

Wandelen van standbeeld naar monument John Heymans

Soms komt een standbeeld tot leven. Letterlijk. Daarvan getuigt bij voorbeeld de kleine novelle *Het beeld en de klok* (1989) van Harry Mulisch, een van de belangrijkste naoorlogse schrijvers in het Nederlandse taalgebied. In deze 'fabel' draait het om het standbeeld van een zekere Laurens Janszoon Coster. Het staat op de Grote Markt in Haarlem, tussen de gotische kathedraal en het middeleeuwse stadhuis. Volgens Mulisch reikt zo'n beeld als dat van Coster verder dan uitsluitend de afbeelding van degene die het uitbeeldt. Wat die bronzen man op die Grote Markt uitbeeldt, is nu juist precies het beeld dat zijn maker van hem heeft gemaakt. Het voorbeeld leeft immers niet meer. Mocht het toevallig nog wel leven, dan wordt het verschil tussen het beeld en de werkelijkheid des te duidelijker. Ook zijn er mensen van wie meer dan één beeld is gemaakt: denk maar aan de duizenden verschillende beelden van Lenin (waar die zich inmiddels ook mogen bevinden). Daarom zou Mulisch een standbeeld het liefste met een acteur vergelijken. In het geval van de sculptuur die Laurens Janszoon Coster uitbeeldt, wist de maker, de Vlaamse beeldhouwer Louis Royer, niet hoe zijn model eruit had gezien. Daarom heeft hij voor het hoofd zijn eigen gezicht maar gebruikt. In deze zin is het standbeeld duidelijk een zelfportret van de maker. Daar komt nog iets pijnlijks bij. Op zijn sokkel wordt beweerd dat hij de boekdrukkunst zou hebben uitgevonden. Meer dan vijfhonderd jaar geleden zou hij in de Haarlemmer Hout een letter uit de schors van een beuk hebben gesneden die op de grond viel. Toen hij hem oprapte, zag hij de afdruk ervan in het zand achtergelaten. Een mooi verhaal, ook al is het apocrief. De uitvinding van de boekdrukkunst komt iemand anders toe.

In zijn novelle *Het beeld en de klok* laat Mulisch het standbeeld van Laurens Janszoon Coster tot leven komen. Hij geeft het bij voorbeeld een stem als ik-persoon. Zo wordt de 'autobiografische fantasie' zoals de schrijver het verhaal zelf heeft gekenschetst, verteld vanuit het perspectief van het standbeeld. Zo verhaalt hij van het ogenblik dat 'de meester' - overduidelijk een gestalte van de schrijver zelf - op een zonnige vrijdagmiddag aan zijn voeten verscheen, even naar hem opkeek en hem een knipoog gaf. Met deze knipoog wordt het standbeeld verleid om van zijn sokkel te stappen. Tezamen maken de meester en het standbeeld een wandeling door de stad. De sokkel blijft leeg achter. Tijdens de zwerftocht komt 'dat eigenaardige tweetal' ook bij de plek waar, ooit, aldus de mare, het stuk schors met de letter in het zand was gevallen. Op die plek staat een gedenkteken in de vorm van een kubus, omgeven door een vierkant ijzeren hek. Het door 'een uitgehakte lauwerkrans omgeven' opschrift vermeldt dat het gedenkteken is opgericht 'ter eere van lourens janszoon koster uitvinder deer boekdrukkunst door burgemeesteren en raden der stad haarlem op het vierde eeuwgetyde mdcccxxiii'. In de nabijheid van dat door de tuinarchitect Jan David Zocher ontworpen ding denkt het wandelende standbeeld bij zichzelf: 'Met walging keek ik naar het lompe blok, dat er uitzag als een lege sokkel en dat daar stond op een plek, waar niets was gebeurd, - cenograaf voor een niet-gebeurtenis, waaraan ik weliswaar mijn bestaan had te danken, maar dan als een absurd bestaan, van dag tot dag lachwekkender.'

