

Monumentaal falen: Identiteit, verval, en kunst in Nederland na de crisis.

Marina Vishmidt

‘Vertaald door Vincent W.J. van Gerven Oei

Zowel deze tekst als Hans van Houwelingens voorstel voor een *Nationaal Gastarbeidermonument* hebben, met een mooi Nederlandse woord, ‘overleefd’ in tijden die niet de minste behoefte hebben aan mooie woorden, laten we dus zeggen, weerzinwekkende tijden. Van Houwelingens voorstel voor het monument bestond uit het restaureren van de vervallen ‘Bijenkorfconstructie’ van Naum Gabo, een beeldhouwwerk dat midden jaren vijftig in de publieke ruimte van het Rotterdamse winkelgebied werd geplaatst. Door middel van deze restauratie, die, althans zo is de bedoeling, wordt uitgevoerd door de nakomelingen van de eerste golf migrantenwerkers die in Nederland waren geïmporteerd om te voldoen aan de vraag naar goedkope arbeid in de naoorlogse wederopbouw, zou een *anamorf monument* ontstaan, een samentrekking van de spanningen rond de discussies over zowel culturele herinnering als het instituut van kunst in de openbare ruimte. Maar het openlijk voeren van dit soort debatten, sowieso al beperkt door de giftige lucht van politiek populisme waarin het oorspronkelijke appèl voor een monument werd gedaan, lijkt nu niet langer mogelijk, en daarom in toenemende mate van cruciale waarde. De demagogische halvering van het Nederlandse budget voor cultuur, een aanval die expliciet gericht is op iedere productielocatie voor kritische of reflectieve cultuur die niet binnen de markt, laat staan de officiële geschiedschrijving opereert, is een monetair uitgedrukte vertaling van dit bedorven klimaat. Alle middelen ter ondersteuning van initiatieven met de conceptuele nauwkeurigheid en politieke scherpte zoals dat van Van Houwelingen zijn nu veroordeeld tot de chauvinistische lijmfabriek van de VVD, die de weekmakers produceert waarmee de kapitalistische winstgevendheid bij elkaar wordt gehouden en haar afstotelijke spreekgestoeltes worden ingesmeerd.

Anders gezegd wordt de kritische context, die de realisering van een project als het gastarbeidermonument met zich mee zou kunnen brengen en zou kunnen verrijken, in zijn bestaansrecht uitgedaagd, een situatie die ontstond nadat het ontwerp al was voorgesteld, goedgekeurd en uiteindelijk toch verworpen; het was ook geen factor gedurende het schrijven van deze tekst. We spreken nu niet langer op metaforische, metonymische, of op anderszins onduidelijke wijze over ruïnes: we mompelen ergens onder ze vandaan, wat ongetwijfeld het referentiekader doet veranderen. Dit geldt in het bijzonder voor een project dat uitgaat van de bevestigende notie van ‘wederopbouw’, waar Rotterdam nog steeds mee bezig is en die de controverses omtrent wie er thuishoort blijft voeden. Deze abrupte klimaatsverandering zal zeker effect hebben op het betoog in deze tekst, maar is niet cruciaal. Misschien is de beste manier om dit in beeld te brengen met terugwerkende kracht door het recente verleden te werken en daarin de tendensen te onderscheiden die de mogelijke toekomst op zo’n gewelddadige manier hebben vormgegeven.

Een van de eerste aspecten die opvallen aan het monumentproject is de disjuncte relatie tussen de non-identiteit van het modernistische kunstobject in de vorm van het werk van Gabo en de centrale rol die identiteitspolitiek speelt in de wens van de gemeente de bijdrage van de gastarbeiders aan Rotterdam te herdenken, als een polemisch antwoord op de op uitsluiting berustende identiteitspolitiek van populistisch rechts. Dit doet aanspraak op zowel de denkbeeldige nationale gemeenschap als de denkbeeldige gemeenschap van de kunst, of de werkelijke gemeenschap van het internationale kapitaal die de plaatsing van het beeldhouwwerk naast het Bijenkorfwarenhuis ongewild opriep. Hier zijn op zijn minst drie soorten politiek aan de orde waarvoor de categorie identiteit een fundamentele rol speelt: de intrinsieke non-identiteit tussen concept en object waarvan de buitenkant door de marxistische kunsttheorie na Adorno geponeerd wordt als de voorwaarde voor de politiek van het kunstwerk; de bevestiging van een positief en pluralistisch identiteitsbegrip vertegenwoordigd door de culturele migrantenorganisaties en linksgeoriënteerde fracties binnen de

