

Marjorieke Glaudemans

Is er ruimte in de gevestigde orde?

essay over het individuele in organisatie, management en bestuur

*Dit document betreft een excerpt uit het boek:
Toelichting (pagina 144 t/m 157)*

*Op dit document is copyright van toepassing
zoals vermeld op de volgende pagina.*



Uitgeverij IJzer
Utrecht

www.uitgeverij-ijzer.nl

www.iserruimte.org

© Marjorieke Glaudemans en Uitgeverij IJzer, 2015

Vormgeving Karin Kerremans, www.datbureau.nl

© Beelden: Marjorieke Glaudemans (tenzij anders vermeld)

De boeken van IJzer worden uitgegeven onder redactie van Willem Desmense. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd en/of openbaar gemaakt, door middel van druk, fotokopie, microfilm of op welke andere wijze ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van Uitgeverij IJzer. Uitgeverij IJzer probeert haar boeken zo goed mogelijk te verspreiden. Kunt u een uitgave van IJzer niet vinden in de boekhandel, rechtstreeks bestellen bij de uitgeverij – zonder extra kosten – kan ook.

Stuur een kaartje naar: IJzer, Postbus 628, 3500 AP Utrecht stuur een e-mail: uitgeverij.ijzer@hetnet.nl of bel: 030 2521798

NUR 801

ISBN 978 90 8684 113 4

Toelichting

- 1 Zie Verhouding voor hoe deze werkwijze zich verhoudt met de kunsttraditie.
- 2 Ofwel de samenspraak beschouwt als ‘mentale assemblage’.
- 3 Naar Ruud Kaulingfreks in *Gunstige vooruitzichten, filosofische reflecties over organisaties en management*, Uitgeverij Kok Agora, 1996, p. 35.
- 4 Zie ook 26. Waarnemen, noot 1 over Framing, (Erving Goffman *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*, 1974). Goffman begint zijn introductie (p. 1) met dat het pathetisch zou zijn om aan een schrijver toe te dichten dat het perspectief dat hij geeft bewerkstelligt dat ‘the veil can be lifted’. (What can better push a book than the claim that it will change what the reader thinks is going on?) Goffmans zienswijze onderschrijf ik van harte. Of sluiers worden opgelicht is *in the eye of the beholder*.
- 5 Verschilzicht of parallax beschrijft het gegeven dat men een object in haar context vanuit verschillende waarnemingspunten als verschillend waarneemt. Voor de mentale versie van dit visuele gegeven vergelijk de Allegorie van de Grot van Plato (428-347 v.Chr) uit de westerse filosofische traditie en het verhaal van de Kikker in de Put van

Rattling the cages, een uitdrukking voor morrelen aan de regels van de gevestigde orde, is een houding die vaak aan kunstenaars wordt toegedicht, maar in wezen voorbehouden is aan iedereen. Belangrijker dan wie er aan de kooitjes rammelt is de vraag met welke intentie dat gebeurt. De intentie bepaalt in hoeverre door tralies heengekeken kan worden, de intentie is bepalend voor wat je ziet. |¹⁹⁹⁹

Kunst

De ervaring leert dat de vorm van mijn kunstenaarschap verwarrend kan zijn. Regelmatig word ik geconfronteerd met de vraag: ‘Leuk met je gesproken te hebben, maar maak je ook nog echte kunstwerken, werk je met olieverf of beeldhouw je?’ Door de eeuwen heen hebben zich vele ontwikkelingen in de kunst voorgedaan. Met, naast olieverf, beeldhouwwerk of gulden snede, even zovele nieuwe vormen en criteria. Om niet te verzanden in een algemeen kunstbeschouwelijke verhandeling beperk ik me voor nu tot het aangeven van het voor mij belangrijkste criterium¹: namelijk dat wat ik doe, in welke vorm dan ook, op enigerlei wijze ruimte creëert in de gevestigde orde. En dat criterium geldt ook voor dit boek.

Sinds ik me kan herinneren maak ik collages, van beeld en tekst. Assemblages. Niet alleen in fysieke zin is mijn werk als assemblage te beschouwen, ook in mentale zin. Het is een samenbrengen van verschillende zienswijzen, in conversatie, of in geschreven tekst. Waarbij de zienswijzen niet samenvallen, maar in samenspraak blijven². Mijn interesse gaat uit naar hoe je naar dingen kunt kijken, met welke perceptie, met welke interpretatie, met welke waarneming, met welke houding en in welke verhouding. In mijn werkwijze ben ik me steeds minder gaan richten op het materialiseren van wat ik zie en steeds meer op het communiceren over hoe je iets kunt zien. Wat is je blikveld? Wat is je standpunt? Hoe is de verhouding? Het ‘werk’ vindt plaats ‘in conversatie’. In conversaties over waarnemen. Niet in de klassieke betekenis van ‘naar de waarneming werken’, of iets zo realistisch mogelijk weergeven. Eerder in de zin van het waarnemen van de waarneming. Kunstbegrippen als kader, perspectief en vorm zijn geen doel op zich, maar gericht

om ruimte te maken in wat vaststaand lijkt. Kadreeren met de bedoeling kaders zichtbaar te maken, op te schudden, open te breken.

Wat ik doe lijkt soms misschien op wat een organisatieadviseur, consultant of persoonlijke coach doet. In ieder geval heb ik regelmatig te maken met dezelfde probleemoplossende verwachtingen. Moge het echter duidelijk zijn dat u van mij geen praktische toepassing moet verwachten in de conventionele zin van het woord. Waarom niet, zult u mogelijk denken, want wat is er mis met het oplossen van een probleem? Het eenvoudige antwoord is dat het mijn vak, mijn discipline niet is. En, vooral, mijn interesse niet heeft. Mijn interesse gaat uit naar kijken waar er (niet) gekeken wordt. Toepasbaarheid is afgemeten aan het bestaande, aan de bestaande situatie³. Bestaat binnen de bestaande kaders⁴. Waar mijn werk mogelijkwijze haar werking heeft is in het verschilzicht⁵. In de invalshoek waarmee naar iets gekeken wordt. Daarin ligt mogelijk een zicht verscholen dat ruimte geeft. En dat zou prachtig zijn.