Dit is misschien wel het mooiste ogenblik in de novelle van Mulisch: het standbeeld van de vermeende uitvinder van de boekdrukkunst staat tussen twee lege sokkels. Op de ene sokkel, op het marktplein, heeft hij ten minste nog een paar attributen bij een boomstronk achtergelaten, voordat hij aan zijn wandeling begon: een boek en de letter A. Op de andere, in het stadsbos, ligt helemaal niets. Toch zie je, als lezer van Mulisch' novelle, op dat ogenblik het helemaal voor je - dat het standbeeld een ogenblik staat te twijfelen op welke van beide sokkels hij uiteindelijk zou willen verrijzen: het echte voetstuk in de stad of het onechte in het bos.

Aan het einde van het verhaal komt het tweetal weer op de Grote Markt terecht en laat de meester het standbeeld weer op zijn sokkel plaatsnemen: 'Ik ging bij de boomstronk staan, nam het boek onder mijn arm, zette mijn linkervoet in voortschrijdende stand voor mijn rechter, zoals Louis Royer het had gewild, en terwijl ik het gevoel had of er tranen in mijn ogen sprongen, hief ik de A'. Waarna de meester het plein afloopt, een hoek omslaat en het standbeeld alleen achterlaat.

In zijn novelle *De beeld en de klok* heeft Mulisch, hoe je het ook wendt of keert, iets bijzonders met het standbeeld van Laurens Janszoon Coster gedaan. Hij heeft er als het ware een monument van gemaakt, juist door het beeld een stem te geven en het van zijn sokkel te laten stappen. Daarom ook is het gedenkteken voor de zogenaamde uitvinder van de boekdrukkunst in het stadsbos een monument - juist omdat er geen standbeeld op de kubus staat. Mulisch' fabel is een mooie aanleiding om iets verder te reflecteren over standbeelden, lege sokkels en monumenten. Het standbeeld van Coster kan worden beschouwd als een typisch voorbeeld van vroeg-negentiende-eeuws nationalisme en heldenverering, behorend bij een specifieke stad. Door het standbeeld tot leven te laten komen en uit te nodigen om een wandeling te maken, biedt Mulisch de figuur van Coster de mogelijkheid om zijn verleden op te rakelen en op te poetsen. Dit kondigt de schrijver, bij monde van het standbeeld, in zekere zin in het allereerste begin van zijn novelle al aan: 'Er zijn natuurlijk vaker beelden van hun sokkel gekomen, dat weet elk kind, maar het is denkkelijk lang geleden, dat dat voor het laatst is gebeurd. De tijden zijn er niet meer naar'. Ach arme schrijver, had hij niet kunnen voorzien dat de tijden sinds de novelle in 1989 was verschenen - toen historische gebeurtenissen hun schaduw al vooruitwierpen - nog radicaal zouden veranderen? Hoeveel standbeelden hebben sindsdien hun sokkel wel niet verlaten?

De Nederlandse beeldende kunstenaar Hans van Houwelingen in een meester in het denken en handelen met betrekking tot standbeelden, lege sokkels en monumenten. Een belangrijk deel van zijn oeuvre bestaat uit kunstwerken die de rol van monumenten in de openbare ruimte onderzoeken.

Een mooi voorbeeld daarvan is de *Update* van het Rijksmonument ter nagedachtenis aan Hendrik Antoon Lorentz die hij heeft uitgevoerd in het kader van de internationale beeldende kunsttentoonstelling *Sonsbeek 2008* in Arnhem. Het oorspronkelijke Rijksmonument, ontworpen door Oswald Wenckebach, bestaat uit een aantal geometrische stukken kalksteen. Op het middelste stuk prijkt een klassiek standbeeld van Lorentz, een van Nederlands belangrijkste fysici en winnaar van de Nobelprijs voor Natuurkunde 1902. Op een voetstuk geplaatst, staat hij er, alsof hij intens schouwt in een onzichtbare wereld. Op zes stukken kalksteen, aan weerszijden van het standbeeld geposteerd, zijn de afbeeldingen en namen van zes andere natuurkundigen in reliëf aangebracht. Links bevinden zich drie wetenschappers die hem hadden beïnvloed: de Nederlandse wis-, natuur- en sterrenkundige Christaan Huygens, de Franse natuurkundig ingenieur Augustin-Jean Fresnel en de Schotse wis- en natuurkundige James Clerk Maxwell, bekend van de vier basisvergelijkingen voor het elektromagnetisme. Deze vergelijkingen zijn daarom zo schitterend, omdat ze ogenschijnlijk verschillende werelden met elkaar in verband brengen. Alsof het niet anders kon. Rechts van het standbeeld bevinden zich drie van de belangrijkste, twintigste-eeuwse kwantumfysici die sterk door Lorentz waren beïnvloed: de Duitser Max Planck, de Zwitser Albert Einstein en de Deen Niels Bohr. Toen het monument in 1931 werd onthuld, leefden deze drie natuurkundigen overigens nog, dus het is maar de vraag in hoeverre de afbeeldingen van hen goed gelijken.