lokale overheid die opdracht voor het monument hebben gegeven; en de bevestiging van een positief en pluralistisch concept van een specifiek nationale identiteit die ten koste van alles dient te worden gezuiverd en verdedigd tegen de Anderen, vertegenwoordigd door centrumrechts en de verdere politieke rechtervleugel.

Anders dan het nativisme dat men vaak aantreft in koloniale staten zoals de Verenigde Staten of Australië en fobisch en conservatief van aard is, wordt het Nederlandse, en in groter verband, het Noord-Europese nativisme ingekleed door noties van tolerantie en pluralisme die bedreigd worden door een achterlijke, intolerante buitenlandse cultuur die zich binnen haar grenzen heeft gevestigd en, gevoed door diezelfde tolerantie, tot grote bloei gekomen is; pluralisme als nationaal eigendom dat jaloers verdedigd moet worden. Het is de abstractie van een progressieve geschiedenis uit een tijd van emancipatorische horizons binnen het kapitaal die wordt hergebruikt als ruimte voor een reactionair project in een tijdperk waarin dergelijke horizons ontbreken. Het is deze omstrede hoeveelheid identiteit, haar aanpassing aan de racistische opinie waarvan de Januskop integratie en uitzetting toont, die aan de orde wordt gesteld door het anamorfe monument, dat een duidelijke breuk wil forceren in de aanname dat er een homogene cultuur en geschiedenis ligt achter deze beide versies van identiteitspolitiek. Wanneer identiteit de strategische basis van bevestiging wordt, bevordert dat tegelijkertijd een representatieloga die snel omslaat in ressentiment, of het nu de allochtone of autochtone kant is in het vergelijk die wordt beoordeeld.

‘Anamorfe’ wordt hier gebruikt refererend aan het constructieprincipe waarin een enkel beeld of object meerduidig wordt, afhankelijk van de manier waarop ernaar gekeken wordt. Deze optische truc is in dit geval historisch van aard: wat een monument voor de International Stijl van het progressieve modernisme was - de Gabo - wordt veranderd in een monument voor een van de uitgewiste voorwaarden van die visie, een onderklasse van migrantenwerkers. Het object blijft een geheel, maar wanneer het wordt schoongemaakt komen twee entiteiten uit het restauratieproces te voorschijn die de plaats bezetten waar eerder een enkelvoudig object stond.

Omdat het *Gastarbeidermonument* niet feitelijk gebouwd wordt, zou het kunnen falen in de representatieve functie waar het voor bedoeld is; echter, het refereert aan iets wat aan representatie ontsnapt. Door zijn negatieve bestaan, dat wil zeggen, noch als een ‘concreet’ object noch als vluchtige handeling, noch de kitsch van abstractie noch de kitsch van relatie, refereert het aan de problematische geschiedenis van zijn eigen soort: publieke kunst, en aan de problematiek van de geschiedenis: het genre in die kunst dat bedoeld is ter herdenking. Maar dit zijn referenties met een momentum dat ze voorbij het referentiële brengt. Het op zichzelf staan van een archaisch modernistisch kunstwerk zoals Gabo's beeld wordt sowieso beïnvloed door het feit dat het in openbare, en consumenten-, ruimte staat in plaats van in een museum; de taalhandeling die het beeld in het Monument verandert betekent nu dat het niet langer door die ruimte, of in tijd, wordt ingeperkt. Wat zou dat kunnen betekenen?