Veldonderzoek

Tijdens mijn studie aan de kunstacademie begon ik me te interesseren voor de kracht van het stellen van vragen als antwoord op het overweldigende van 'de wereld'. In 1988 tekende ik op: 'Dear world, there are so many questions I want to ask you'⁶. Dit moment beschouw ik met terugwerkende kracht als het begin van mijn veldonderzoek. Als beginnend kunstenaar had ik niet veel notie van wat er in de georganiseerde wereld gebeurt, terwijl je je met de regels die er gehanteerd worden wel degelijk hebt te verhouden. Er meer mee verstrengeld bent dan je denkt. Geïnspireerd door kunstenaars als Meret Oppenheim en Joseph Beuys⁷ begon een zoektocht naar 'Hoe plaats te vinden in een georganiseerde wereld zonder overweldigd te raken'. In de loop van de tijd ben ik me gaan beseffen dat 'de wereld' geen antwoord geeft. Maar dat wij dat zijn⁸. Het bevragen van in hoeverre wij zelf de wortels van onze gevangenschap vormen heeft zich vertaald in verschillende vragen in uiteenlopende contexten⁹. Op grond van verwondering over hoe we onze wereld maken en hoe we er in leven.

Toen ik in 1993 schuchtere voeten zette in de wereld van organisatie en advies las ik een artikel¹⁰ waarin de kunst

Patrul Rinpoche (1808-1887) uit de Tibetaans boeddhistische filosofische traditie. Zie 29. Zelfreflectie, noot 10.

6 Zie 3. Dear world.

7 Zie in deze Toelichting: Verhouding.

8 Zie 3. Dear world, noot 2.

9 Medio 2002 heeft het onderzoek de noemer *free id zone* gekregen en ben ik me nadrukkelijker gaan richten op de wereld van organisatie, management en bestuur vanuit de vraag: Is er ruimte in de gevestigde orde?

10 'De lijst van organisaties, een verkenning van organisaties vanuit de kunstfilosofie', Ruud Kaulingfreks, Management en Organisatie, 1991. In zijn boek *Gunstige vooruitzichten, filosofische reflecties over organisaties en management*, uit 1996, is het artikel verder uitgewerkt in hoofdstuk 2: 'Hart voor de zaak hebben'. Uitgeverij Kok Agora. Met Ruud Kaulingfreks voer ik sinds 2000 een doorlopende conversatie die voor mij de waarde heeft van leermeester / leerling. In de laatste jaren ligt 'het uitvinden van een nieuw beroepenveld' in de ondertoon van deze conversatie. Kaulingfreks vertegenwoordigt de *pied à terre* van de *Critical Management Studies* in Nederland: 'Critical Management Studies (CMS) is a largely left-wing and theoretically informed approach to management and organisation

studies. It challenges the prevailing conventional understanding of management and organisations. CMS interrogates the established relations of power, control, domination and ideology in organisations, exploring their relations with people and society. Having originated in business schools in the United Kingdom, CMS as a platform has audiences all over the world including Europe, Australia, Asia, Latin America, Canada and the United States' – bron <http://criticalmanagement.org>

De meeste organisatietheorieën nemen organisaties als een gegeven en zetten zich verder in voor een verbeteren ervan. *Critical Management Studies* zien organisaties meer als een cultuur-uiting. Waarom hebben we ze? *Critical Management Studies* (CMS) wordt gedreven door de noodzaak tot het emanciperen van mensen. Pogen de aannames te doorzien in de 'organisational world', waarin het ontwerpen en verbeteren van succesmachines, individuele en corporate, voorop staat. De mens zelf lijkt daaraan ondergeschikt. Bron: College over *Critical Management Studies* aan de Universiteit van Humanistiek, door Ruud Kaulingfreks, juni 2008. Zou ik wat betreft organisatiekunde enige theoretische grond aan mijn werk toedichten, dan zou ik het, weliswaar in schuchtere bewoordingen, relateren aan deze *Critical Management Studies* en haar 'approach to management and organisation'.

als vertrekpunt is genomen om de wereld van organisatie te onderzoeken, van kunst- en organisatiefilosoof Ruud Kaulingfreks. Het artikel stelde niet alleen mijn aannames over hoe de wereld nu eenmaal is ingericht ter discussie, nee, ook de aannames die ik had over mijn 'plaats als kunstenaar' in de maatschappij. Kaulingfreks schetst de ontwikkeling van de kunst van de laatste 150 jaar en beschrijft daaraan parallel de evolutie van organisaties. Hij kijkt vanuit de ene wereld naar de andere en weet vanuit die grenspositie gewoon geworden denkpatronen aan het licht te brengen. Het artikel maakte me bewust hoezeer ik bestuur, systemen, organisatie, voor feitelijk waar aannam, terwijl ze er ten eerste niet altijd waren geweest en ten tweede door mensen bedacht zijn. Het gaf lucht aan het clichématig gevoel van onmacht bij de 'betonnen instanties'. Dat wij zelf de complexe systemen bedenken voor deze wereld. Dat wij de regels maken en erin verstrikken omdat we ze voor waar aannemen, erin geloven. Mijn verhouding met organisaties en instituten draaide onomkeerbaar. De zienswijze die Kaulingfreks schetst bracht me in een 'tussengebied', een ruimte *in-between*, een plaats van niet weten. Het is het begin geweest van twee decennia veldonderzoek, waarvan deze bundel weerslag is.

In wetenschappelijk onderzoek is de *methode* die een onderzoeker hanteert een cruciaal gegeven. Mijn 'methode' is het bevragen¹¹. Van de toevlucht die we in methodes nemen. Hoe we ons in methodes¹² verliezen. Hoe ze een doel op zich worden en hoe we makkelijk het zicht verliezen op de essentie van wat een methode is, namelijk een vervoermiddel om, telkens opnieuw, iets te bereiken. Het draait om hoe een vraag gekaderd is, open of dicht.

Maar de 'echte' grond van mijn veldonderzoek ligt misschien wel besloten in een column van Marjoleine de Vos van maart 1996¹³: 'Artistiek engagement op menselijke maat', met als ondertitel 'Kunstenaars die de kunst verlaten om in de echte wereld hun mening te geven, hebben vaak niets bijzonders te zeggen'. Bij het lezen ervan werd ik bevangen door een wonderlijke combinatie van (h)erkenning, schaamte en verontwaardiging. De column gaat verder met 'Machteloosheid is geen welkom gevoel', en verhaalt over hoe we allemaal iets zouden willen doen bij het aanschouwen van onrecht en oorlog. Hoe we allemaal verlangen naar 'een woord dat iets aan alles zou kunnen veranderen'. Om te besluiten met dat 'aandacht voor wie nabij is maar vreemd, misschien wel het meeste is wat er te



bereiken is'. De handschoen die Marjoleine de Vos hier toewierp, 'artistiek engagement op menselijke maat' beoefenen tegen de achtergrond van een soms overweldigende georganiseerde wereld, maakt sindsdien de ondertoon van mijn doorlopend veldonderzoek uit.

