sørensen en Anton Molenaar, de woordvoerder van Leefbaar Rotterdam voor jeugd, onderwijs en cultuur, werd het ontwerp voor het monument gerealiseerd, in overleg met de twee vertegenwoordigers van de partij. Toen Sørensen werd geconfronteerd met het beeld dat hij zelf had voorgesteld,

stemden beiden in met het ontwerp. Ze suggereerden dat de sculptuur het best zou worden geplaatst tegenover het *Nationaal Monument voor de Gastarbeider*, zodat de autochtone dokwerker voor eeuwig zou wegrennen van de gastarbeider.

Het is exact die situatie die Staal opeist als het eigenlijke monument. De twee tegenover elkaar staande sculpturen stellen niet zozeer de gastarbeider of de vervreemde inwoners van Rotterdam voor, maar eerder twee symbolische posities waardoor het debat over de Nederlandse identiteit in de loop van de laatste twee decennia gegijzeld is. Beide sculpturen representeren een opportunistische en gedwongen conceptie van het 'Volk'. Door de monumenten tegenover elkaar te plaatsen op hetzelfde plein, ontmaskeren ze elkaar als politieke instrumenten. Samen monumentaliseren ze twee ideologische constructies die twee zijdes van dezelfde medaille vormen, aangezien de populistische partij in dit geval niets anders is dan de donkere kant van de sociaaldemocratie.

3D-animatie en montage door Sjoerd Oudman, Interview door Jonas Staal en Vincent W.J. van Gerven Oei, Redactie interview door Michel Lichtenbarg

Sluipweg, waarlangs de dood heeft weten te ontsnappen, 2007–2009

Artist's statement door Hans van Houwelingen

Fort Vijfhuizen maakt deel uit van de Stelling van Amsterdam, een stelsel van forten en dijken in een wijde ring rondom de hoofdstad. De Stelling is gebouwd rond de wisseling van de negentiende naar twintigste eeuw. Wanneer een vijandelijk leger de hoofdstad wilde innemen, kon het gebied rondom de Stelling van Amsterdam geheel onder water worden gezet, terwijl ruim veertig forten alle toegangswegen over dijken onder controle konden houden. Fort Vijfhuizen was bedoeld ter 'afsluiting en verdediging van het acces, gevormd door de ringvaart van de Haarlemmermeerpolder met de daarlangs lopende ringdijk en kade, den Spieringweg en langs de Westrand van de Haarlemmermeerpolder droogblijvende strook.'

Wie het fort bezoekt, raakt in eerste instantie onder de indruk van de brute massiviteit van het betonnen bolwerk. Alles doet vermoeden dat zich hier een geschiedenis van zware oorlogshandeling en talloze gesneuvelden heeft afgespeeld. Niets is echter minder waar: bij geen van de forten behorende tot de Stelling vond er ooit enige slag plaats. Er kwam geen enkele vijand en er vloeide geen druppel bloed. Door de opkomst van de luchtvaart bleek al tijdens de bouw dat het strategische concept verouderd was. De forten bleven hangen in een vacuüm van tijd, en oorlog voeren kreeg een andere vorm.

De Stelling van Amsterdam bleef in ruste en werd in 1996 op de Werelderfgoedlijst van de Unesco geplaatst. Fort Vijfhuizen werd een centrum voor hedendaagse kunst. Vond het bestaan van het fort een eeuw geleden zijn grond in het beeld van een mogelijke vijand, nu is het de kunst die het fort moet legitimeren en mee door de tijd moet torsen.

Het negentiende-eeuwse, stoutmoedige fort en zijn romantische omgeving, waar op de geschutwal de soldaten nooit onder vuur lagen, confronteert de bezoeker op paradoxale wijze met de dood. Het is duidelijk dat hier niemand sneuvelde en niemand ligt begraven, maar juist het ontbreken van de dood doordrong mij hier van zijn bestaan. De dood drenkte het fort in zijn afwezigheid, wat even bijzonder als onwezenlijk is. De betekenis van de dood in deze setting vertoont een opmerkelijke parallel met de wijze waarop het fort werd overvallen door zijn niet-bestaan. Nu het inmiddels gerecycled is voor hedendaagse betekenisgeving vraag ik me af waar de dood gebleven is.