Het principe van de anamorfe constructie is dat twee beelden precies dezelfde ruimte beslaan - de wazige veeg en het doodshoofd in *De ambassadeurs* van Hans Holbein de Jonge zijn niet over elkaar heen geplaatst of dubbel belicht, ze nemen op het beeldoppervlak dezelfde plaats in. Het scherp worden van de afbeelding valt samen met het moment waarop de toeschouwer aankomt bij het morele brandpunt van de afbeelding: de helderheid en onverbidelijkheid van het gemeenschappelijke lot van de dood, ongeacht wereldse pracht en praal. Van Houwelingen neemt dit principe en past het toe op de tijd. Als of wanneer het werk is uitgevoerd zullen er twee werken in één zijn, en twee tijdsfasen - het opbouwen van de kolos van Gabo in de jaren vijftig, en de restauratie ervan in het heden - zullen beide op het huidige moment bestaan. Bijgevolg kan Rotterdam, vanuit de speciale hoek die het Monument biedt, eindelijk bekeken worden in zijn hoedanigheid van de dubbele metropool, in een echo van China Miéville's speculatieve roman *The City & The City*, waarin de inwoners van twee steden die dezelfde ruimte innemen elkaar iedere dag voorbijlopen zonder het bestaan van de ander te erkennen. Dit interactiemodel heet ‘on-zien’ en betreft ook de gebouwde omgeving van de twee steden, die wordt ‘on-gezien’ door de respectievelijke bewoners van beide steden.¹ De truc hier, zoals ook bij het Monument/de Constructie, is dat er een letterlijk beslag op dezelfde ruimte wordt gelegd door twee verschillende entiteiten, wat dit eerder tot sciencefiction is

dan kritische sociologie maakt. Even gemakkelijk kan het Žižekiaanse concept van de *parallax view*² worden aangehaald, dat wortelt in het anamorfe karakter van zowel de Lacaniaanse figuren als de Hegeliaanse contradictie - het zichtbare en het denkbare sluiten elkaars voorwaarden uit totdat een cognitieve verschuiving ze ontdekt en de economie die deze zienswijze beheerst onderbreekt.

Een vergelijkbaar scherpe en halsstarrige energie bezielt het monumentproject. De onverenigbare geschiedenis en de onverenigbare stad worden op traumatische wijze geopend door het paradoxale object van het onverenigbare monument. Ogenschijnlijk lijkt het een klassieke conceptuele herroeping van de natuurkundige wetten door het imprimatur van de Kunst en uitgevoerd met de techniek van de Naam, ware het niet dat het praktische en procesmatige karakter van de restauratie tegelijk én het nieuwe werk vormt én nieuw leven aan het oude geeft: zoals Van Houwelingen schrijft: 'het gastarbeidermonument huist in Gabo's kunstwerk, waar het feitelijk onzichtbaar is maar essentieel voor zijn voortbestaan.' Het is ook via deze praktische activiteit dat er een disjuncte geschiedenis van *global flows* en *local struggles* het proces van her-definiëring binnentreedt zodat de twee objecten de gelegenheid krijgen in dezelfde ruimte aanwezig zijn. De twee kunstwerken in dezelfde ruimte werken als een dialectisch beeld, dat met een indirecte culturele actie een historische onoplosbare aporie aan het licht brengt. Het beeld en het monument ontwrichten zo op Benjaminse wijze een gelijkmatige historische continuïteit, die ruimte zou kunnen bieden aan een progressief script dat de 'bijdrage' van de niet-Nederlanders ter verheffing van de publieke meerderheid erkent. Zo heeft iedere nationale identificatie, inclusief de projecties van de bijbehorende 'anderen' met betrekking tot die identiteit, iets van een anamorf karakter: noch de autochtoon, noch de migrant zijn tegelijkertijd volledig zichtbaar of bewoonbaar als consistente, unieke identiteiten.