Verhouding

Op uitnodiging van een bevriende organisatieadviseur nam ik in de zomer van 2012 deel aan een 'goed gesprek'. Met bestuurders uit de wereld van de zorg, met onderzoekers en organisatieadviseurs, 'over de opgave van deze tijd (letterlijk: over wat we mogelijk moeten durven opgeven)¹⁴'. Tijdens het lezen van de uitnodiging probeerde ik 'de opgave van deze tijd', het 'moeten' en het 'durven opgeven', om te draaien naar 'kunnen' en 'zien': 'Kunnen we zien wat er nodig is?'

Een gesprek open houden is niet gemakkelijk. Stilstaan bij waar in de waan van de dag geen ruimte voor lijkt ook niet. In de grote keuzeruimte van open gesprekken schuilt de valkuil dat, na enige tijd, houvast wordt gezocht binnen bekende kaders. Om het 'in praktijk' te brengen. Misschien is het 'goed' om 'goede

'Without our realising it we are in danger of becoming technical products of the technology we have produced' (334) zegt Robert Cooper. (Uit: Cooper, R. (2001) *Un-timely mediations: Questing thought, Ephemera*, vol. 1/4).

Zie 16. Handelen op de grens.

11 Vrij verwijzend naar Ruud Kaulingfreks' omschrijving van de door Gadamer voorgestelde methode (Gadamer, *Wahrheit und Methode*) om tot wederzijds begrip te komen, waarbij de horizon van de gesprekspartners ingezet wordt in een 'spel van vooroordelen'. Alle deelnemers aan de conversatie 'explicitieren hun vooroordelen, verwachtingen, beelden', waardoor de 'verschillen worden bevrijd', want alleen door het bevrijden van de verschillen komen we tot begrip van de ander, niet door herkenning. Die herkenning zou namelijk goed de projectie van onze vooroordelen kunnen zijn, het resultaat van selectief luisteren in plaats van een werkelijke verhouding met het andere.'

Uit *Gunstige vooruitzichten*, p. 11.

12 Methode kan in deze zin ook vervangen worden door 'organisatie' of 'systeem'.

13 'Artistiek engagement op menselijke maat. Kunstenaars die de kunst verlaten om in de echte wereld hun mening te geven, hebben vaak niets bijzonders te zeggen.' *NRC Handelsblad*, woensdag 13 maart 1996, Marjoleine de Vos.

14 Uit de uitnodigingsbrief voor de bijeenkomst, 2012.

15 Zie 24. Doorwerken.

16 In de kunst wordt de benaming *in situ* gebruikt voor werk dat plaatsvindt op de locatie zelf.

17 Kunst als zijnde de ‘aller-individueelste expressie van de allerindividueelste emotie’ is een typering van Willem Kloos, vertegenwoordiger van de literaire stroming de Tachtigers (1880-1894). Deze manier van kunst-beoefening wordt in de beeldende kunstbeschuwing wel *l’art pour l’art*, ofwel kunst die naar zichzelf terugverwijst, genoemd.

18 Zie 14. Mensen zijn elkaars emotionele omgeving en 9. Geluk.

19 Toen ik in hoofdstuk 1 van het promotieonderzoek van Mieke Moorlas over het gedachtegoed van Hannah Arendt wist ik me getroost. De uitleg die Mieke Moor geeft aan het denken van Arendt is doorspekt met het motief Amor Mundi, *for the love of the world*. Arendt brengt alles wat een mens bezighoudt in als zijnde relevant. *Arbeiden* als het dagelijkse repeterende, de sleur van bloed, zweet en tranen. *Labor* onderscheidt ze als een doelgericht handelen, waarbij iets bereikt wordt, wat in een product resulteert. Ze schaaft er ook de kunsten onder. Met het begrip *Aktion* geeft Hannah Arendt woorden aan ‘tussen de mensen zijn’, niet zozeer doelgericht

gesprekken’ vrij te geven, ze niet te instrumentaliseren, niet te verlangen dat ze ergens toe moeten leiden. Dát het gesprek plaatsvond was volgens mij al goed genoeg. Hoe inzichten doorwerken¹⁵ in praktijk is in wezen altijd onnavolgbaar, hoezeer we die doorwerking ook zouden willen organiseren.

Aan het einde zei een van de deelnemers me: ‘Het was goed dat je erbij was, vorm is namelijk heel belangrijk, dat vergeten wij vaak’. Het was een onverwachte opmerking. Ik had niets anders gedaan dan de andere deelnemers: mijn zienswijze zo nu en dan kenbaar gemaakt. Maar zij ervoer het als vorm. Om je bewust te zijn van vorm, van ordening, van orde als je er zelf deel van uitmaakt is niet gemakkelijk. ‘We kunnen geen oplossing vinden voor het probleem als we op hetzelfde niveau denken waardoor het probleem is ontstaan,’ zegt Albert Einstein. Ofwel, in welke taal bespreek je verandering? Deze gebeurtenis is aanleiding om dieper in te gaan op de vorm en wortels van mijn werkwijze dan ik eigenlijk van plan was. Met mijn werkwijze, het voeren van conversaties ‘in situ¹⁶’, zoek ik niet de eenzijdige positie van de kunstenaar die ‘haar perspectief’ geeft op een situatie. Hoe persoonlijk of autobiografisch het ook lijkt wat ik zeg en schrijf, het komt voort uit *samenspraak*. De *samenspraak* is het materiaal. Hoewel wat ik erover opteken toch in zekere zin weer mijn perspectief is. Hier volgen een aantal fragmenten om aan te geven hoe deze werkwijze zich verhoudt met de kunsttraditie.

Why Why?

