

Verhulde onthulling

De ontstellende werking van kunst in organisaties

Mieke Moor

In organisaties moet gewerkt worden. Daar zijn ze voor bedoeld. Daar worden werknemers voor betaald. En werk is dan: nuttige dingen doen, problemen oplossen, resultaten boeken. Toch is er wel het besef dat werken niet alles is. Dat er meer is tussen hemel en aarde. Maar de aandacht daarvoor dirigeren wij doorgaans naar ons prive-bestaan. Daarin bezoeken we musea, maken we een mooie wandeling in de natuur, gaan we naar de kerk of voeren we een goed gesprek. Op het werk is dat zonde van de tijd. Maar wat gebeurt er als die twee werelden toch onverwacht bij elkaar komen in de onthutsing over een kunstwerk aan de muur van een kantoorgang? In dit artikel onderzoekt de auteur zo'n situatie. En laat ze aan de hand van het werk van Martin Heidegger zien hoe betekenisvol het kan zijn als de onoplosbare spanning, die kunst met zich meebrengt in het werk, wordt uitgehouden.

Het bedrijf waar ik werk bezit een uitgebreide collectie eigentijdse kunst. In de jaren negentig zijn we begonnen met het aankopen van werk van een aantal levende kunstenaars die we graag wilden volgen in hun ontwikkeling. In die werken ging en gaat het ons niet alleen om 'iets moois aan de muur', maar ook om de mogelijkheid om onszelf te confronteren met de wereld waarin en waarvoor wij werken. In ons kunstbeleid hebben we dit 'het ontwikkelen van een kritische blik' genoemd, ofwel het vermogen om 'te zien wat je niet ziet'. Kijken is belangrijk in ons vak. Maar al te makkelijk wordt onze blik geleid langs het mooie van organisaties en laten we onszelf verleiden om organisaties 'mooier te maken'. Moeilijker is het om lastige vragen onder ogen te komen. Om het niet maakbare te (h)erkennen. Om ruimte te bieden aan de schaduwzijden van ons op beheersing gerichte denken en doen. Veranderen, één van onze kerncompetenties, gaat nooit vanzelf en gebeurt ook nooit vanuit hetzelfde. Daarvoor is 'het andere' nodig. Het vreemde dat ook bedreigend kan zijn. Wij menen dat het kijken naar kunst, en daarover met elkaar in gesprek zijn, ons helpt om over grenzen heen te kijken en om geconfronteerd te worden met 'het andere'.

Eén van de kunstenaars uit 'onze stal' die goed slaagt in de opgave tot confrontatie is Ad

Gerritsen. Een kunstenaar die sinds 1964 schilderijen en sculpturen maakt, die volgens Hans Janssen het adjectief 'ontstellend' verdienen. Janssen duidt hiermee op een zekere dubbelheid in zijn werk: in zijn subtiele vervormingen van lichamen tot soms onmenselijke figuren wordt juist iets heel menselijks – en daarmee ook weer iets gruwelijks – zichtbaar. In de 'shok' die dat teweeg brengt herkent hij wat Walter Benjamin in een beroemd geworden opstel schrijft over kunst in het tijdperk van technische reproduceerbaarheid: dat het aura van de kunst die haar betekenis ontleende aan religie en magie, plaats heeft gemaakt voor een politieke strategie, hetgeen volgens hem betekent, dat een kunstwerk een bijdrage levert aan de permanente discussie waarmee de mens zijn sociale omgeving gestalte geeft en stuurt. Dat is wat Gerritsen noemt 'de intense zoektocht naar betekenis'. Een zoektocht die volgens Janssen 'iets destructiefs en ongemakkelijks' heeft, door een kunstenaar 'die moeilijkheden zoekt' (Jansen 2002,17-24).

Wij hebben van Ad Gerritsen inmiddels zo'n tien werken verzameld. Het tweeluik *Verhulde onthulling*, dat we in 1994 aankochten, zorgde meermaals voor commotie. Vorig jaar zomer gebeurde dat opnieuw toen het werk, na een tijd in het depot te hebben gestaan, weer aan een van de muren van ons kantoor in Amersfoort werd opgehangen.