Een paar jaar geleden werd ik geconfronteerd met de efficiëntie van de dood. In korte tijd bezocht ik het verzorgingstehuis dat mijn moeder snel en effectief verwerkte, en kreeg ik te maken met de Nederlandse dodeneconomie, die slechts een tijdelijk gebruik van een graf voor tien of twintig jaar toestaat en onherroepelijk de eeuwige rust beëindigt als de huur niet opnieuw wordt opgebracht. De dood, dat eeuwige mysterie, die onuitputtelijke inspiratiebron van leven en kunst, is evenzeer een nietsontziend marktproduct. Dood zijn is duur, en het is daarom meestal snel afgelopen met de dood. Het 'rust zacht' dat in veel grafstenen staat gekerfd, is betrekkelijk. Geen dood is zeker. Wat betekent het moment waarop de dood ophoudt te bestaan? In het licht van

die gedachten begon ik een sluipweg aan te leggen waarlangs de dood heeft weten te ontsnappen.

Op de oude geschutwal rondom het negentiende-eeuwse Kunstfort bij Vijfhuizen ligt nu een pad van honderden grafstenen, afkomstig van geruimde graven — grafstenen gaan langer mee dan de dood. De afgelopen twee jaar hebben nabestaanden deze grafstenen hiervoor ter beschikking gesteld. Zij overhandigden een persoonlijk monument om het te recyclen tot één groot kunstwerk dat de aandacht zowel richt op de dood als op zijn afwezigheid. Talloze particuliere geschiedenissen zijn in de sluipweg aaneengesmeed opdat de dood een eigen gezicht kon krijgen. Waar de begraafplaats is uitgerust voor private herdenking, was het mijn doel de dood zelf wat ruimte te geven.

Sluipweg, waarlangs de dood heeft weten te ontsnappen werd in ruim twee jaar tijd voltooid en op 10 mei 2009 in gebruik genomen met een manifestatie en tentoonstelling: *Ruhezeit Abgelaufen*. Deze titel was afkomstig van een bordje bij een graf dat aangeeft dat de grafhuur is beëindigd en de dode moet vertrekken. De mededeling klinkt zelfs blijmoedig, alsof hij na zijn schafttijd zijn koffers pakken moet en gewoon weer aan het werk kan. De tekst op het bordje kenschetst de paradoxale omstandigheid waarin de dood verkeert. Er komt blijkbaar een moment om ook van de dood afscheid te nemen.

Deportatie van zestien Joodse families straat, 2009, doorlopend
Artist's statement door Jonas Staal

Tijdens een jaarlijks straatfeest in 2006 ontdekten de bewoners van de Maastrichtsestraat in Den Haag dat tijdens de bezetting van Nederland door nazi-Duitsland, zestien Joodse families uit hun straat werden gedeporteerd en vermoord. Deze ontdekking leidde ertoe dat er zich een gemeenschappelijke behoefte aftekende aan een monument dat deze gebeurtenis zou herdenken. Een groep van vier inwoners zette een comité op om te onderzoeken wat voor voorstel voor een monument gepast zou zijn. De wens werd geformuleerd dat het monument 'organisch' moest zijn, zodat het een plek zou vinden in het alledaagse leven in de straat, en niet zomaar een stuk marmer of steen zou zijn dat de gebeurtenis zou uitbesteden aan slechts een jaarlijkse herdenking.

Er werd een groep kunstenaars gevraagd om voorstellen in te dienen, waarvan Jonas Staals ontwerp werd geselecteerd. Hij stelde voor om de naam 'Maastrichtsestraat' te veranderen in 'Deportatie van zestien Joodse families straat', zodat het tragische voorval ter herinnering zou worden gebracht iedere keer dat er een brief zou worden gestuurd, als een adres zou worden opgeschreven, of als iemand om de weg zou vragen. Steeds weer zou de veranderde straatnaam afdwingen dat het verleden wordt ingeschreven in het heden, zowel in orale als geschreven vorm. Op die manier zou een exact antwoord worden geboden op de vraag van het comité voor een 'organisch' monument, dat deel zou worden van de rituelen van het dagelijkse leven.