Het gedenkteken ter nagedachtenis aan Lorentz is meer dan een standbeeld. Juist de groepering van eenvoudige piëdestal-vormige stukken kalksteen, op een van die sokkels waarvan het standbeeld prijkt, maakt het tot een waar monument. In tegenstelling tot het standbeeld van Coster is het Lorentz-monument een voorbeeld van vroeg-twintigste-eeuws internationalisme. Van Houwelingen heeft in zijn kunstwerk *Update* het monument van Wenckebach uitgebreid tot een monument dat een duizelingwekkend netwerk aan kwantummechanische formules en vondsten weerspiegelt. Hij heeft de zes al bestaande reliëfs uitgebreid met 142 namen van grote natuurkundigen - 71 aan elke zijde - die het baanbrekende wetenschappelijke werk van Lorentz, in welke vorm dan ook, hebben voortgezet. Anders gezegd, hij 'verplaatste' het standbeeld van Lorentz naar een nieuwe monumentale omgeving. Zo ontstond een nieuw monument in de openbare ruimte. Het oude monument werd als het ware naar de toekomst ontsloten door het 'meer wetenschappelijke geschiedenis' mee te geven dan het aanvankelijk in ere hield. Zodoende veranderde het in een monument dat hedendaagse bespiegelingen over het herdenken in het geding brengt. Het monument van een enkele historische wetenschapper houdt de herinnering aan zijn afhankelijkheid van honderden anderen levend.

Het omvangrijke oeuvre van Van Houwelingen bevat allerlei, al dan niet uitgevoerde, voorstellen om oude monumenten tot nieuwe te transformeren, bestaande en versleten kunstwerken in de openbare ruimte tot actuele monumenten om te toveren, maar deze ingrepen blijven in het vervolg verder buiten beschouwing. Vanaf nu gaat het vooral over de vraag hoe hij bestaande standbeelden gebruikt om actuele monumenten te verwezenlijken.

In 2000 realiseerde Van Houwelingen het kunstwerk *Lenin* in Groningen. In het kader van de manifestatie *10 in het groen, 20 onder dak* plaatste hij een negen meter hoog bronzen standbeeld van een strijdbare Lenin, ontworpen door een anonieme staatsbeeldhouwer uit de voormalige DDR, in het Noorderplantsoen. Aan de voet van dat beeld liet hij veertig ton aardappelen uitstorten. Je zou kunnen zeggen dat die aardappelen het voetstuk van het standbeeld waren geworden. De toeschouwers van dit kunstwerk reageerden nogal uiteenlopend op wat ze zagen. Velen namen het volksvoedsel dat aan de voeten van Lenin op de grond lag, in allerhande boodschappentassen mee naar huis. Anderen gebruikten de aardappelen om het beeld van Lenin mee te bekogelen. Daarmee gaven ze aan hoe ze na de val van de Muur dachten over de communistische ideologie. Deze acties, en alle andere referenties die het standbeeld in de berg aardappelen oproept, maken deel van het monument uit dat Van Houwelingen de maker voor ogen stond. In dat actuele monument heeft hij de teleurgang van de Groningse aardappelindustrie waar de Communistische Partij van Nederland altijd een stevige voet op de grond had gehad, verbonden met het demasqué van het marxisme-leninisme. Als vanzelf roept het monument het beeld van al die lege sokkels in het voormalige Oostblok op. Waar zou bij voorbeeld de lege sokkel zijn achtergebleven van het standbeeld dat in het Noorderplantsoen terecht was gekomen? Met een ogenschijnlijk eenvoudige ingreep heeft Van Houwelingen een standbeeld van Lenin zodanig op een beladen nieuw voetstuk geplaatst dat het aldus ontstane tijdelijke monument al snel een ingewikkeld netwerk van ontroerende herinneringen en sociaal-historische referenties oproept.