De felle reacties op dit kunstwerk – er waren collega's die overwogen om een andere werkplek te zoeken als het kunstwerk niet verdween; iemand dreigde zelfs met een procedure en de gesprekken die wij daar met elkaar over probeerden te voeren en het uiteindelijke besluit om het werk opnieuw in het depot onder te brengen, heeft ons stil doen staan bij onszelf en ons bedrijf. Wat we voor ogen hadden: in de kunst de diversiteit van onze perspectieven op de wereld 'weerspiegeld zien' en de confrontatie daarin met elkaar niet uit de weg te gaan, bleek als het er echt op aan kwam een onhoudbare spanning op te roepen.

In dit artikel onderzoek ik die spanning. Daarvoor maak ik gebruik van het gedachtegoed van de filosoof Martin Heidegger. Zijn begrip van kunst heeft mij geholpen om tot een beter verstaan te komen van de ongrijpbare

dreiging die rondom dit kunstwerk in de lucht hing.

Verhulde onthulling I

Het tweeluik *Verhulde onthulling*, dat in onze wandelgangen 'Zeeuws meisje' wordt genoemd, bestaat uit twee olieverfdoeken van elk 125 x 100 centimeter. Op beide doeken is dezelfde jonge vrouw geschilderd tegen eenzelfde grijze achtergrond van een enigszins abstract weidelandschap met molen. Dat de vrouw op het linkerdoek en de vrouw op het rechterdoek dezelfde personen zijn zie je aan het gezicht en met name aan de ogen die beide keren met dezelfde nadrukkelijke schaduw zijn aangezet. Het lijken wel 'blauwe ogen'.

De vrouw op het linkerdoek is gekleed in een klederdracht tenue: ze draagt een zwarte jurk met een diep uitgesneden decolleté dat volledig bedekt is met witte blouse waarop in de hals een brede bloedkoralen ketting met gouden slot aansluit. Haar taille is ingesnoerd en er hangt een kettinkje omlaag, waaraan een eveneens gouden beugel van een klein geborduurd tasje hangt. De vrouw draagt strak om haar hoofd een traditionele witte kap met, ter hoogte van haar jukbeenderen links en rechts strak tegen haar huid, gouden oorijzers. Als je een tijdje naar haar kijkt voel je makkelijk de ingesnoerdheid van de kleding. Het lijkt of ze haar buik inhoudt en haar schouders optrekt. De armen hangen langszij. Haar mond is gesloten. Haar ogen staan 'ver weg', haar gezicht maakt een gesloten indruk. Ze lijkt vastberaden, maar er zit ook iets lijdzaam in haar blik. Op het rechterdoek zien we dezelfde jonge vrouw, maar nu vrijwel zonder kleding. Het enige dat ze aanheeft is een oranje hemdje met twee spaghetti-bandjes dat tot boven haar borsten is opgetrokken. We zien twee volle borsten, een platte buik en nog net boven de onderrand van het doek een roodbruin driehoekje schaamhaar. Ze stapt met één been een beetje naar voren en trekt haar schouders een beetje naar achteren, haar armen langszij, waardoor het lijkt alsof ze zichzelf presenteert. Haar eveneens roodbruine hoofdhaar is vrij kort. De

ogen in haar gezicht zijn vrijwel hetzelfde als op het linkerdoek, ook hier donker, maar doordat de mond een beetje open staat is haar gezichtsuitdrukking anders. Het is een uitdrukking van kwetsbaarheid, er lijkt ook verdriet in te zitten, maar ze straalt ook iets uit van uitdaging.