Maar toen het comité het idee voor het monument voorstelde aan de andere bewoners, stemde slechts een minderheid toe. Het voorstel werd te confronterend gevonden, niet geschikt voor kinderen, slecht voor het imago van de buurt, ondemocratisch gekozen (hoewel het comité openstond voor iedereen) en riskant omdat het de huizenprijzen zou kunnen verlagen. Toen er eenmaal pressiegroepen brieven begonnen rond te zenden die opriepen om het voorstel te boycotten, werd de groep voorstanders in de straat nog kleiner, tot uiteindelijk enkel nog de leden van het comité zelf achter het voorstel stonden.

Het comité bracht het monument van Staal echter in de praktijk. Niet door de straatnaam fysiek te veranderen, maar simpelweg door de nieuwe straatnaam te introduceren via adreskaartjes en aankondigen per e-mail. In Nederland zijn een postcode en een correct huisnummer immers officieel voldoende om brieven te doen aankomen op hun bestemming. Vanaf 2010 groeide er een archief van brieven en pakketten die verzonden waren naar de Deportatie van zestien Joodse families straat. Het monument begon dus ook te ontstaan als gerucht, dat circuleerde van de postbodes tot het netwerk rond de leden van het comité.

Uit de collectie van brieven en pakketten kan men de moeilijkheid om de Nederlandse bureaucratie te omzeilen afleiden, aangezien heel wat pakketten en brieven zoek raakten, en postbodes het adres vaak veranderden in de

originele straatnaam. Toch kwam een substantieel aantal verzendingen aan, waarvan er zelfs enkele werden opgestuurd door bewoners van de straat die er officieel niet voor waren te vinden om de straatnaam te veranderen. Op die manier bestond het monument provisorisch en werd het erkend als ritueel, als een stilzwijgende overeenkomst tussen een marginale groep van mensen, die de geschiedenis van de straat confronteerden met de efficiëntie van de Nederlandse bureaucratie.

Er wordt gezegd dat de ongelooflijk goed georganiseerde bureaucratie van Nederland verklaart waarom er in vergelijking met andere landen zo'n hoog percentage Joden werden gedeporteerd tijdens de Tweede Wereldoorlog. Op die manier houdt de vorm van het monument zelf — een ontwrichting van de bureaucratie — een verzet tegen juist de infrastructuur die het zo gemakkelijk maakte om de zestien Joodse families uit de Maastrichtsestraat te laten uitroeien in de concentratiekampen.

Gedane zaken nemen keer!, 2008–2011

Artist's statement door Hans van Houwelingen

Op het gebied van herdenkingsmonumenten voert Den Haag in Nederland de boventoon. De meeste werden opgericht voor belangrijke personen uit de vaderlandse geschiedenis. Daarin nemen staatslieden de grootste plaats in, van Graaf Willem II van Holland (1228–1256) tot aan Willem Drees (1886–1988). Deze historische figuren zijn representatief voor het Nederland waarin we nu leven: een modelstaat voor de vrijheid en democratie. Opvallend is echter dat de grondlegger van de moderne democratie, Johan Rudolf Thorbecke (1798–1872), niet is terug te vinden in het lijstje. Thorbecke was voorzitter van de Grondwetscommissie die in 1848 van koning Willem II — die was geschrokken van de grote politieke onrust in het buitenland — de opdracht kreeg een nieuwe grondwet te ontwerpen. In zijn toespraak sprak de koning: 'Ik heb gemeend dat het beter zou zijn althans de indruk te maken vrijwillig toe te staan, wat ik naderhand misschien gedwongen zou zijn toe te geven'. Met de nieuwe grondwet werd de koning zijn absolute macht ontnomen en werd Nederland een constitutionele monarchie, waarin de macht bij de volksvertegenwoordiging ligt. Er kwamen rechtstreekse verkiezingen en een uitbreiding van parlementaire rechten. Daarnaast werden de ministeriële verantwoordelijkheid en de mogelijkheid van Kamerontbinding ingevoerd. De grondwet werd geproclameerd op 3 november 1848 en heeft van Nederland uiteindelijk een moderne democratische staat gemaakt.