Identiteit kent dus een wezenlijke leegte die gevaarlijk wordt door wat binnenstormt om het vacuüm op te vullen, of dat nu transcendente ideeën van abstracte deugd zijn of een immanente volharding in culturele specificiteit. In die zin is het Monument zeer relevant voor de discussies over 'gemeenschap' die de laatste jaren naar boven zijn gekomen in de kunstpraktijk, waarbij 'gemeenschap' dient ter indicatie van een verplaatsing en een toevalligheid, wat ver afstaat van de verwerkelijking van een al bestaand idee van samen-zijn of van de strategische noodzaak van zo'n samen-zijn in de wetteloze neoliberale stedelijke ruimte. Zo'n 'gemeenschap' zou zich in dit geval misschien kunnen bevinden in de 'infra-dunne' ruimte tussen de Constructie en het Monument, tussen zijn assemblage en zijn rehabilitatie (hierbij eventueel rekening houdend met de vervaltijd van het object die samenviel met zijn totale bestaan). Een temporele disjunctie zou de werking kunnen vergroten van het 'infra-dunne' als een hypothetische ruimte, dat als een scharnier werkt om een ruw object en een readymade tegelijk hetzelfde te laten zijn. Het zou natuurlijk een zeer speculatieve gemeenschap zijn, die slechts bestaat in de taalhandeling van het 'schenken van een monument aan de gastarbeiders' als zou er tegenwoordig een groep als zodanig identificeerbaar is, een geadresseerde van dit geschenk.

Zoals Jean-Luc Nancy treffend schrijft over zijn notie van het 'algemene', 'Dat wat overblijft is een algemeen werkerterrein (*chantier*) ("meent" als terrein betekent: een opgebroken ruimte, ongeordend, noch geconstrueerd noch gedeconstrueerd).'³ Er is dus een link tussen de non-identiteit van het kunstobject en de non-identiteit van een gemeenschap, die met de kunstgreep van Van Houwelingens 'declaratieve' modus, duidelijk aan het licht komt. Zo'n vertaling van Duchampiaans nominalisme naar het monumentale genre zou op suggestieve wijze in verband kunnen worden gebracht met bijvoorbeeld John Lathams *Five Sisters*-project voor de Scottish Development Office uit 1976, waarin hij voorstelde vijf industriële bergen kleischalie of '*Bings*' op het platteland nabij Edinburgh, die zouden worden opgeruimd, te veranderen in *land art* door ze *Five Sisters* te noemen en ze een nationale monumentale status te geven. Door dit gebaar zou een ongewild industrieel verleden onmiddellijk kunnen worden geherformatteerd tot waardevol erfgoed, net zoals het door Van Houwelingen voorgestelde monument de pragmatische aanwezigheid van de geïmmigreerde 'gastarbeiders' zou herwaarderen als een gekoesterd deel van het gemeente-erfgoed.

Als de techniek van de anamorfose hier in een axioma wordt veranderd - twee dingen kunnen wel en niet in dezelfde ruimte bestaan⁴ - brengt dat een volgend dilemma met zich mee; namelijk, dat het hedendaagse monument altijd onvermijdelijk een monument voor zichzelf is. We kijken naar het monument als één uit een serie, als een lid van een genre - het is altijd een betekenaar van de tweede

orde, die aan monumenten doet denken of aan niets, in plaats van aan zijn eerbiedwaardige onderwerp. In het geval van de veel bespotten 'plop art' - voorbeelden van modernistische beeldhouwkunst die in groten getale vanaf het midden van de twintigste eeuw in de westerse publieke ruimte verscheen - hoe elegant die ook moge zijn, zoals bij de Bijenkorf constructie zeker het geval is, hebben we ook te maken met een metalen belichaming van een sociale vorm, een bepaalde fase in het kapitalisme waarin erg van abstractie gehouden werd: het modernisme. Het is daarom ook een monument voor de voorwaarden van zijn eigen autonomie, gezien vanuit het standpunt van de hedendaagse heteronomie. Een deel van deze heteronomie is de vraag omtrent de elementen die een historische claim leggen op die autonomie; namelijk, geschiedenis als een 'externe bepaling' op de immanente structuur van een kunstwerk, die er als contradictie in is opgenomen, en zo immanent tot het werk wordt gemaakt. Dat is waarom de restauratie van een modernistische sculptuur zo'n aangrijpende operatie is; het is niet alleen een modernistisch object dat weer tot leven wordt gewekt, maar een modernistische utopie die wordt opgepoetst. Hierbij gaan we nog voorbij aan de architectonische monumentaliteit van de naastgelegen Bijenkorf zelf. De Bijenkorf-keten is door heel Nederland ondergebracht in opvallende en vaak voor de gelegenheid geconstrueerde gebouwen uit het midden van twintigste eeuw, waarbij die in Eindhoven het meest in het oog springt. Zulke gebouwen kunnen nauwelijks worden verbeterd door de nabijheid van een modernistisch kunstwerk; zij doen daarom een moeizame claim op hun eigen autonomie. Werkte Schiller het concept van de autonome kunstenaar niet uit als een gebouw dat met zijn volmaakte vorm de smerige activiteiten die erin plaatsvinden afkeurt?⁵