De reacties op dit kunstwerk waren ongemeen fel. Kort nadat het tweeluik aan de muur was opgehangen startte er een maildiscussie over de vraag of een kunstwerk als dit, met zoveel bloot, wel in ons kantoor paste. Volgens een aantal collegae was dit een vulgair kunstwerk, ongepast voor een werkomgeving, aanstootgevend en volgens sommigen ook provocatief bedoeld. Anderen, die ook geraakt waren maar niet per definitie in 'negatieve' zin en soms zelfs 'positief', stelden zichzelf en elkaar de vraag waarom dat kunstwerk nu zo spannend was en stelden een gesprek hierover voor. Toen dat niet snel genoeg 'geregeld' kon worden, werd het naakte deel van het kunstwerk van de muur gehaald, en een zelfgemaakte wandversiering ervoor in de plaats opgehangen. Wij hebben toen als collegae met elkaar geprobeerd hierover met elkaar een gesprek te voeren.

Dat gesprek was bedoeld om elkaar te begrijpen. Om te snappen waarom de één het kunstwerk 'niet vond kunnen', terwijl de ander er zo aan gehecht was geraakt. Maar dat was geen eenvoudige opgave. Het bleek voor de verschillende 'partijen' lastig uit te leggen wat het nu was waardoor iemand, positief of negatief, werd geraakt. Wie probeerde zijn ervaring terug te brengen tot de naakte feiten, kwam bedrogen uit. Want het zat niet in de feiten, maar in wat daarachter zat en dat was niet eenvoudig onder woorden te brengen. Het leek daarom makkelijker om te zoeken naar een concrete oplossing voor de dreiging die dit kunstwerk klaarblijkelijk betekende voor de dagelijkse orde, en we vervielen daarom als snel in procedurele afspraken. Maar ondertussen was de spanning voelbaar. Het woord 'spanning' viel ook opvallend vaak.

Voor sommigen was de spanning die het naakt met zich meebracht te groot. Iemand vergeleek het naakte deel met het erotische bloot van de omstreden Pirellikalenders die vanwege hun intimiderend effect nauwelijks getolereerd

worden in werkomgevingen. Een ander vertelde over de spanning die hij ervaarde tussen het dagelijks onder ogen moeten komen van de naakte vrouw, terwijl zijn levenbeschouwelijke overtuiging hem dat min of meer verbood.

Voor anderen zat de spanning vooral in de verhouding *tussen* de twee delen van het kunstwerk: zo riep de vrouw in klederdracht bij iemand herinneringen op aan de beklemming van haar kerkelijke jeugd en herkende zij in de uitdagende pose van de naakte vrouw het bevrijdende gevoel van dingen achter je durven laten. Een ander was gefascineerd door de twee paar verschillende kijkende ogen die de eigen blik bijna deden neerslaan.

En er waren associaties met ons werk: dat het een spannende opgave is om te zien wat je niet ziet, of dat je achter de vele lagen van woorden en verhalen moet durven tasten, omdat die net zoals kleding 'het naakte' verhult. Misschien wel het meest heftig was een 'grappig bedoelde' reactie van iemand op deze laatste opmerking: want 'hij vond het altijd spannend om zich bij vrouwen die hij tegenkwam af te vragen wat er onder haar kleren zou zitten'. Het heeft een tijd geduurd voordat het tot me doordrong dat in het maken van deze 'ongepaste' opmerking, en de uiterste ongemakkelijkheid die dat teweeg bracht, precies de betekenis en de werking van onze kunst verscholen zat.

De strijd van de waarheid

Het veelvuldig gebruik van het woord spanning bracht mij erop hoe Martin Heidegger spreekt over de spanning die inherent is aan een kunstwerk. In zijn tekst *De oorsprong van het kunstwerk* onderzoekt hij die spanning en stelt hij dat precies *daarin* waarheid gebeurt. Hij spreekt zelfs over een strijd. En dat we met het uit de weg gaan van die strijd en de ervaring van die waarheid iets dreigen te verliezen dat wezenlijk is voor ons leven.

En hij legt ook uit hoe typerend het is voor 'onze tijd' – een tijd waarin het technisch denken overheerst, en waarvan, denk ik, organisaties een exemplarisch voorbeeld zijn – dat we die spanning en strijd uit de weg gaan.