Kort na Thorbeckes dood klonk vanuit verschillende politieke richtingen de roep om een standbeeld. De bedoeling was dat het monument in Den Haag geplaatst zou worden. Thorbecke was immers niet alleen politicus, grondlegger van ons parlementarisme en architect van de Grondwet van 1848, hij had ook vrijwel zijn hele leven in Den Haag gewerkt en gewoond. Er ontstond echter fundamentele onenigheid en geruzie in de Haagse gemeenteraad, door schrijver Vosmaer destijds samengevat als 'kleine veten, kruideniersargumenten, kipzonderkopredeneringen'. Op de achtergrond speelde de invloed van de conservatieve minister J. Heemskerk, die zich opwierp tegen een huldeblijk aan de liberale voorman. Eufemistisch gesteld waren de conservatieven niet blij met Thorbeckes liberale hervormingen. Om uit de impasse te komen werd het beeld naar Amsterdam gebracht en kwam het te staan op het Reguliersplein, dat na de onthulling op 20 mei 1876 omgedoopt werd in Thorbeckeplein. Daarmee was de kous af, en gedurende een eeuw heeft niemand zich nog bekommerd over de vraag of het Thorbeckemonument wel in de juiste stad was terechtgekomen. Toch is het een historische vergissing dat Thorbeckes grondwet in Amsterdam wordt herdacht; een monument voor Thorbecke hoort thuis in Den Haag, daarover bestaat geen twijfel.

Het is niet toevallig dat nu in Den Haag, 160 jaar na de invoering van de parlementaire democratie, alsnog het initiatief werd genomen om een Thorbeckemonument op te richten. Na anderhalve eeuw wordt de parlementaire democratie namelijk bedreigd door het parlement zelf. Nooit eerder liet de politiek zich zo de wil van het electoraat opleggen en zaagt kiezerspopulisme aan de poten van Thorbeckes parlementaire systeem. Een politicus is niet

meer de ideologische visionair, maar een electorale zakenman die de taal van de straat spreekt om een gefrustreerde en boze samenleving voor zich te winnen. Wie anders dan Thorbecke kan de volksvertegenwoordiging weer in het gareel krijgen? Wie anders dan Thorbecke kan erop wijzen dat het parlement het volk dient te vertegenwoordigen en niet andersom? Wie anders is beter in staat de grondwet te beschermen dan de bedenker zelf?

Tegelijk rijst echter de vraag of een monument dat zich op Thorbeckes gedachtegoed richt het gat in de Haagse monumentencollectie kan opvullen. Hoe moet dat kunstwerk zich tot het heden verhouden als het de geschiedenis in acht wil nemen? Moet het een postuum saluut zijn aan de politicus die al anderhalve eeuw dood is, of een levende interpretatie van zijn gedachtegoed? En waar liggen, in het laatste geval, dan de accenten in deze tijd? Zou een hedendaagse invulling van het gedachtegoed van Thorbecke zich nog wel verhouden tot de persoon Thorbecke? Thorbeckes liberalisme heeft door de tijd heen herhaaldelijk wendingen ondergaan, en een eventuele hedendaagse uiting van vrijheid en democratie is ten aanzien van het authentieke gedachtegoed van Thorbecke dan ook ongetwijfeld willekeurig.

Het probleem dat is ontstaan door de historische blunder van de Haagse gemeenteraad om het Thorbecke-monument in 1876 te weigeren heeft echter ook een uitkomst. In feite doet er zich in Amsterdam een vergelijkbare situatie voor als in Den Haag, namelijk rondom Nederlands beroemdste en radicaalste filosoof Baruch Spinoza (1632-1677). Deze in Amsterdam geboren Jood werd uit zijn stad verbannen, en heeft geen monument in Amsterdam maar wel één in Den Haag.