Enkele jaren na het Lenin-monument in Groningen maakte Van Houwelingen opnieuw een opmerkelijk kunstwerk voor de openbare ruimte waarin een oud standbeeld op een nieuw voetstuk werd geplaatst. In het kader van een masterplan voor het centrum van Lelystad, eens een utopische stad in een nieuw polderland, kwam hij op het prachtige idee om daar een monument voor de politicus en waterbouwkundig ingenieur Cornelis Lely op te richten. Als minister van Waterstaat, Handel en Nijverheid had hij in 1891 een plan voor de afsluiting van de Zuiderzee ontworpen. In 1932 werden de laatste basaltstenen vanaf de Afsluitdijk in het zeewater gestort. Daarmee was het ontstaan van de IJsselmeer een feit, maar dit heeft Lely overigens niet meer meegemaakt. Hij was drie jaar voordien overleden. Ter gelegenheid van zijn honderdste geboortedag kreeg hij een standbeeld, ontworpen door Mari Andriessen. Het werd aan de kop van de Afsluitdijk bij Den Oever geplaatst. Daarnaast kreeg de initiatiefnemer van de afsluiting van de Zuiderzee nog een standbeeld, ditmaal in Lelystad, ontworpen door Piet Esser. Beide standbeelden van Lely kunnen worden beschouwd als een hommage aan een van die 'great men', een begrip dat in de negentiende eeuw de interpretatie van de geschiedenis sterk inkleurde. Het standbeeld van Esser vormde voor Van Houwelingen de aanleiding om een nieuw Lely-monument te ontwerpen, maar het werd uiteindelijk dat van Andriessen, althans een afgietsel daarvan. De kunstenaar stelde voor om het classicistische, door Esser ontworpen standbeeld van Lely aan zijn modernistische omgeving te ontrukken en op een 32 meter hoge, al even classicistische zuil van basaltstenen te zetten. Daarmee zou een lege sokkel in een modernistische omgeving achterblijven. Helaas kwam de beeldhouwer na een half jaar terug op zijn toezegging aan Van Houwelingen. Hij wilde niet langer dat zijn standbeeld werd 'gesampled' als onderdeel van een door een ander ontworpen monument. Dit standbeeld van Lely moest terug naar zijn oude plek. Daarop kreeg Van Houwelingen toestemming om een gecertificeerd afgietsel te maken van het door Andriessen ontworpen standbeeld. Dat prijkt sindsdien op de Zuil van Lely. Maar daarmee was de wandeling van Essers standbeeld nog niet ten einde. Nu stond het te dicht bij het nieuwe Lely-monument. En het moest weer aan de wandel, ditmaal naar zijn definitieve bestemming: het Nieuwland Poldermuseum. Met zijn voorstel om een *Zuil van Lely* te realiseren heeft Van Houwelingen, op diverse niveaus, een lokale beeldenstorm ontketend. Standbeelden gingen aan de wandel, al dan niet een lege sokkel achterlatend, en vele artikelen alsmede honderden ingezonden brieven werden in de regionale pers aan de kwestie gewijd. Uiteindelijk heeft de kunstenaar zijn Lely-monument in Lelystad kunnen verwezenlijken, maar dat bestaat niet alleen uit een afgietsel van een

standbeeld, geplaatst op een basaltstenen zuil. Ook de hele voorgeschiedenis en de vele reacties tijdens de realiseringfase erop maken er deel van uit.

Aan de verwezenlijking van een openbaar kunstwerk, vanaf het allereerste concept tot en met de uiteindelijke oplevering, spelen alle discussies en overwegingen, van welke aard ook, een beslissende rol. Alle discussies en overwegingen, van welke aard ook, spelen een beslissende rol bij het volgen van de weg van allereerste concept naar uiteindelijke verwezenlijking van een openbaar kunstwerk. Zeker in het geval van Van Houwelingens kunstwerken verloopt dat pad vaak langs nauwelijks te voorspellen haarspeldbochten. Wat dit betreft, lijkt het maken van een openbaar kunstwerk, zoals Van Houwelingen dat nastreeft, sterk op het maken van een artefact of technisch ding. Daarmee zou de hele ontstaansgeschiedenis van zo'n kunstwerk kunnen worden geanalyseerd met behulp van de sociaal-constructivistische aanpak van de Franse socioloog en filosoof Bruno Latour.