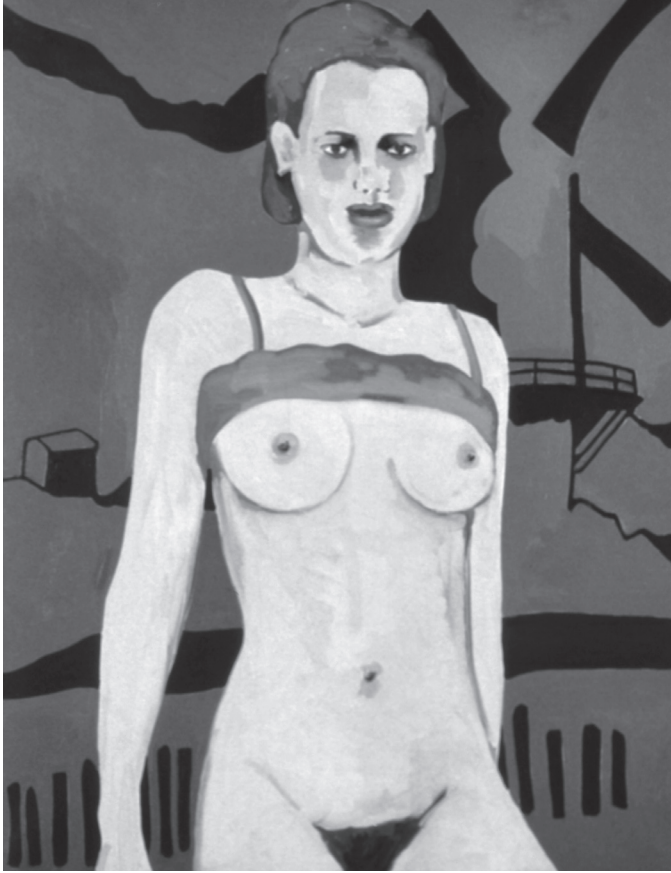


Heidegger, één van de grootste maar ook meest verguisde filosofen van de twintigste eeuw, staat bekend als een moeilijke filosoof. Dat komt vooral omdat hij een heel eigen begrippenapparaat, een eigen taal hanteert. Met die taal probeert hij iets te verstaan van een ervaring die wij als mensen hebben, en die wezenlijk is, maar die niet zondermeer onder woorden gebracht kan worden.

In *Sein und Zeit* heeft hij de basis voor die taal gelegd. Ik haal hier – heel schematisch want het gaat me hier niet om een academische weergave van Heideggers denken – een paar van zijn belangrijkste begrippen aan, omdat die de basis vormen waarop hij in *De oorsprong van het kunstwerk* voortborduurde.

De opgave waar Heidegger zich in *Sein und Zeit* voor gesteld zag was de paradox van het bestaan van de mens te begrijpen. Want anders dan de dingen om hem heen, die als het ware ‘zijn wat ze zijn’, valt de mens niet met zichzelf

samen, maar is hij buiten zichzelf (*ek-sistentie*), voortdurend bezig zijn bestaan te ontwerpen: een ‘Zijn die het in zijn Zijn om zijn Zijn gaat. Tegelijkertijd kan hij dat alleen maar doen vanuit een bepaald bestaan waarin hij, zoals Heidegger zegt, ook ‘geworpen’ is. Tussen die twee vormen van bestaan in, tussen die van het *zijnde* (*Seiende*), dat wil zeggen van al *wat* (*quid*) is, en die van het *Zijn* (*Sein*), dat wil zeggen van het *dat* (*quod*) dát wij er zijn, leeft de mens zijn leven (*Dasein*). In dat leven zelf kan hij de botsing tussen het ‘wat’ en het ‘dat’, tussen het iets en het niet-iets ervaren, kan hij soms in een flits de aanwezigheid van de afwezigheid van iets gewaarworden. Dat zijn de momenten waarop volgens Heidegger waarheid gebeurt. En waarheid moeten we dan niet opvatten in de neoplatoonse betekenis van een hogere waarheid, of in de religieuze zin van een godheid, en ook niet in de moderne wetenschappelijke zin van feitelijke bewijsbaarheid, überhaupt niet als



'iets', maar als een gebeurtenis of een ervaring van het tevoorschijn komen van wat wezenlijk verborgen is. Als het oplichten van het duister. Als het voelen van de volheid van de leegte. Een verholde onthulling.