Een vraag die ik honderden keren opschreef. Als een *tag*. Op de muren van mijn atelier. Als was het de binnenkant van mijn hoofd. De vraag vond haar grond in mijn verlangen om als kunstenaar van waarde te zijn voor een ander. Op de kunstacademie was die vraag niet aan de orde. Toen, eind jaren 80 niet. Niet in de vorm die ik zocht althans. Autonoom moest je zijn, de algemene aanname was dat kunst sowieso van waarde is voor de wereld. Punt. Publiek kwam pas in zicht als het werk klaar was. Het criterium voor een goed autonoom kunstenaar was nog steeds gedacht vanuit individualisme: ‘de allerindividueelste expressie van de allerindividueelste emotie’.¹⁷ Dat verlangen verwoordde ik met troostrijkdom. Niet dat ik als een moeder Teresa troost wilde bieden voor het leed in de wereld. Nee, juist in het gewone leven zelf, als er niets bijzonders aan de hand lijkt te zijn, was er voor mijn gevoel vertroosting nodig. In die tijd leerde ik het Japanse begrip ‘mono

no aware' kennen, grofweg vertaald met 'de empathie voor het tijdelijke'. Mogelijk wordt dit in onze cultuur opgevat als overdreven pathetisch. Voor mij gaf het precies de realiteitszin die ik miste in een cultuur die gericht is op *de plicht* om gelukkig te zijn¹⁸, en daarin een beeld nastreeft van het individuele recht op een Zwitserlevengevoel. Eerst je leven voor elkaar krijgen, dan vrij zijn. Ik begon in te zien hoezeer we gedreven worden door regels en conventies, die ons geluk en vrijheid lijken te geven, maar die veel meer keurslijf zijn dan we denken. Het vermoeden dat ik verwoordde in de notie: 'De wortels van je gevangenschap vorm je zelf'. Ik wilde niet binnen de muren van mijn atelier blijven, maar tussen de mensen zijn¹⁹. Ergens wist ik zeker dat betekenis ontstaat in interactie. Ik wilde vragen stellen, in gesprek zijn, communiceren, iets toevoegen, niet zozeer iets concluderen. Vragen over waarom we de wereld vormgeven zoals we dat doen en hoe we in die wereld leven. En niet met een kunstwerk als tussenvorm, als interface, maar direct, in gesprek. Conversatie als vrijplaats²⁰.

WHY-WHY is de titel van een assemblage van kunstenaar Meret Oppenheim (1913-1985) uit 1968. Het werk van Meret Oppenheim is dierbare grond onder mijn voeten sinds ik het voor het eerst zag in 1989, in the *Institute of Contemporary Arts* in London. Haar bekendste werk is *Le Déjeuner en fourrure*,²¹ een kop en schotel ingepakt in bont. Dit werk komt voort uit een conversatie met Picasso in een Parijs' café, waar hij, in reactie op een met bont beklede armband die Oppenheim droeg, suggereerde dat alles in bont zou kunnen worden ingepakt. Waarop Oppenheim antwoordde met 'zelfs deze kop en schotel'. Haar werk omschreven als 'innerescapes sougt to empty herself of conflict-ridden duality or to transcend it'²², ontstijgt het autobiografische doordat het zo'n direct relativiseringsvermogen ademt. Het geeft met humor en tegelijkertijd respect, of eigenlijk *awe*²³, beeld aan innerlijke verwarring waar we ons regelmatig in terugvinden, en die we met man en macht proberen te verbergen.

Het zorgde ervoor dat ik het autobiografische met andere ogen kon zien. 'De allerindividueelste expressie van de allerindividueelste emotie' kreeg nieuw perspectief. Het werk tast de grenzen af van ons voorstellingsvermogen, van onze overtuigingen, en raakt de wetenschap dat onze vrijheid schuilt in de mogelijkheid ons met onbevanging te blijven verwonderen. Meret Oppenheims duiding van de mentale

handelen als wel ontvankelijk, in de openbaarheid, tussen mensen, te midden van de wereld zijn. *Aktion* is vrij van bereiken. *Aktion* vindt plaats in het moment zelf – het is optreden, het is doen wat er op dat moment moet gebeuren, het is een uiting van onderscheidend vermogen. Het is niet moeilijk te onderscheiden dat wij in onze cultuur vooral op *Labor* zijn gericht. Naar: Mieke Moor over Hannah Arendt, (met name verwijzend naar *The Human Condition*, 1958) in haar promotieonderzoek *Tussen de regels, een esthetische beschouwing over geweld van organisatie*, hfdst 1, pp. 50-62. Met Mieke Moor, schrijver, filosoof en organisatieadviseur voer ik sinds 2009 een doorgaande conversatie | correspondentie over de vergelijking tussen kunst en werk.

20 Vrijplaats heeft een speciale betekenis in de kunst. De kunst is vanuit het oogpunt van de conventionele, de functionele wereld een vrijplaats. Vrijplaats beschouwd als ruimte en tijd vrijgehouden om te reflecteren op wat vaststaand lijkt te zijn. Plaats waar heersende regels, die de gevestigde orde bepalen, tijdelijk buiten spel worden gezet. Zodat andere zienswijzen zichtbaar kunnen worden. Een tussenruimte in de dagdagelijkse gevestigde orde. In praktijk heb ik ervaren dat vrijplaats direct samenhangt met tijdelijkheid. Als je een vrijplaats wilt laten voortbestaan worden er al snel afspraken en regels en richting bepaald, die soms nog veel

beklemmender zijn dan waar vrijplaats van werd gezocht. Ruimte houden is niet gemakkelijk, voordat je het door hebt wordt ze toegepast, geïncorporeerd of geïntegreerd om haar nut toe te kennen.

21 De originele titel van het werk is *das Pelzfrühstück* (bron: *Meret Oppenheim, Defiance in the Face of Freedom*, Bice Curiger, PARKETT Publishers ICA, 1989). Oppenheim bracht het werk in bij André Bretons Surrealistische tentoonstelling in 1936, die het werk de bijnaam *Le Déjeuner en fourrure* gaf onder welke naam het een icoon voor surrealistische sculptuur werd.

22 Lisa Liebmann in *Meret Oppenheim, Defiance in the Face of Freedom*, Bice Curiger, PARKETT Publishers ICA, 1989, p. 128.

23 *Awe* – ‘a feeling of reverential respect mixed with fear and wonder’; als het in de kunsten gehanteerde criterium *subliem*.