Van Houwelingen krijgt vaak het verwijt dat hij de standbeelden die hij in zijn kunstwerken wil 'samplen', te veel 'agency' meegeeft. Maar dit is nu juist precies wat Latour in zijn zogenaamde Actor-Network Theorie bepleit. Niet voor niets komt in het voorafgaande af en toe de term 'netwerk' voor. Mensen en dingen, zoals kunstwerken, zijn actoren die in relatie tot elkaar staan in netwerken. Latour noemt zijn theorie 'symmetrisch' van aard, omdat het nu juist geen apriori onderscheid wil maken tussen mensen en dingen. Hij wil als het ware de scheiding tussen object en subject die Descartes definitief in de wereld heeft geholpen, alsnog proberen op te heffen. Aangezien het woord 'actoren' te veel refereert aan de mensen, heeft hij het liever over 'actanten'. Deze mogen overigens niet worden opgevat als vaststaande entiteiten: Slechts in hun relaties tot elkaar verschijnen ze als actanten. Mensen en dingen kunnen alleen 'emergent' worden binnen de netwerken die ertussen bestaan. Dingen, zoals openbare kunstwerken, zijn dus verre van neutraal: Ze beïnvloeden allerlei handelingsprogramma's, zoals het verlangen om een standbeeld te verplaatsen. Je kunt dat wel nastreven, maar dan krijg je onmiddellijk te maken met allerlei instanties die dat handelingsprogramma verstoren.

Een mooi voorbeeld daarvan was de gang van zaken rond de oprichting van de Zuil van Lely. Het oorspronkelijke handelingsprogramma van Van Houwelingen hield zoiets als het volgende in: de wens om een bestaand standbeeld van Lely op een basaltstenen zuil in het hart van een modernistische stad te plaatsen. De meeste stedelingen wilden dit niet. Die hingen een antiprogramma aan: geen standbeeld van Lely op een basaltstenen zuil. Van Houwelingen deed een concessie en haalde Esser, de maker van het standbeeld, over om het slechts tijdelijk op de zuil te plaatsen -- een zogenaamde substitutie in de terminologie van Latour. Daardoor nam het aantal aanhangers van het antiprogramma enigszins af, om te beginnen met Esser zelf. Maar juist deze laatste bedacht zich tijdens de 'proefperiode'. Zo riep hij een nieuw antiprogramma in het leven: het verbod om zijn standbeeld permanent op de zuil te plaatsen. De dreigende lege zuil dwong Van Houwelingen om zijn al veranderde handelingsprogramma opnieuw aan te passen en te vertalen. De kunstenaar en de lege zuil hechtten zich als het ware tot een nieuwe actant aan een - een zogenaamde associatie in de terminologie van Latour. Gestuurd door de lege zuil besloot hij toestemming te vragen om een afgietsel van Andriessens standbeeld van Lely te maken. Daardoor nam het aantal aanhangers van het antiprogramma weer af, enzovoorts. De ervaring leert dat de aanhangers van het antiprogramma verder zullen afnemen, naarmate de Zuil van Lely langer in hun omgeving zal staan. Het geschetste proces van associatie en substitutie ten aanzien van handelingsprogramma's wordt overigens al snel heel ingewikkeld indien daarbij ook andere actanten zoals gemeentelijke richtlijnen en uitkomsten van openbare discussies worden betrokken.

Wat betreft de totstandkoming van de *Zuil van Lely* moge evenwel duidelijk zijn dat de verrijking van een handelingsprogramma met een aantal subtiele vertalingen haar prijs heeft. Denk maar aan de financiën die de kunstenaar ter beschikking staan. Die zijn, na een aantal vertalingen van zijn handelingsprogramma, natuurlijk flink opgesoupeerd. Misschien geldt dit ook wel voor zijn energie en creatieve bewegingsvrijheid, al heeft de ervaring inmiddels geleerd dat een beeldend kunstenaar als Van Houwelingen beschikt over een ongekend uithoudingsvermogen en een sterk tot de verbeelding sprekende overtuigingskracht jegens allerhande bestuurders en andere betrokkenen.