Dat is wat in de letterlijke vertaling van het griekse begrip voor waarheid, *aletheia*, zit opgesloten: onverborgenheid.

Die ervaring is niet zonder meer positief of negatief. Zij is het op zijn minst allebei tegelijkertijd. Het inzicht dat onze wereld, en ons leven slechts een klein vast punt is in een alomvattende mateloze leegte vestigt een grond, maar opent evenzeer een afgrond.

Dat wij om die ervaring te beschrijven eigenlijk geen adequate woorden hebben, 'bewijst' als het ware dat het Zijn niet iets is, maar eerder niet iets of niets is. De 'onmacht' daarover frustreert ons omdat, volgens Heidegger, de mens de fundamentele neiging heeft (Heidegger noemt dat *Verfallenheit*) zichzelf toch te begrijpen uit

zijn omgang met de dingen, die wel 'iets' zijn. Zichzelf en zijn wereld te 'vervoorwerpelijken', alles hanteerbaar maken en daarmee de zin van zijn Zijn vergeet.

Om dit wat concreter uit te leggen kunnen we denken aan liefde. Dat is namelijk ook iets dat we niet kunnen begrijpen. We kunnen niet definiëren wat het is, we hebben het niet in de hand, we kunnen het niet beheersen, maar toch is het iets dat voor de meesten van ons wezenlijk is in het leven. Iets dat we weldegelijk kunnen ervaren. Wie probeert om dat wel 'te pakken te krijgen' maakt iets stuk. En bereikt juist het omgekeerde.

Hierop is de kritiek van Heidegger op onze moderne tijd gebaseerd: dat onze dominante manier van kijken naar onze wereld en naar onszelf technisch van aard is, dat wil zeggen, eenzijdig gericht op het nut en de toepasbaarheid ervan. Dat wij ons bestaan 'plat' maken, en dreigen te vergeten (*Seinsvergeessenheit*) dat wat wij met

onze technische manier van doen niet kunnen verklaren, maken, beheersen, onder woorden brengen, *er* welgedelijk is en *er* toe doet.

In onze obsessie van de maakbare wereld en in het verlies van de ervaring er te zijn, zonder meer, doen wij onszelf en de wereld fundamenteel geweld aan. Al dan niet bewust ontzeggen wij onszelf en anderen de toegang tot een bestaan buiten de orde van het berekenend denken.

Techniek en kunst

Ik ga kort in op het begrip ‘techniek’ om het dan daarna ook samen met het bovenstaande in verband te brengen met kunst, in het bijzonder met de *Verhulde onthulling* van Ad Gerritsen.

Wij hebben in onze tijd het technische vermogen ontwikkeld om de dingen bijna volledig naar onze hand te zetten. De oorsprong van dat vermogen ligt in een aantal grote natuurwetenschappelijke ontdekkingen rond de zeventiende eeuw, die mogelijk waren omdat de mens zich in plaats van temidden van de natuur, tegenover de natuur ging opstellen. Galileï’s ontdekking van de telescoop was daarin letterlijk een keerpunt: het vertrouwde perspectief van de mens op zijn wereld – de aarde als middelpunt en hijzelf daarin opgenomen – wijzigde radicaal toen het mogelijk werd om zich te begeven naar een gezichtspunt daarbuiten. Niet alleen bleek de aarde nietig te zijn, maar bovenal (b)leek de mens oppermachtig.

Wij kunnen ons nu niet meer voorstellen hoe wij voorheen de wereld ervoeren, want ons hele bestaan is inmiddels van deze manier van in de wereld staan doortrokken. Een voorbeeld daarvan is de algemeen heersende opvatting dat ‘je je eigen leven in de hand moet nemen’. Dus definiëren we ambities, maken we plannen, voeren we die uit en realiseren we wat we willen. En als ons dat niet lukt, als iemand bijvoorbeeld telkens weer in zijn baan vastloopt, dan vinden wij dat zijn ‘eigen schuld’, en had hij blijkbaar ‘verstandiger moeten zijn’ of heeft hij het nog steeds ‘niet begrepen’. Met andere woorden: wij gaan ervan uit en vinden het heel normaal dat wij onze eigen existentie vorm moeten geven. Dat verschilt fundamenteel van het idee dat de mens onderdeel is van een groter geheel waarvan hij afhankelijk is, en van een levens-

houding waarin angst voor én verwondering over het onverklaarbare een vanzelfsprekende plek hebben.