In 2007 werd het initiatief genomen om alsnog een Spinoza-monument in Amsterdam op te richten. Ook dat initiatief komt niet zomaar uit de lucht vallen. De reputatie van Amsterdam als één van de meest tolerante steden van de wereld staat onder druk. De vrijheid van religie en meningsuiting botsen er op een steeds grimmigere manier. Spinoza was als vrijdenker een vurig pleitbezorger voor de vrijheid van meningsuiting en vrijheid van geloof. Hij beweerde dat er geen door God gegeven wetten zijn, maar dat godsdiensten mensenwerk zijn. Hij vond menselijk verstand belangrijker dan godsdienst en beriep zich op liefde en rechtvaardigheid; precies dat waar het in Amsterdam aan schort en waar de stad zo graag weer wat van terug wil hebben. Een monument voor Spinoza hoort in Amsterdam; ook daarover bestaat geen twijfel.

Zoals Thorbecke de democratie tot de orde kan roepen, zo kan Spinoza het belang van de vrijheid van geest weer onder de aandacht brengen. Ook Amsterdam buigt zich over de vraag aan welke criteria een nieuw monument moet voldoen. En ook hier wordt het probleem gevoeld. Helaas zijn er gemakshalve twee monumenten bedacht: voor de gewone man een bronzen Spinoza-standbeeld dat niet meer is dan een gelijkend beeld waaraan iedere intellectuele inhoud ontbreekt, en voor de kunstliefhebber een artistieke plek voor allerlei activiteiten in de geest van Spinoza. Een vorm zonder inhoud dus, plus een inhoud zonder vorm. Deze branding van Amsterdam als een voor-ieder-wat-wils-Spinozastad schiet tekort en is feitelijk absurd: twee monumenten, omdat één de lading niet dekt.

Vier jaar nadat Den Haag het monument voor Thorbecke weigerde werd in 1880 het Spinozamonument onthuld, ook nu weer na jaren van politiek geharrewar vanwege zijn door velen als subversieve en atheïstische beschouwde denkbeelden. Spinoza had acht jaar in Den Haag gewoond en is er ook gestorven. Het toeval wil dat Thorbecke acht jaar in Amsterdam gewoond heeft. Slechts deze vormfeiten binden hen aan hun huidige standplaats. Spinoza is met moeite in de nabijheid van zijn sterfhuis neergezet, en Thorbeckes beeld in Amsterdam staat weliswaar op een betere locatie maar is verkeerd geplaatst, met de rug naar zijn plein. Hij heeft zich verontwaardigd afgekeerd van zijn collega Rembrandt, een paar meter verderop, die recentelijk werd vergezeld door een bronzen *Nachtwacht*. De ontoring van de meester door deze carnavalsreproductie tekent de nonchalance en het opportunisme waarmee monumenten worden omgeven.

Gedane zaken nemen normaal gesproken geen keer, maar in dit geval misschien wel. De vaderlandse helden van de vrijheid en de democratie horen in hun historische context te staan, op de plek waar hun betekenis het best tot zijn recht komt. Thorbecke hoort in Den Haag en Spinoza in Amsterdam. Een juiste omgeving voor deze monumenten doet recht aan hun betekenis. Hun beider geschiedenis maakt een uitwisseling aannemelijk. Den Haag en Amsterdam kunnen het gedachtegoed van Thorbecke en Spinoza in deze tijd haarfijn onder de aandacht brengen, door hun monumenten voor Spinoza en Thorbecke te ruilen.

Een correctie op de historische politieke blunders met betrekking tot de herdenking van deze grote Nederlanders plaatst hun betekenis in het heden. Met een verhuizing klampt de betekenis van deze authentieke 19^e-eeuwse monumenten zich aan de actualiteit, zonder echter enig geweld te doen aan hun historische verschijning in het straatbeeld. De nieuwe locatie van hun gedenktekens actualiseert het gedachtegoed van Thorbecke en Spinoza, maar laat het ook in zijn waarde.