Enige tijd geleden heeft Van Houwelingen opnieuw het ontwerp voor een kunstwerk in de openbare ruimte gemaakt waarin standbeelden van hun sokkel worden gehaald. In dit originele voorstel pleit hij voor de plaatsing van een Thorbecke-monument in Den Haag en een Spinoza-monument in Amsterdam. Wat hem betreft, had dit een eeuw geleden al moeten gebeuren, maar een wonderlijke en zelfs paradoxale samenloop van omstandigheden biedt alsnog soelaas. Die begon, met terugwerkende kracht, met de dood van de liberale politicus Johan Rudolf Thorbecke in 1872. Op grond van zijn voorzitterschap van de Grondwetscommissie in 1848 wordt hij door vriend en vijand beschouwd als de grondlegger van de Nederlandse parlementaire democratie. Vanuit verschillende politieke richtingen klonk na zijn dood dan ook de roep om een standbeeld ter zijner nagedachtenis op te richten. En welke plaats lag daarvoor meer voor de hand dan Den Haag, het residentie van de politieke macht in Nederland? Helaas weigerde de Haagse gemeenteraad in 1876 om dit initiatief te honoreren waardoor het in Amsterdam terecht kwam. Maar wat heeft dat standbeeld van Thorbecke, ontworpen door Ferdinand Leenhoff, eigenlijk te maken met de hoofdstad van Nederland?

Van Houwelingen kwam tot de verrassende ontdekking dat de Haagse gemeenteraad, vier jaar na het omstreden besluit over het standbeeld van Thorbecke, nog een merkwaardige beslissing aangaande een standbeeld had genomen. Na het nodige politieke geharrewar gaf zij toestemming om een standbeeld van de filosoof Baruch Spinoza in Den Haag te plaatsen, en wel aan de Paviljoensgracht, vlakbij de plaats waar hij de laatste jaren van zijn leven had gewoond. Dit is evenwel een magere aanleiding om ergens een standbeeld op te richten. Spinoza staat bekend als een van de grote denkers van de Moderne Tijd, een nogal lastig te begrijpen wegbereider van de Verlichting, maar hij stond ook nog met een been in de Middeleeuwen. Hij probeerde het conflict tussen enerzijds de scholastische moraal en anderzijds de veranderende eisen van de Moderne Tijd te verzoenen, zoals neergelegd in twee hoofdwerken. Zijn bekendste werk is de *Ethica: Ordine Geometrico Demonstrata* (Ethiek volgens een geometrische methode uiteengezet), door zijn vrienden in zijn sterfjaar 1677 postuum uitgegeven. Spinoza's *Ethica* is daarom zo'n opvallend boek, omdat het de structuur van het universum en de plaats van de mens daarin volgens een strikt axiomatische opbouw behandelt. Evenals Descartes geloofde Spinoza in de wiskundige kracht van de filosofie. Aan het einde van de *Ethica* gaat hij op de verhouding van de menselijke geest tot God in. Volgens Spinoza is de geestelijke liefde voor God het hoogste dat de mens kan bereiken: de 'amor dei intellectualis' die tegelijk ook een 'amor fati' is, een liefde voor het onveranderlijk (nood)lot. Op basis van dit inzicht kwam Spinoza tot een uitspraak die Goethe in verrukking bracht: 'Die God bemint, kan niet verlangen, dat God hem wedermint'. Zijn tweede hoofdwerk is de *Tractatus theologico-politicus* (Theologisch-politiek tractaat, anoniem uitgegeven in 1670) waarin hij pleit voor de volledige vrijheid van godsdienst en meningsuiting. Dit komt onder meer tot uiting in de veel geciteerde zinsnede: 'Het doel van de politiek is dus in werkelijkheid de vrijheid'.