Een andere variant van deze moderne manier van doen is zichtbaar in onze omgang met de energiebronnen van onze aarde: met behulp van machines zijn wij in staat om permanent energie beschikbaar, bestuurbaar en bestelbaar te hebben. Wij vorderen de energievoorraad gewoon op, onttrekken hem aan de aarde en vinden het raar, ja zelfs onverstandig om afhankelijk te zijn van de wind die de molen aandraait. Heideggers geeft het voorbeeld van onze ‘in beslagneming’ van de rivier de Rijn als een ding dat ten nutte wordt gemaakt van onze energiewinning of de toeristenindustrie.

Wat in deze voorbeelden aan de orde is, is dat wij op een instrumentalistische en functionele manier in het leven staan. We zien ons bestaan en de aarde vooral als te bewerken grondstof en raken in dat beperkte perspectief van nut – hoeveel ons dat ook veel oplevert (Heidegger is zeker geen ‘tegenstander’ van moderne techniek) makkelijk de (af)grond van ons bestaan kwijt. Het bizarre is ook dat naarmate de neiging om de dingen nog meer naar ons hand te zetten, de dingen nog bestuurbaarder, beschikbaararder, berekenbaarder, bereikbaarbaarder te maken, met het idee dat we daardoor een voller en rijker leven kunnen hebben, het leven steeds leger wordt. Dat is wat Nietzsche het nihilisme noemde: in haar eenzijdige gerichtheid op geluk en vooruitgang verliezen we de affiniteit voor de onbeheersbare complexiteit van het bestaan.

Technè

Wat wij nu kunst noemen is iets wat zich van deze manier van doen radicaal onderscheidt. Maar ooit lagen kunst en techniek dicht tegen elkaar aan en dat is wat Heidegger uitlegt in de *De oorsprong van het kunstwerk*. In de tijd van de Grieken behelsde *technè* de *kunst* van het tevoorschijn laten komen van wat verborgen is. Niet op de vorderende manier zoals in het voorbeeld van onze energiewinning, maar op een wijze die het verborgene van het verborgene naar voren laat komen. Wie weleens in een (pre)historisch museum serviesgoed van duizenden jaren oud heeft gezien kan dat ervaren. Een eenvoudige

kruijk laat een hele wereld oplichten die de maker ervan er echt niet in heeft gelegd en die ook als zodanig afwezig is, maar die er vanzelf uit tevoorschijn komt. Dat kun je van ons machinegemaakt keukengerei niet zeggen.

Een beroemd voorbeeld uit de kunst dat Heidegger gebruikt om te laten zien hoe dicht kunst aanligt tegen die oorspronkelijke techniek, is het schilderij met de boerenschoenen van Van Gogh: uit de twee afgetrapte, verweerde hobbelige schoenen, maar meer nog uit de donkere instapgaten licht het hele zware bestaan van het boerenleven op: 'in het onverslijtbare degelijke van deze zware schoenen ligt de taaië volharding opgehoopt van de langzame tred door langgerekte en altijd eendere voren van de akker waar een gure wind op staat [...]. Onder de zolen verglijdt de eenzaamheid van de landweg in de schemeravond. In het schoei-sel trilt de zwigende roep van de aarde nog na.' (Heidegger 2002, 50).