In essentie is de feitelijke uitvoering van deze ruil een hedendaags kunstwerk dat zijn gelijke niet kent; gedenktekens ruilen is een onbekend fenomeen. Net als bij hun oprichting in 1876 en 1880 zal er dan ook nu veel stof opwaaien. Het gedachtegoed van Thorbecke en Spinoza en hun betekenis voor Den Haag en Amsterdam in deze tijd zal op velerlei wijzen worden uitgelegd, wat een goed beeld geeft van de krachten die deze monumenten omgeven. Als de huidige initiatieven in Den Haag en Amsterdam erop zijn gericht Thorbecke en Spinoza in te zetten om de maatschappelijke discussie over vrijheid en democratie te voeden, dan leidt een ruil van hun monument automatisch tot inhoudelijk debat. Daarmee voldoet het op een hedendaagse manier aan de wens om de vaderlandse geschiedenis tot leven te wekken. Het brengt de geschiedenis tot leven, wat onmiskenbaar en oprecht zal bijdragen aan de vandaag zo populaire zoektocht naar een nationale identiteit.

Politiek Kunstbezit III: Gesloten Architectuur, 2011

Een project door Jonas Staal, gebaseerd op een concept van Fleur Agema
Artist's statement

In zijn serie *Politiek Kunstbezit* onderzoekt Jonas Staal de relatie tussen kunst, politiek en ideologie door onderzoek te voeren naar de privé-kunstcollecties van politieke partijen, hun gebruik van kunst als instrument in hun campagnes en de vroegere kunstpraktijken van politici zelf.

In 2004 behaalde huidig parlamentslid van de extreemrechtse Partij voor de Vrijheid Fleur Agema (1976) haar masterdiploma architectonische vormgeving aan de Hogeschool voor de Kunsten in Utrecht. Ze studeerde af met een project met de titel *Gesloten Architectuur*; een ambitieus nieuw gevangenismodel, dat een gebied van 42 hectare moet gaan innemen aan het Hembrugterrein in de Zaanstreek en gevangenen tracht te herintegreren in de maatschappij. Het model dat Agema heeft ontwikkeld focust op het herconditioneren van gevangenen door middel van vier fases, die in de eerste versie 'De Bunker', 'Het Wennen', 'Het Wachten', 'Het Licht', en in de definitieve versie 'Het Fort', 'De Legerplaats', 'Artillerie Inrichting' en 'De Wijk' worden genoemd. 'Het Fort' is gemodelleerd naar het aloude model van de kerker en is bedoeld om het verzet van de gevangene te breken; 'De Legerplaats' is een tentenkamp met moestuinen om zelfstandigheid te bevorderen; de 'Artillerie Inrichting' is een soort commune waarin de gevangenen moeten leren om collectief te werken; en 'De Buurt' is feitelijk een reconstructie van een residentiële buurt met onzichtbare camera's: de gevangenen leven een gesimuleerd bestaan om te controleren of ze al volledig in staat zijn om in de maatschappij te functioneren.

Gevangenen die in Agema's model terechtkomen, dienen leerdoelstellingen te behalen om een volgend fase — een volgend 'niveau' — te bereiken. Indien dit niet gebeurt, gaan ze 'achteruit' in het programma, en moeten ze voorgaande fases opnieuw doorlopen. Agema zegt hierover: "Deze fasenbenadering is globaal te vergelijken met de verschillende fasen die een mens doorloopt van kind tot volwassene. Het ligt in mijn doel om voor een bepaalde groep gedetineerden het 'passieve lummelen' in een gevangenis te veranderen in een 'actieve reis naar een nieuw verworven vrijheid' en dat te vertalen naar een nieuw soort gevangenisarchitectuur." Haar weerzin tegenover het huidige gevangeniswezen, dat zij als een leerschool voor criminaliteit beschouwt, is groot: "Oorspronkelijke idealen die verdrinken in krankzinnige regelgeving, maakt de architectuur van de gevangenis, maar vooral het interieur van de gevangenis tot een zieke gymzaal voor de verspreiding van de besmettelijkheid van de criminaliteit."