Het oppoetsen van een modernistische utopie. Je kunt erop rekenen dat zo'n operatie een pervers aspect heeft. Het is deze perversiteit echter die ons leidt naar de volledige perversiteit van ieder monument: het is altijd een fetisj van de natie, zelfs en in het bijzonder wanneer het een abstracte sculptuur betreft, omdat deze toegang biedt tot het universele, wat verreweg de meest gefetisjeerde dimensie is van nationalisme. In dezelfde mate waarin de abstracte structuur een machtiger identiteitsbepalend fetisjisme is dan een figuratief object ooit zou kunnen zijn, gebruiken participatiekunst en publieke kunst 'nieuwe stijl' de gemeenschap als fetisj, die het makkelijker grijpbare en dialectische fetisj van het autonome kunstwerk vervangt.

Ook al wordt de vraag niet voor de eerste keer op deze manier gesteld, hij zou kunnen worden geherformuleerd op het punt van bijvoorbeeld consistentie. Waar zit de consistentie van het participatiekunstwerk ten opzichte van de interne consistentie van het modernistische kunstobject zoals Adorno dat zou beschrijven - is het een ideologische consistentie? Voor Adorno zou dit soort werk geen artistieke consistentie hebben; het zou een capitulatie voor heteronomie zijn, een naakt appèl aan het 'geheel dat het onware is'.⁶ Misschien is het ook moeilijk te vinden. Daarom is het ook interessant dat Van Houwelingens gebaar een keuze vermijdt tussen beide concrete normen vermijdt en verder ervoor kiest hun polemische posities niet te ironiseren of weg te werken; een nieuw werk wordt geïmplant in de kieren van een reeds bestaand werk, en het is geen gemeenschapswerk maar onderhoudswerk: het werken, in plaats van de gemeenschap, is het subject van het ingebeelde doel van het werk. In plaats van het Monument verder in lijn te zetten met precies deze zelfde concrete normen, is het misschien relevanter om kort 'gemeenschapswerk' aan te halen dat met zoveel raffinement en levensduur vragen over sociale esthetica stelt dat het de grenzen van dit essay te buiten gaat: het nogal uiteenlopende werk van Stephen Willats en Katerina Šedá komt hier in me op. Wat zij in hun praktijken benadrukken is dat we consistentie beginnen te ontdekken als een mediëring van, of alternatief voor, het kritische afsluitingen van autonomie en heteronomie, als een benadering van werk dat wordt 'gedaan' in of door een publiek dat niet aan het kunstinstituut gelieerd is.