24 Het citaat is een deel van de conclusie van een lezing die Meret Oppenheim heeft gegeven in de context van een serie lezingen onder titel *Science and Art - Contrasts and Identities* in 1983 aan het *Federal Institute of Technology* in Zürich. Haar conclusie was: ‘When nature has stopped being treated as the enemy of man, when the battle of the sexes has become unknown, when the so-called feminine traits that men share in full measure – feelings, moods, intuition – have been fully exploited, when the

omgeving die we maken blijft actueel: ‘...when comfort is no longer mistaken for culture, when beauty has become a need again – then at last, poetry and art will automatically come into their own again, even if the veil of longing always lies upon them like an eternal promise.’²⁴ (1983)

When Attitudes Become Form

Tijdens het werken aan deze bundel viel er een A4tje uit de readermap bij het symposium *Place Position Presentation Public*²⁵, uit 1992. Een symposium waarin de conventionele orde van kunstenaar / kunstwerk / museum of galerie / publiek werd gekanteld en bevraagd. Mijn oog viel midden op de pagina. Er stond ‘When attitudes become form’. Het was omcirkeld. Er was een oog naast getekend. Mijn hart smolt – de herinnering stond daar zo eenvoudig en vanzelfsprekend. ‘Als houdingen vorm vinden’, alsof allang plaatsgevonden had waar ik altijd naar op zoek ben –. Hoe geef je vorm aan je verhouding met iets, aan een moment van interactie? Het was mijn motivatie geweest om deel te nemen aan het symposium ‘Which aimed to give an impetus to the debate that has evolved around the question of a possible critical function of art’.²⁶

Place Position Presentation Public komt direct voort uit de tentoonstelling *Live In Your Head*, met de ondertitel *When Attitudes Become Form*²⁷ van curator Harald Szeemann uit 1969. Deze tentoonstelling was samengesteld uit werk van kunstenaars die zich losmaakten van een vermeende autonome positie van kunst en zich tussen de mensen begaven. Zich de mogelijkheid van *in-between*, van interactiviteit afvroegen en daar pogingen in deden. Onder de indrukwekkende lijst deelnemende kunstenaars was Joseph Beuys (1921-1986). Beuys beschouwde kunst niet als iets autonooms, maar *als* de maatschappij, *als* economie, verwoord in zijn begrippen ‘social sculpture’ en ‘environment’. De *werking* van een werk komt hiermee op de voorgrond, en niet zozeer de schoonheid of vorm an sich.

Zijn uitspraak ‘jeder Mensch ein Künstler’²⁸ is veel geciteerd. Met deze uitspraak bedoelt hij echter iets anders dan in de regel wordt aangenomen. Hij bedoelt dat in wezen iedereen de capaciteit heeft om te kunnen onderscheiden dat we deel uitmaken van een groter geheel. En dat ieder mens kan onderscheiden hoe hij aan dat geheel zou kunnen bijdragen. Het mede vormgeeft. Dat dat de intentie en de ‘creativiteit –

significance of woman's contribution to the preservation and development of human society has been recognized, when comfort is no longer mistaken for culture, when beauty has become a need again – then at last, poetry and art will automatically come into their own again, even if the veil of longing always lies upon them like an eternal promise'. Uit: Meret Oppenheim, *Defiance in the Face of Freedom*, Bice Curiger, PARKETT Publishers ICA, 1989, p. 87.

25 Het symposium *Place Position Presentation Public* vond plaats in april 1992 op de *Jan van Eyck Akademie* in Maastricht. Onder editie van Ine Gevers en coördinatie van Jeanne van Heeswijk.

26 Uit: Reader uitgegeven na afloop van het symposium: *Place Position Presentation Public*, editie Ine Gevers, 1992, introductie, p. 13.

27 De tentoonstelling *Live In Your Head: When Attitudes Become Form (Works – Concepts – Processes – Situations – Information)* onder curatorschap van Harald Szeemann uit 1969 werd getoond in de *Kunsthalle Bern* in Zwitserland. Het was een tentoonstelling waarin nieuwe tendensen in de kunst uit die tijd werden samengebracht tegenwoordig bekend als post-Minimalism, Arte Povera, Land art and Conceptual art. De tentoonstelling is het meest bekend onder de ondertitel *When Attitudes Become Form*. Bron: <http://ubu.com/historical/szeemann/index.html>.

28 In deze korte beschrijving van het rijke gedachtegoed van Joseph Beuys baseer ik me op twee bronnen:

1 'Jeder Mensch ein Künstler' refereert aan de aankondiging van een verhandeling van Joseph Beuys met de titel *Jeder Mensch ein Künstler, Auf dem Weg zur Freiheitsgestalt des sozialen Organismus*' aan de Free International University, Internationales Kulturzentrum Achberg, op 23.3.1978 20 Uhr.

2 Mens = Intentie en Creativiteit = Waardigheid = Kapitaal is een samenvatting van de uitleg van Beuys op pp. 31-32 van *Gesprekken over Kunst*, Volker Harlan, Vrij Geestesleven, 1988. Vertaling van *Was ist Kunst? Werkstattgespräch mit Beuys*, 1986:

'De wereld is niet productief door het begrip economische groei of door al die begrippen die met kapitaal samenhangen. Nee, het begrip kunst moet in de plaats komen van het gedegenereerde begrip kapitaal. Kunst is het eigenlijke, concrete kapitaal en dat moet men zich bewust worden. Het is niet waar, geld, kapitaal kan geen economische waarde zijn. Kapitaal is de waardigheid van de mens, is creativiteit. En dientengevolge moet er een begrip geld worden ontwikkeld, dat het mogelijk maakt dat creativiteit – dus kunst – kapitaal is. Kunst is kapitaal. En dat zijn geen hersenspinsels, dat is reëel aanwezig. Dus kapitaal is datgene wat kunst is. Kapitaal is waartoe de mens in staat is en wat daaruit voortkomt. Dus slechts twee organen zitten hierin of twee polen:

de creativiteit en de intentie van de mens van waaruit hij een produkt tot stand brengt, dat zijn economische waarden en al het andere niet. Geld niet. En wij bezitten een begrip kapitaal waar zich een begrip economie tussen wringt dat alles stuk maakt en de economie ertoe aanzet aan profijt te denken, aan uitbuiting enzovoort. Er bestaat slechts: waartoe de mens in staat is en wat daaruit voortkomt. En dat kan in een voortdurende discussie onder de mensen steeds opnieuw besproken worden en overgaan in een oneindige productiviteit die de wereld opbouwt, ombouwt, ja een geheel nieuwe kosmos opbouwt en juist niet verniet. Dat andere is helemaal geen groei, dat noemen ze alleen maar zo. Het is eigenlijk het verschrompelen. Omdat de uiterlijke groei zich als een kankergezwell verder ontwikkelt, is het eigenlijk zich afspelende proces het afsterven. Daarom is het ook niet productief en is het ook geen groei. Het is alleen een zich opstapelende woekering van bepaalde interessen, die de mens niet meer in de hand heeft. Maar hij kan ze in de hand houden, dat ligt aan onszelf. Dat ligt niet aan de politici, die hoef je niet uit te schelden... men laat ze maar begaan, ze worden helemaal niet gecorrigeerd, ze worden niet uitgedaagd tot het gesprek. Met andere woorden, als er iets slecht is, kun je alleen jezelf de schuld geven, niemand anders.'