De fasebenadering die Agema in gedachten heeft, gaat dus uit van het disciplineren van de gevangenen en van het herstellen van de normen en regels die het economische gedrag binnen het gevangeniscomplex bepalen. Om volledige disciplinering tot stand te brengen, is het noodzakelijk dat Agema's gevangenismodel als politiek systeem alle aspecten van het leven en de ontwikkeling van de gevangenen kan omvatten. Zoals zij het zelf wat cryp-

tisch formuleert: “De begrippen geef ik in deze thesis nagenoeg dezelfde betekenis. Zo kun je redeneren dat een gedetineerde wordt uitgesloten uit een samenleving, maar tegelijk wordt ingesloten in een daartoe ontworpen gebouw dat onderdeel is van de samenleving. De uitgeslotene mag voor een langere periode niet deelnemen aan het vrije verkeer van die samenleving. Vanuit de samenleving gezien kan je spreken dus spreken over uitsluiting en vanuit het gebouw gezien kun je spreken van insluiting.” In dit uitgangspunt komt het voornaamste aspect van de controlemaatschappij dus tot zijn volste recht, namelijk dat er geen ‘buiten’ meer bestaat. Iedereen is altijd ingesloten, of het nu een plek van samenkomst is of een zogenaamde privéruimte, zoals het eigen huis. Alles bestaat in Agema’s model in relatie tot en in dienste van het politieke systeem.

Gedurende één jaar werkte Staal — die behoort tot dezelfde generatie als Agema en aan dezelfde kunstschool studeerde — samen met een team van architecten om op basis van Agema’s vroege schetsen gedetailleerde modellen te realiseren van de gevangenis en haar uiteindelijke ontwerp. De vroege schetsen werden vertaald in een film met 3D-beelden en teksten van Agema zelf, en voorgelezen door Staal. De uiteindelijke versie van het model werd uitgevoerd in de vorm van een gedetailleerde maquette van twee bij twee meter. Dit proces resulteerde in een eigenaardige generatiedialoog, waarin Staal Agema’s voorstel voor de gevangenis gebruikt als kritiek op zichzelf, en het tegelijk perfectioneert op een niveau dat Agema nooit heeft kunnen behalen. Door Agema’s teksten voor te lezen benadrukt Staal het toevalselement in de persoonlijke ontwikkeling van zowel Agema als hemzelf, waarbij de ene kunstenaar een politica werd en de andere een politieke kunstenaar. Op die manier plaatst hij twee erg verschillende niveaus van politiek en artistiek engagement tegenover elkaar.

In het boek dat het project vergezelt, tracht Staal aan te tonen hoezeer Agema’s model functioneert als een blauwdruk voor de Nederlandse samenleving van vandaag, waarin haar Partij voor de Vrijheid een belangrijke en invloedrijke rol speelt als gedoogpartner van de huidige regering. Op die manier kan men het model zien als een blauwdruk voor een samenleving die zelf in een gevangenis is veranderd.

Met dank aan:

Film: Tekst door Fleur Agema, Beelden en verhaal door Jonas Staal, Montage door Sjoerd Oudman, Vertaling door Vincent W.J. van Gerven Oei, Tekstredactie door Urok Shirhan

Maquette: Ontwerp door Fleur Agema, Productie door Jonas Staal, Uitvoering door Alexander Hertel en Christopher Tan

Politiek Kunstbezit III: Gesloten Architectuur werd ontwikkeld in het kader van het onderzoeksprogramma Context is the Message van de Stichting Visueel Debat Den Haag en geproduceerd door Extra City Kunsthal Antwerpen.