Wie dit 'oplichten' van de verborgenheden achter de kale feiten kan ervaren kan (in)zien dat een kunstwerk een manifestatie is van de onvermijdelijke spanning tussen onze pogingen als mens om de wereld en ons leven (op) te vatten als een *zijnde*, als iets dat we kunnen aanraken, toetsen en beheersen aan de ene kant, en de heftige ervaring van iets wezenlijks, dat desalniettemin niet te 'pakken' is, dat zich daaraan onttrekt aan de andere kant. Als de spanning tussen de triomf van de werkende mens en de existentie van het menskind. Op de grens daartussen staan wij. Voortdurend. Dat is de waarheid van ons bestaan. Alleen durven we die nauwelijks onder ogen te komen.

Verhulde onthulling II

Als we met deze blik naar het tweeluik van Ad Gerritsen kijken, dan zegt het kunstwerk iets anders dan de feitelijke dingen die je kunt aanwijzen. En gaat de betekenis ervan ook voorbij de smaak van de toeschouwer(s). Want waar het hier om gaat – zou Heidegger zeggen – is de werking van het kunstwerk zelf, dat iets laat zien wat in de normale dagelijkse orde verborgen blijft en dat een spanning oproept.

In dit kunstwerk lijkt dat de spanning te zijn tussen zoiets als geweld en vrijheid. Ergens in wat wij zien op het linkerdoek: de traditionele kleding, de klemmen en de blauwe ogen, en het bijna bloot van het rechterdoek, licht dat op. Een spanning die elk van ons op zijn eigen manier kan ervaren en die ook voelbaar leek te worden in de heftige reacties, positief én negatief, op het kunstwerk. Maar wat het nu precies is dat zich afspeelt in dat tweeluik, tussen die twee jonge vrouwen die samen één mens zijn, dat *blijft* voor ons, en wellicht ook voor de kunstenaar, verborgen. Hoe onthullend het naakt ook lijkt te zijn, het verhult vooral.

Het onder ogen komen van die openheid of waarheid, als iets dat zich in al zijn onmiddellijkheid toont en zich tegelijkertijd terugtrekt van onze pogingen tot *begrijpen*, is een ongemakkelijke, ja zelfs verontrustende ervaring. Omdat die niet zondermeer te herleiden is tot feiten waarover wij eenduidige oordelen kunnen hebben, zodat we weten wat we moeten doen. Want dat was wat ons als collega in het gesprek over dit kunstwerk voor ogen stond: hier hing iets ongemakkelijks aan de wand en wat moesten we ermee?

Wij kwamen daar niet uit. En dat was precies het punt, dat we eruit wilden komen. Dat we wilden weten waar we aan toe waren. Dat we zo objectief mogelijk zouden kunnen vaststellen of dit kunstwerk wel of niet paste in onze bedrijfskunstcollectie. Of dat dit een slechte kunstenaar was, met verkeerde bedoelingen, of juiste een goeie, met echte smaak.

Terwijl – en het duurde een tijdje voordat dat doordrong – juist in het 'er-niet-uitkomen', in het onbegrip en de 'verkeerde humor' en de ongemakkelijkheid daarover, een waardevolle ervaring school. Want heel even lukte het ons om te komen tot een daadwerkelijke *inter-esse*, in de meest letterlijke betekenis het woord (tussen-zijn), om open te staan voor dat wat tussen de zijnden in gebeurde en daaruit oplichtte, voor dat wat tussen ons in gebeurde. Het lukte ons om, al was het maar voor even, op de grens te kunnen staan van wat wij kunnen begrijpen en niet begrijpen, en daar iets te ervaren van de grond waarin wij als mensen, als collega's, als vakgenoten zijn ingebed, en die ons soms in

een afgrondelijke stilte aanstaart. Maar dat was geen gemakkelijke ervaring.

En omdat we daar niet over konden spreken, en zwijgen te spannend was, haalden we het kunstwerk weg. Want er moest gewerkt worden.

Toen het kunstwerk allang van de muur was gehaald en daar een lege plek had achtergelaten, toen de rust op de gang allang weer was teruggekeerd, bleef de zin 'want er moest gewerkt worden' nog lang in mijn gedachten na-ijlen. De zin zeurde. Het was de zin waarmee wij onszelf het zwijgen hadden opgelegd. Het was een zin die ons met alle vanzelfsprekendheid herinnerde aan onze plicht om dingen te maken, geld te verdienen, te zorgen dat de wereld en in ons vak is dat 'de organisatie' – 'op orde' komt. Maar het was een zin zonder zin. Want het verhulde dat met alle commotie rondom de kunst iets wezenlijks in ons werk was geraakt. Het ontkende dat werk en kunst iets met elkaar te maken hebben.