Op grond van politiek-filosofische overwegingen mag de plaatsing van het door de Franse beeldhouwer Frédéric Hexamer ontworpen een standbeeld van Spinoza in Den Haag gerechtvaardigd zijn, er is ook veel te zeggen voor een verplaatsing daarvan naar Amsterdam. Daar is de filosoof - en lenzenslijper, zoals iedereen altijd tot vervelends toe met betrekking tot Spinoza meent te moeten vermelden - in 1632 geboren en getogen, maar in 1656 werd hij uit de sefardisch-joodse gemeenschap verbannen, en op aandringen van de rabbijnen en de calvinistische predikanten zelfs enige tijd uit de hoofdstad. Vier jaar later verliet hij het rumoerige Amsterdam definitief. Alleen al om deze reden zou Spinoza een ruimhartig eerherstel in de hoofdstad verdienen, zeker nu de tolerantie in de multiculturele en seculiere samenleving enigszins onder druk is komen te staan.

Toen Van Houwelingen de ontstaansgeschiedenis van de beelden van Spinoza en Thorbecke in hun respectieve stedelijke omgeving bestudeerde, kwam hij tot het besef dat beide bronzen die grote mannen representeren, geheel conform het negentiende-eeuwse begrip, eigenlijk op de verkeerde plek staan. Hij kreeg het briljante idee voor een monumentale ingreep: hij stelde voor om de standbeelden van stad te doen wisselen. Het toeval wil dat Spinoza acht jaren van zijn leven in Den Haag heeft gewoond, zoals Thorbecke een even lange periode in Amsterdam. Daartoe geeft Van Houwelingen in zijn voorstel een aantal inhoudelijke redenen om de standbeelden te verwisselen: '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 negentiende-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 in zijn waarde.'

In dit citaat rept Van Houwelingen al van monumenten, maar dat worden de standbeelden eigenlijk pas, als ze worden verplaatst. De metamorfose van standbeeld tot monument in het geval van Spinoza en Thorbecke heeft de kunstenaar op onvergetelijke wijze in beeld gebracht in twee fotomontages van een truck met oplegger. De ene truck rijdt naar links om het standbeeld van Spinoza, met sokkel en al, naar Amsterdam te brengen. De andere rijdt in tegengestelde richting om het standbeeld van Thorbecke naar Den Haag te vervoeren. Beide fotomontages bezegelen in wezen de metamorfose van standbeeld naar monument.

Evenals Van Houwelingens eerdere openbare kunstwerken die op een of andere wijze een standbeeld tot monument verhieven, kan zijn voorstel tot de stedelijke ruil van de standbeelden van Spinoza en Thorbecke en de vraag waartoe het uiteindelijk heeft geleid, onder een Latours vergrootglas worden gelegd. Alleen maakt de politiek-historische context van de beide betrokken standbeelden een sociaal-constructivistische analyse van de werdegang van het ontwerp veel ingewikkelder dan die van *Lenin* of de *Zuil van Lely*. Deze complexiteit spitst zich op ten minste drie ketens van samengestelde actanten toe: de huidige stadsbuurt van de beide standbeelden, de betrokken gemeenteraden en de nieuwe omgeving van beide standbeelden. Wat betreft de huidige stadsbuurt van een standbeeld dienen allerlei procedures te worden gevolgd, ten einde het ding tijdelijk of definitief te onttrekken aan zijn omgeving. De kunstenaar kan al deze procedures in werking stellen, maar in zijn handelingsprogramma zal hij als actant daar iets tegenover moeten stellen om de aanhangers van het antiprogramma - de bewoners van de buurt, de ambtenaren die de gemeentelijke procedures en richtlijnen bewaken, noem maar op - over de streep te trekken. De actant kan bij voorbeeld voorstellen om iets anders in de plaats van het uit de buurt verdwijnende standbeeld op te stellen: een ander standbeeld. Daarmee zal het aantal aanhangers van het antiprogramma zeker verminderen. En zie, dat is nu precies de ijzersterke reikwijdte van Van Houwelingens ontwerp, ook al omdat zijn handelingsprogramma twee kanten opwerkt. Wat betreft de samengestelde actanten van de betrokken gemeenteraden, inclusief hun partijpolitieke discussies en al hun regelgeving, ligt de zaak veel ingewikkelder. Los van al die discussies en directieven moesten ze immers eenvoudigweg toegeven dat hun voorgangers in de negentiende eeuw een historische vergissing hadden begaan. In dit geval heeft geprobeerd om Van Houwelingen om een aantal subtiele vertalingen van zijn handelingsprogramma te verwezenlijken, te beginnen door die twee prachtige fotomontages in de strijd te werpen. Zodoende probeerde hij een niet-menselijke actant te mobiliseren. Helaas waren de betrokken gemeenteraden daar betrekkelijk ongevoelig voor. Bovendien hield Van Houwelingens voorstel ook een herziening van misplaatste besluiten in de negentiende eeuw in. Met een onverwacht gevolg: de bestuurders van meer dan een eeuw geleden werden plotseling een soort van tegenstander van de kunstenaar. Hij kon niet voorkomen dat de huidige ambtenaren hun voorgangers als bondgenoten begonnen te zien. Beide gemeenteraden kozen voor een 'stadsgecentreerde' oplossing. Amsterdam koos voor een nieuw monument van Spinoza waar de nogal sterke geur van de city branding omheen hangt. En hetzelfde geldt voor Thorbecke in Den Haag. Daarmee hebben beide stadsbesturen een historische kans gemist op een openbaar - over de grenzen van beide steden reikend - kunstwerk waarin heden, verleden en toekomst naadloos samenkomen.