Het conserveren van de Naum Gabo sculptuur transformeert het tot een nieuw kunstwerk. Net als in Marx' visie op de spectrale structuur van waarde, maakt de onzichtbare arbeid die in goederen zit ze aan elkaar gelijk. Waarde is onzichtbaar, maar wezenlijk voor het voortbestaan van het kapitaal. De herwaardering van deze arbeid tot een kunstwerk dat eraan herinnert dat arbeid in een verschoven tijdframe de gastarbeiders uit de jaren vijftig verbindt met de 'migrantengemeenschappen' van nu, creëert ook een analogie aangaande de overgang van objecten naar services, zowel op artistiek gebied als op economisch gebied. Net zoals het dwaalspoor van 'immateriële arbeid' ons afleidt van de

continuïteit van commodificatie, als ook de spectraliteit van waarde die arbeid binnen het kapitalisme altijd vormgaf, heeft de overgang van 'plop art' naar relationele en kortstondige gestes op geen enkele manier een afstand gecreëerd tussen zichzelf en de markt of politieke controle. Als er iets werd onthuld de afgelopen jaren waarin Rotterdam flirtte met de agenda van 'creatieve stad', dan is het hoe de herwaardering van grond afhankelijk is van de vervanging van objecten (industrie) door culturele diensten, of die nu industrie als een consumeerbaar verleden in herinnering brengen, of uit participatieprojecten bestaan die een verzoening tot stand willen brengen tussen identificeerbare 'probleem'-groepen en de *mainstream*. De brute gentrificatie die de succesvolle uitkomst van deze ontwikkeling is wordt niet vaak onderzocht, maar is van groot belang voor zijn inwoners - van alle Nederlandse steden neemt Rotterdam een aantal van de onrechtvaardigste 'bevolkingsclassificatie'-wetten voor zijn rekening.

Het is deze voortdurende trein van fictief kapitaal, symbolisch kapitaal, en de verduistering van arbeidskapitaal dat Hans van Houwelingens monumentale project zo treffend maakt. Fictief kapitaal, zo dient te worden gememoreerd, is wat tijdens de crisis ineens stortte; dat zat niet alleen in het fictieve consumptiegoed grond, maar in claims op een waarde die nog niet was geschapen - toekomstige arbeid. Van Houwelingens monument materialiseert deze fictie als een explosietekening: de onzichtbare arbeid die een kunstwerk maakt, de onzichtbare arbeid die Rotterdam opbouwt, de in onzichtbare arbeid geabstraheerde grondspeculatie. Maar dat niet alleen, alsof het niet nog genoeg was: door de figuur van de arbeider en de migrant te introduceren in de ruimte van kunst in de openbare ruimte als (onverzoende) subjecten in plaats van administratieve objecten, schept hij een ondraaglijke spanning in het corporatistische zelfbeeld van een tolerante en creatieve Nederlandse polis. Dit zelfbeeld, gebaseerd op de dubbele as van fictief kapitaal en verbeelde samenleving, is inmiddels al aan het desintegreren door het geweld van de financiële crisis en reactionaire politiek. Het zou echter ook de anamorfose van een fictie kunnen nemen (in dit geval het monument) om deze wanorde te zien veranderen in een doodshoofd.

Noten

1. China Miéville, *The City & the City* (Londen: Macmillan, 2009).
2. Slavoj Žižek, *The Parallax View* (Cambridge/Londen: MIT Press, 2006). Het concept van de 'parallax view' werd voor het eerst gebruikt door Kojin Karatani, *Transcritique: On Kant and Marx*, vert. Sabu Kohso, (Cambridge/Londen: MIT Press, 2005).
3. Jean-Luc Nancy, 'La Comparution /The Compearance: From the Existence of "Communism" to the Community of "Existence"', vert. Tracy B. Strong, *Political Theory*, vol. 20:3 (1992) 371-398.
4. Vergelijk dit axioma met een paar andere 'koan'-achtige proposities uit de archieven van de moderne kunst - Carl Andre's 'een ding is een gat in het ding het is niet' of Robert Filliou's 'kunst is wat het leven interessanter dan kunst maakt.'
5. '... en de schanddaden van een Nero of een Commodus beschaamde de edele stijl van het gebouw, die daaraan een omhulling bood.' ('Negende Brief' in Friedrich Schiller, *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen*, Schillers Sämmtliche Werke, dl. 4, Stuttgart: J.G. Cotta, 1879, <http://gutenberg.spiegel.de/buch/3355/2>)
6. Theodor W. Adorno, *Minima Moralia: Reflexionen aus dem beschädigten Leben* (Berlin/Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1951) 80.