29 In 1998 schreef Chris Dercon een artikel in *Archis* (8-1998) onder de titel 'De kunstenaar als Robin Hood'. Waarop Ole Bouman in zijn antwoord in dezelfde publicatie aan Dercon een 'profielchets' van de nieuwe kunstbeoefenaar opnam: 'Dit is de gemengde techniek van morgen: we hebben kunstenaars nodig die besluitvormingsprocessen kunnen manipuleren, die slim zijn in overleggen en onderhandelen, die niet alleen situationeel maar ook rationeel kunnen denken, die niet alleen confronterend maar ook diplomatiek kunnen optreden. Deze dubbelhandige kunstenaar is flexibel, gespist op elke kans waarmee hij of zij aan de haal kan gaan. Hij is niet gespecialiseerd en kent geen stijlen.' Wat opvalt in deze 'profielchets' is dat er een houding wordt geschetst die lijkt op wat er van de 'gewone werknemer' op dat moment ook wordt gevraagd. Zelfstandig ondernemerschap. Flexibel zijn. Kunnen multitasken. Omgevingsbewustzijn hebben. Handig kunnen inspelen op situaties. Kortom: competenties tonen die inzetbaar zijn. Met welke intentie wordt hier echter niet duidelijk. Er spreekt opluchting uit omdat er mogelijkheid gloort om 'als kunstenaar in de echte wereld mee te draaien'. Bij de inhoudelijke vraag 'Wat ga je zeggen als de beoogde positie verworven is?' lijkt niet te worden stilgestaan. De inhoud van het werk lijkt ondergeschikt te zijn aan het winnen van het gevecht 'if you can't beat them join them'. Met deze houding wordt vanuit de kunstwereld zelf de grond

us Kunst –' ²⁸ is van de mens en dat dat zijn waardigheid uitmaakt. Kort samengevat: Mens = Intentie en Creativiteit = Waardigheid = Kapitaal²⁸. Als we ons verstrikken in de ene kant, Kapitaal, raken we onze creativiteit kwijt en verliezen we zicht op onze intentie, op hoe we kunnen bijdragen, verliezen we onze waardigheid.

Deze tentoonstelling en dit symposium zijn sowieso een zeer beperkte persoonlijke greep uit de vele tentoonstellingen en symposia waarin werd onderzocht en getoond hoe de kunstenaar als een Robin Hood²⁹ te werk gaat in zijn verhouding met het maatschappelijke. In de laatste twee decennia is engagement in de kunst gemeengoed geworden. Interactieve kunst, community art, kunst in samenleving, kunst in bedrijf, social design. De kunst zoekt zich een plaats in een tijd waarin de zuigende kracht van het eendimensionale economische denken alles en iedereen lijkt te incorporeren. De kunstenaar zoekt naar nieuwe rollen en werkelden en, sinds 'de opkomst van de creatieve klasse'³⁰ en het cultureel ondernemerschap³¹, misschien wel naar nieuwe markten.

Creativiteit wordt geïncorporeerd in de rationele doel-middelmentaliteit van dit neoliberale laatkapitalistische tijdperk. Onderscheidend vermogen is vooral van betekenis binnen de marketing en 'corporate identity', en vindt haar individuele component in het jezelf als 'brand' in de wereld neerzetten, 'The brand called you'³². Het in engagement ontstane werk wordt kunst doordat het teruggekoppeld wordt, getoond wordt in de kunstwereld, internationale art-fairs, musea, tijdelijk verklaarde kunstruimten. Misschien zijn de vragen en uitgangspunten van bovengenoemde kunstenaars, tentoonstellingen en symposia wel meer nodig dan ooit. En niet in de laatste plaats in de kunstwereld zelf³³. Want precies in dat terugkoppelen, heb ik aan den lijve ondervonden, zit de ingewikkelde dubbele agenda die genereus engagement niet gemakkelijk maakt.

Conversatie als vrijplaats

Eind 2002 voerde ik in het kader van het project *nomansland*³⁴ een conversatie met een groep asielzoekers in het asielzoekerscentrum van Veendam. De kwestie die we in het midden hadden gelegd was: 'When for reasons of survival, you have to change or adapt your life story, to a new culture, a new language, new rules, what happens to your identity, your memories?'

gemaakt voor de leemte die zo'n 5 jaar later in het door Rutger Wolfson samengestelde boek *Kunst in crisis* wordt aangemerkt. (Uitgave Prometheus Amsterdam/De vleeshal Middelburg, 2003.) Anna Tilroe (zie noot 33) brengt in een reactie hierop de noodzaak in voor kunstenaars om zich bewust te verhouden met het marketing denken van deze tijd. Ze nodigt sowieso uit tot een grote opmerkszaamheid naar wat de tendensen van een tijd zijn.

30 Richard Florida (1957) is een Amerikaanse socioloog die bekend werd door zijn publicaties over de creatieve klasse en de rol van deze groep in stedelijke ontwikkeling en vernieuwing van de economie. Zijn bekendste boek is *The Rise of the Creative Class* (2002), waarin hij de opkomst van een (hoogopgeleide) creatieve klasse beschrijft. De creatieve klasse is dat deel van de beroepsbevolking dat innovatieve arbeid doet. Beroepsgroepen die binnen de creatieve klasse vallen zijn onder andere ontwerpers, wetenschappers en andere kennisswerkers. Het idee van een creatieve klasse heeft het denken over de vernieuwing van de economie sterk beïnvloed. Tegen die achtergrond werd het opnemen van kunstenaars in bestuur en organisatie ineens als 'economisch aantrekkelijk' gezien.

31 Naar aanleiding van het project *Inventies* (zie 23. Ontmoeten) had ik in de zomer van 2000 een ontmoeting met staatssecretaris Rick van der Ploeg, de aanvoerder

van het (deels in de kunstwereld verguisde) cultureel ondernemerschap wat in de jaren '90 werd ingezet. Hij wilde in de culturele sector de afhankelijkheid van overheidssubsidies verminderen en ruimte scheppen voor eigen initiatief. In het midden van onze conversatie lag het eventueel inrichten van een 'platform' tussen het Ministerie van Economische Zaken en het Ministerie van OCW als hefboom voor ontmoeting van kunstenaars en mensen uit het bedrijfsleven. Van der Ploeg was de mening toegedaan dat juist individuele initiatieven zoals *Inventies* vaker zouden moeten plaatsvinden. *Grassroots*. En geen platform. Hij onderkende, tot mijn verbazing overigens, het gevaar dat kunst, cultuur steeds meer zou incorporeren in het functionele denken en daarmee haar zeggingskracht zou verliezen. (Dat was mijn drijfveer voor *Inventies* geweest.) Zijn mening in onze conversatie was dat, als kunstenaars zich meer zouden verdiepen in marktwerking ze er een beter antwoord op zouden kunnen formuleren en dus juist betekenis zouden kunnen houden in het maatschappelijke veld. Wat zich sindsdien echter met name in cultuurbeleid heeft gerealiseerd is de cultureel ondernemer als een producent van kunst die hiervoor zoveel mogelijk betalend publiek probeert te interesseren en tegelijkertijd streeft naar een sluitende exploitatie van zijn 'onderneming'.