Biografieën

Hans van Houwelingen

Hans van Houwelingen (1957) volgde zijn opleiding aan de ABK Minerva in Groningen en aan de Rijksakademie van Beeldende Kunsten in Amsterdam. Zijn werk manifesteert zich internationaal in de vorm van interventies in de publieke ruimte, tentoonstellingen, lezingen en publicaties, waarin hij de relatie tussen kunst, politiek en ideologie onderzoekt. Hij realiseerde diverse tentoonstellingen en diverse permanente projecten in de publieke ruimte. Hij publiceert regelmatig in kranten en tijdschriften.

De monografie *STIFF Hans van Houwelingen vs. Public Art* (Artimo, 2004) biedt een overzicht van zijn projecten en teksten en uitgebreide reflectie op zijn werken. De publicatie *Update* beschrijft de permanente update van het Lorentzmonument in Arnhem, gedurende de tentoonstelling Sonsbeek 2008. Recent verscheen *Undone* (Jap Sam Books 2011), met negen kritische reflecties op drie recente kunstwerken. Van Houwelingen woont en werkt in Amsterdam.

www.hansvanhouwelingen.nl

Jonas Staal

Jonas Staal (1981) studeerde monumentale kunst in Enschede en in Boston. Op dit moment promoveert hij in hedendaagse propaganda aan het PhDArts programma van de Universiteit Leiden. Zijn werk manifesteert zich internationaal in de vorm van interventies in de publieke ruimte, tentoonstellingen, lezingen en publicaties, waarin hij de relatie tussen kunst, politiek en ideologie onderzoekt. In zijn essay *Post-propaganda* (Fonds BKVB, 2009) en publicatie *Power?... To Which People?!* (Jap Sam Books, 2010) heeft hij het theoretische kader gelegd voor zijn werkwijze. Zijn nieuwste boek is *Politiek Kunstbezit III: Gesloten Architectuur* (Onomatopee, 2011) rondom het architectonische werk van de extreem-rechtse politica Fleur Agema, mede geproduceerd door Extra City Kunsthal Antwerpen. Staal realiseerde projecten voor tentoonstellingen in onder meer het Van Abbemuseum in Eindhoven, het Centraal Museum in Utrecht en het David Roberts Art Foundation in Londen. Hij publiceert regelmatig in kranten en magazines, zoals NRC Handelsblad, de Groene Amsterdammer en Metropolis M. Staal leeft en werkt in Rotterdam.

www.jonasstaal.nl

1:1–Hans van Houwelingen & Jonas Staal

Samengesteld door:
Mihnea Mircan

Tekst, redactie, proeflezen
en vertalingen:
Jesse van Winden, Erik Empson
Teatske Burgerjon, Thomas Ullmann
Koen Sels, Gary Ledington

Architectuur:
Kris Kimpe

Grafische vormgeving:
B & R Grafikdesign, Bern

Courtesies:
Hans van Houwelingen, Jonas Staal,
Stichting Cultureel Erfgoed De
Bijenkorf, Sculpture International
Rotterdam

Extra City team

Artistiek directeur:
Mihnea Mircan

Algemeen directeur:
Katrien Reist - van Gelder

Productie:
Caroline Van Eccelpoel

Algemene assistentie
en administratie
Teatske Burgerjon

Technische assistentie:
Gary Ledington, Jeroen Visser
Thomas Ullmann, Jeroen van
Slobbe, Geert Van Hertum

Stagiaires:
Jesse van Winden, Julia Reist

De tentoonstelling werd Ondersteund door



Mondriaan Foundation, SIR
(Sculpture International Rotterdam),
Koninklijk Bijenkorfarchief, Stichting
Cultureel Erfgoed De Bijenkorf and
N.V. Hollandia, Onderzoeksgroep
Context is the Message

Extra City krijgt structurele steun van

Vlaams Ministerie van Cultuur,
Jeugd en Sport, Stad Antwerpen,
<H>ART, Levis, Koning Boudewijn-
stichting

© 2011 Extra City
alle rechten voorbehouden

Extra City Kunsthal Antwerpen
Tulpstraat 79
BE-2060 Antwerpen
www.extracity.org