Van Houwelingens voorstel tot een stedelijke ruil van de standbeelden van Spinoza en Thorbecke dat Van Houwelingen onder het motto *Gedane zaken nemen keer* heeft gepresenteerd, is even eenvoudig als geniaal, vergelijkbaar met het tijdelijke *Lenin*-monument en het *Lely*-monument, maar geeft het eigenlijk wel aanleiding tot een nieuw monument, en zo ja, een monument ter ere van wie of wat? Volgens Latours socio-constructivistische aanpak is het idee van de kunstenaar in het begin nog erg naakt: het gaat in dit geval over de vraag in hoe een standbeeld in een monument te veranderen. Dit houdt in dat de kunstenaar een handelingsprogramma met een aantal ingenieuze vertalingen verwerkelijk. In dit geval probeert hij te onderhandelen met alle relevante groepen ten einde de beide standbeelden over te brengen naar andere 'kunstmatige sferen van uitgebreidheid', om een

begrip van de Duitse filosoof Peter Sloterdijk aan te halen. Door beide standbeelden gelijktijdig naar wederzijds geschiktere omgevingen over te brengen, wint het voorstel van de kunstenaar om die dingen in een trans-urbaan monument te laten opgaan, aan realiteit. Aan het einde is het, zagezegd, aangekleed en geladen. Latours Actor-Netwerk Theorie is daarom zo geschikt als interpretatiemodel voor Van Houwelingens monumentale werken, omdat de kunstenaar de gehele publieke ruimte, inclusief alle betrokkenen en de discussies met hen, als een wezenlijk onderdeel van zijn projecten en concepten beschouwt. Met onvermoeibaar enthousiasme doet hij gedurig allerlei voorstellen om standbeelden die altijd lijken op 'great men', verantwoordelijk voor een of ander erfgoed, te transformeren tot monumenten die nu juist verwijzen naar een update van dat erfgoed zelf. Terwijl standbeelden het verleden belichamen, haakt een monument bij heden en toekomst aan. Het verwijst veeleer naar de culturele of socio-politieke erfgoed dan naar de personen die daarvoor verantwoordelijk waren.

Het streven naar de stedelijke ruil van de standbeelden van Spinoza en Thorbecke, zo treffend tot uitdrukking gebracht in beide fotomontages, is het actuele monument dat de kunstenaar zo graag zou verwezenlijken. Eigenlijk is de bijeenvoeging van beide fotomontages op zichzelf al een monument. En het kan niet anders, of dat monument is opgericht om stil te staan bij het streven naar redelijkheid en de vrijheid van meningsuiting. In deze opvatting maakt het nauwelijks uit of de voorstellen van Van Houwelingen voor openbare kunstwerken waarin standbeelden een nieuwe bestemming krijgen worden gerealiseerd of niet. Ook op papier bereiken ze de status van monument al.

Dit lot gunde Mulisch het standbeeld van Laurens Janszoon Coster in zijn novelle *Het beeld en de klok*. Zo komen ook allerlei standbeelden in Van Houwelingens kunstwerken voor de openbare ruimte tot leven - en hoe die zich vervolgens bewegen in de richting van een monument waarin ze zullen opgaan.

I en Hugh Tomlinson (Londen: Verso, 1994) 176.