32 'The brand called you', een voor de wereld van personal development trajecten invloedrijk artikel van Tom Peters van 31 augustus 1997 zie <http://www.fastcompany.com/28905/brand-called-you> waarin hij de suggestie doet *jezelf* als brand in de wereld te zetten.

33 In haar lezing bij de opening van *Art Rotterdam* in 2003, onder de titel 'Kunstenaars, u hebt een taak', karakteriseert kunstcritica Anna Tilroe deze tijd als een 'dictatuur van een economisch wereldbeeld waarin het sociale leven uitsluitend nog bestaat uit schijn'. En verder: 'Zo'n wereldbeeld heeft de kunst altijd verworpen. Niet de schijn, de onechtheid van de wereld, interesseerde haar, maar het echte in de werkelijkheid, dat wat verborgen zit achter het oppervlak van de gezichten, de landschappen, de voorwerpen. ... de taak van de kunst ligt in mijn ogen niet in het beamen van de werkelijkheid, maar in het openbreken ervan. Daarvoor moeten eerst intern muren en schuttingen worden gesloopt. Om te beginnen met de grootste blokkade, de criteria waarmee beoordeeld wordt wat kunst is en wat niet. De kunsthistorische normen sluiten zoveel uit wat dynamisch op de wereld in gaat... laten we dat eens niet doen... en stellen dat de waarde niet bepaald wordt door het medium en ook niet door de puur esthetische kwaliteit... Wat telt is wat de maker ermee wil zeggen, of nog gewaagder, welke positie hij inneemt ten opzichte van de wereld

om hem heen. Hoe effectief gaat hij de dictatuur van de schijn te lijf? Er zijn geen waarde vrije beelden. Niets wat ons denken en voelen uitmaakt staat los van wat mensen hebben uitgedacht. Daarom kan kunst ook niet los gezien worden van de context waarin ze functioneert, ... die context beïnvloedt haar betekenis... Misschien vinden kunstenaars de moed om een heldenrol te vervullen: door op zoek te gaan wat het echte leven uitmaakt, hoe klein en onspectaculair het ook is.' Uit: 'Kunstenaars, u hebt een taak' lezing van Anna Tilroe, op vrijdag 28 februari 2003 opgenomen in het Cultureel Supplement van *NRC handelsblad*.

34 Van 2001 t/m 2004 werkte ik samen met kunstenaar Karen Lancel aan het project *nomansland*. *nomansland* begon als een kunst-opdracht in de Semslinie kunstlijn op de grens van Groningen en Drente. (http://nl.wikipedia.org/wiki/Semslinie_Kunstlijn). Onze intentie was om te onderzoeken in hoeverre een grens ruimte kan creëren: *nomansland serves as an orientation space to investigate the relationship between 'border' and 'space'. A border can exclude, but it can also serve as an orientation and transitional space; 'a space in between'. nomansland offers a temporary freezone to discuss the need for an undefined area in the hyperdetermined world.* Met de gemeente Stadskanaal onderhandelden we het vruchtgebruik van een stukje land van 10m² uit. Waarbij het vruchtgebruik

Onze intentie was om in tegenstelling tot een 'checkpoint' een 'chatpoint' te creëren waar asielzoekers en Nederlanders konden chatten, zodat er discours zou ontstaan over de kwestie. Dat leek ons zinvol tegen de achtergrond van het landelijk gevoerde asielbeleid. Het gesprek kwam moeizaam op gang, en zeker het chatten, wat toch een formulier-achtig gevoel geeft, riep weerstand op. Ik voelde dat we de plank missloegen met ons voorbedachte format met de beste bedoelingen³⁵. Op dat moment stond een indrukwekkende Afrikaanse jongvolwassen vrouw op en stelde de vraag: 'Waarom wil je dit weten van ons? Wat zit hierachter?' Haar vraag zette me met beide benen op de grond. Grond, die deze mensen zoeken en niet hebben. Ik zag dat we met alle goedbedoelde concepten van kunst als vrijplaats, als asiel, als plaats van reflectie, op de verkeerde plaats waren. Dat het op geen enkele wijze aansloot bij de realiteit van deze groep mensen, voor wie de voorgestelde wijze van reflecteren op een identiteitsvraag ver verscholen lag achter een dagdagelijks overleven. Ik zag dat de door ons goedbedoelde situatie liefdeloos was. Het enige eerlijke antwoord dat ik kon geven was: 'Omdat we er kunst van willen maken, die vrijplaats biedt aan bevragen wat er in de samenleving plaatsvindt, waar anders geen ruimte voor is'. In het gesprek wat volgde kwam 'I am no where, I want to be somewhere' in het midden te liggen en was er geen chat. De uitwisseling over het grote adembenemende gevoel van onveiligheid, van in 'nomansland' verkeren, dat de dominante zijnstoestand van een asielzoeker uitmaakt, heeft me onomkeerbaar geraakt. *Zij* maakten het engagement, niet wij.

Na deze ervaring herkende ik dat vergelijkbare patronen zich in veel kunstprojecten voordoen. En niet alleen in de kunst. Wat engagement is in kunst, kan duurzaamheid zijn in bedrijfsleven³⁶ en bestuur. Het maakt deel uit van een (onbewust) identiteitsconstruct, van goed willen doen, van *Public Relations*. Misschien is werkelijk engagement wel onverwacht, onzichtbaar en vluchtig en kun je je er niet op laten voorstaan. Vraagt het een inlevingsvermogen dat aan het eigenbelang en voorstellingsvermogen van wat goed is voorbijgaat.

Projecten zoals *nomansland* zijn er veel meer. Kunstenaars die mensen uitnodigen om buiten hun dagdagelijkse context, maar wel vanuit hun perspectief, in gesprek te gaan, to be 'able to communicate outside the rhetorical demands of their official status', zegt Grant H. Kester in zijn boek *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*³⁷.