Ik realiseerde me dat toen ik over de vergelijking las die Heidegger trekt tussen het werk van de stichter van een staat en het werk een kunstenaar (idem, 79). Alhoewel ze allebei op een ander terrein hun daden verrichten ziet hij overeenkomsten: want ook in het niet-artistieke werk – en ik reken daar ook ons werk in organisaties toe – is altijd het moment aan te wijzen waarop de mens zijn waarheid oplegt aan de werkelijkheid en die daarmee een bepaalde vorm geeft. Dat is onontkoombaar, dat is ook wat wij 'werk' noemen, maar het is niettemin een vorm van geweld waarbij een 'wezenlijk offer' wordt verricht (Van der Veire 220, 159), namelijk het offer van de uitsluiting van datgene wat niet in de vorm, het model, het ontwerp past. Waar het nu om gaat is de vraag of wij het aandurven om, wat zo voelbaar kan zijn in kunst, namelijk dat in de schijnbaar eenvoudige feiten van verf en vorm een onverborgen waarheid geschiedt, ook, af en toe, binnen te laten komen in ons werk. Om niet alleen maar de autonome rationele subjecten te zijn die de wereld naar hun hand zetten, maar onszelf ook erkennen als *ek-sistentie*, als wezens die altijd al aan zichzelf zijn ontrukkt in een waarheidsgebeuren waarover wij uiteindelijk zelf niet beschikken. Om mens te zijn in ons werk.

Om ons werk menselijk te laten zijn.

Als we dat niet durven, als we de spanning die dat oproept niet kunnen verdragen, dan zullen we de kunst naar het museum moeten verbannen, waar het geheel vrijwillig en op geleide van ieders eigen smaak esthetisch beleefd kan worden. Of zullen we voor de versiering moeten zoeken naar 'kunst' die 'geen moeilijkheden zoekt'. Naar kunst die 'anesthetisch' is, kunst die de zintuigen in slaap sust.

Verhulde onthulling deed zijn werk. Het naakte kunstwerk confronteerde ons met de hachelijkheid van ons georganiseerde bestaan en stelde ons bloot aan wat daarin verborgen is. Het is wellicht daarom dat het werk van Ad Gerritsen ontstellend wordt genoemd.

Drs. Mieke Moor is als organisatieadviseur verbonden aan het bureau Twynstra Gudde. Aan de Universiteit van Humanistiek heeft zij een proefschrift in voorbereiding over geweld van organisaties.

Literatuur

- Benjamin, Walter (1981). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technische Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 9 – 62.
- Heidegger, Martin (2002). *De oorsprong van het kunstwerk*. Amsterdam: Boom. Vertaling door Mark Wildschut en Chris Bremmers van 'Der Ursprung des Kunstwerkes', in: *Holzwege*, Frankfurt am Main: Klostermann 1950.
- Heidegger, Martin (1998). *Zijn en tijd*. Amsterdam: SUN. Vertaling door Mark Wildschut van *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1927.
- Janssen, Hans e.a. (2002). *Het ontstellende werk van Ad Gerritsen*. Amsterdam: de Prom.
- Kockelmans, Joseph J. (1985). *Heidegger on Art and Art Works*. Dordrecht: Martinus Nijhoff Publishers.
- Sluis, Jacob van (1998). *Leeswijzer bij 'Zijn en tijd' van Martin Heidegger*. Amstelveen: Damon.
- Veire, Frank van der (2002). *Als in een donkere spiegel. De kunst in de moderne filosofie*. Amsterdam: SUN.
- Water, L. van de (1970). *De betekenis van de kunst in het denken van Martin Heidegger*. Antwerpen: Uitgeverij de Nederlandsche Boekhandel.