Kunstenaars die, in de vorm van geënceneerde ontmoetingen en conversaties interveniëren³⁸ in de gevestigde orde. Het werk van de Britse *Artist Placement Group* (APG)³⁹, opgericht door o.a. John Latham en Barbara Stevini in de vroege jaren '70, is een belangrijke inspiratiebron voor me, met name hun houding. APG was erop uit om kunstenaars plaats te geven in bestuur, management, organisatie en media, kortom daar waar 'de wereld vorm krijgt'. Niet als 'artists in residence'⁴⁰, maar als directe participanten, observatoren en deelnemers van de dagelijkse bezigheden van organisaties. The specifieke vorm van hun werk was opzettelijk open. John Latham noemde dit 'open brief'. Het was de bedoeling dat de vorm van het werk zou emergeren vanuit de betrokkenheid van een kunstenaar met de werknemers en de functie van een gegeven organisatie of instituut. Tegenwoordig worden regelmatig kunstenaars gevraagd om hun perspectief te geven op een organisatie (bijvoorbeeld de bende van Welten⁴¹). Maar of het de 'open brief' houding is waar Latham over spreekt is niet makkelijk te onderscheiden. Deze 'open brief' houding is echter onmisbaar om een vrijplaats⁴² te kunnen creëren om te zoeken naar ruimte in de gevestigde orde.

De conversatie met de asielzoekers in Veendam laat zien hoe een houding vanuit 'what's in it for me' verdisconteerd is in al ons handelen. (In ieder geval veel meer in mijn handelen dan ik me bewust was.) 'What's in it for me' is hét grondbeginsel in het marketing denken en gezien de boven beschreven *verbranding* van onze maatschappij een onbevraagd goed. Het is de dominante interface van onze maatschappij. En daarmee lastig te bevragen. Het vraagt diametraal andere intermediaire beelden om dat zichtbaar te houden dan de huidige, die immers vanuit deze interface zijn gedacht. Beuys' duiding van de capaciteit van de mens, Mens = Intentie en Creativiteit = Waardigheid = Kapitaal²⁸ legt de beperking van de 'what's in it for me' overtuiging bloot. Dit blijven onderscheiden vraagt een alertheid die voorbijgaat aan de zelfingenomenheid van doe ik het goed of fout. Ik als zijnde individu, corporate id, bedrijf of land. Deze benauwde oordelende egocentrische houding is de grond waarop reflectie in onze cultuur veelal plaatsvindt.

omschreven werd als: 'Voor een intellectueel proces van meningsvorming rond het begrip grens'. Vanuit een online werkplaats – www.nomansland.nu –, verbonden met dit concreet stuk land, manifesteerde *nomansland* zich in verschillende projecten op locatie.

35 'Goedbedoeld is nog erger als slecht' de gevleugelde opmerking van Arnaud Glademans.

36 In april 2012 liep ik op het Stationsplein in Leiden langs een fototentoonstelling over duurzame energie. Het bleek onderdeel van een programma te zijn geïnitieerd door Shell. Ik citeer: 'De outdoor foto-expositie *Energy Future* maakt deel uit van het *Energy Future* programma, een initiatief van Shell Nederland. Dit programma, dat bedoeld is voor iedereen die geïnteresseerd is in de energietoekomst, wil inspireren en betrekken, en benadrukken dat alle bestaande en toekomstige energieoplossingen en -besparingsmogelijkheden nodig zijn om aan de toenemende vraag naar energie te kunnen voldoen.'

Bron: energyportal.nl

37 uit: *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, Grant H. Kester. University of California Press, 2004, Introduction, p. 2. Dit boek is een belangrijk naslagwerk, omdat het bij mijn weten een eerste zo grondige studie van *conversations as art* betreft.

38 In 2004 | 2005 was er in *Massachusetts Museum of Contemporary Art* een tentoonstelling onder de noemer *The interventionist*. De catalogus (MITpress, 2004) heeft de ondertitel 'Users Manual for the Creative Disruption of Everyday Life'. Er lijkt hier een nieuw isme te worden uitgevonden. Inhoudelijk wordt er verwezen naar een specifiek citaat uit *The Practice of Everyday Life*, Michel de Certeau, University of California Press, 1984, de General introduction, p. xix waarin De Certeau een onderscheid maakt tussen *strategy* en *tactic*. Zie 11. Keep our Cool, noot 1 voor het citaat.

39 APG: De Britse *Artist Placement Group*: De omschrijving is direct ontleend aan Grant H. Kester in *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, University of California Press, 2004, pp. 60 t/m 62. De 'open brief' houding van APG heeft grond in een open en gelijkwaardige ontmoeting, voorbij aan de posities van opdrachtgever en opdrachtnemer. En misschien zelfs voorbij aan de bewegingsruimte die De Certeau schetst met zijn omschrijving van *strategy* en *tactic* – zie noot 38 – waar de 'interventionisten' hun verhouding mee omschrijven.

40 De interactiviteit met de betreffende 'residence' is in geval van een 'artists in residence' situatie in de regel eerder gericht op de ontwikkeling van het eigen kunstenaarschap dan op een interactieve verhouding met een

bestuurlijke of organisatorische context.

41 In 2007 initieerde korpschef Bernard Welten een groep van vrijdenkers en kunstenaars onder de noemer *Project Juxta*. Ze werden 'bende van Welten' genoemd en zouden als vrije vogels de organisatie van de politie doorlichten en tegenspraak organiseren. Bij mijn weten (december 2012) is er geen openbare verslaglegging van de uitkomsten gedaan.

42 Het project *Inventies*, een ontmoeting die ik organiseerde tussen 20 managers en ondernemers en 20 kunstenaars, die voor een periode van tien weken in duo's met elkaar in dialoog gingen, zomer 2000, had de intentie de 'open brief' houding van John Latham te onderzoeken. Voor zowel de kunstenaars als de deelnemende managers en ondernemers. Zie 23. Ontmoeten.

Vanuit het zicht dat de wereld er voor ons is, dat we er uit moeten halen wat erin zit en dat er gewoon gewerkt moet worden, kan dit alles makkelijk worden weggewimpeld. Maar vanuit de vraag in hoeverre we kunnen zien wat er nodig is is het ineens concreet. Kan ze in één klap onze terugkerende kleingeestige verstrikking in de dagdagelijkse gevestigde orde helpen doorzien. Hoe houd je verwondering in een maatschappij waarin we overwegend toevlucht nemen in een rationele doelmiddelmentaliteit? De spanning van het ongewisse bestaan uithouden en het ook nog te waarderen en diep te respecteren vraagt edele moed. Zien wat er nodig is hangt af van het standpunt dat je inneemt en dat je toelaat als relevant. Je blikveld bepaalt je vergezicht.

Is er ruimte in de gevestigde orde?