

WIT WERK

Van Malewich tot De Caluwé

door Mieke Moor

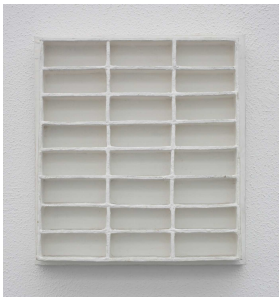
“Wit is, is is is ontdaan van de bekrassing van de tijd, het is een absolute kleur, niet kleur eigenlijk hè? Dat is wit ja, vroeger ook vaak gebruikt, het witte gedicht dat een absoluut gedicht [is] dat gelukt is en totaal voor zichzelf staat, wat niet verwijst naar een achtergrond [...] die je moet kennen om het mooi te vinden of die iets duidelijk maakt of waarin je een verhaal ontwikkelt, of waarin een anekdote verpakt zit, maar een ding van woorden die in zichzelf zo volmaakt mogelijk is”.

(Gerrit Kouwenaar)

Vanaf het moment dat ik me echt ging interesseren voor kunst was ik in de ban van wit werk. Ik herinner me nog goed hoe ik, jaren geleden alweer, voor de etalage van een Amsterdamse galerie stond en daar een werk zag hangen van Jan Schoonhoven (1914-1994), een kunstenaar die ik toen nog niet kende. Het werk met een kleine keukentafel groot en was ‘beplakt’ met rijen kleine vakjes – als in een eierdoos – en met muurverf (zo leek het althans) wit geschilderd. De speling van het licht veroorzaakte schaduwen die het schijnbaar eenvoudige werk een spanning gaf die mij onmiddellijk boeide.

Ik was nog nooit een galerie binnengestapt, maar omdat ik hier echt meer van wilde weten vatte ik moed en opende ik de deur. De galeriehouder was blij met mijn belangstelling en vertelde mij enthousiast over de kunstenaar en zijn werk. Zo kwam ik erachter dat Jan Schoonhoven een trouwe postbeampte was die elke dag na zijn werk op kantoor, in zijn kleine bovenhuis aan de keukentafel – de noodzakelijke uiterste maat voor al zijn werk – ‘wit werk’ maakte. Het verhaal over deze man klonk zo gewoon – ik wist nog niet dat deze kunstenaar in de allergrootste musea hing – dat ik me durfde voor te stellen dat ik iets van hem zou kunnen kopen en in al mijn onbekommerdheid vroeg ik de galeriehouder naar

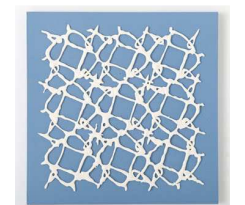
de prijs van het werk. Toen hij het bedrag van €150000 noemde en daarbij zei dat dit nog niet eens zoveel was hiervoor, probeerde ik zo onaangedaan mogelijk te kijken, maar ik was behoorlijk van mijn sokken gefietst. Omdat ik me onmiddellijk realiseerde dat Schoonhovens werk onbereikbaar voor mij was, startte ik een zoektocht naar een catalogus van zijn werk. Die bleek inmiddels een collectorsitem te zijn en kostte mij alsnog een vermogen. Maar mijn fascinatie voor wit werk was geboren. Niet lang daarna kocht ik op Art Amsterdam een klein wit werkje (*Volume 2 # 5*) van Clary Stolte dat door mijn verbijsterde buurmeisje – “wie koopt nu iets dat niets voorstelt?!” – tot (wit) ‘chocolaatje’ werd gedoopt. En afgelopen najaar werd ik in galerie SANAA getroffen door het subtiële witte porseleinen werkje *Faster* van de Portugese Isabel Ferrand, dat inmiddels ook bij mij thuis aan de muur hangt.



*Titel onbekend, 1970-1972,
Jan Schoonhoven*



Volume 2 # 5, 2009, Clary Stolte



Faster, 2012, Isabel Ferrand

Het ligt voor de hand om bij 'wit werk' te denken aan iets dat de fysieke kleur wit draagt en de hiervoor beschreven kunstwerken zijn daar goede voorbeelden van. Want je ziet als kijker tastbaar wit materiaal – verf, was, porselein. Maar 'wit' is ook een *woord*. Een goed voorbeeld daarvan is het 'wit' in het gedicht *totaal witte kamer* van Gerrit Kouwenaar dat hij schreef tijdens het stervensproces van zijn vrouw Paula.

Het paradoxale in dit (dicht)werk is dat 'wit' hier feitelijk een 'zwart ding' is, dat wil zeggen: een zwarte inktinscriptie – op een witte ondergrond. Peter Henk Steenhuis legt in een treffend artikel over dit gedicht uit dat 'wit' een belangrijk woord is in Kouwenaars poëzie en verwijst onder meer naar het gedicht *Te wit* dat eindigt met de regel 'papier is te wit, geen waarheid, geen smet', en hij zegt daarover: "Je kunt in die woorden een aanwijzing zien dat 'wit' en 'wit maken' niet alleen op een kamer slaan, maar ook iets met papier en schrijven van doen hebben"ⁱ. Om daar alvast iets over te zeggen: wil het wit betekenis hebben dan heeft het de aantasting ervan (door verf en inkt) nodig. In het 'besmeuren' – waarvoor ik zelf de term 'geweld' hanteer – ontstaat niet alleen (de) letterlijke 'zin' (als in het enkelvoud van zinnen (regels), maar ook de meer figuurlijke 'betekenis'. En tegelijk: in het besmeurd zijn van het wit (door de schimmels op de muur) ontstaat het tastbare verlangen naar iets ongekrenkts.

Een goed (voor)beeld van hoe deze paradox werkt is het werk van de Russische Kazimir Malewich (1879-1935) dat ik eind 2013 in het Stedelijk Museum van Amsterdam zag en mij tot op heden bezighoudt. Ik was naar die tentoonstelling gegaan met een buitengewone nieuwsgierigheid naar zijn bekende abstracten in kleur en compositie, waarvan *Zwart Vierkant* het onbetwiste hoogtepunt vormt. Ik zat lang naar die bekende werken te kijken maar kreeg er geen vat op en was eigenlijk teleurgesteld. Ik stond op en dwaalde nog wat verder en werd toen zomaar verrast door drie witte werken die aan een immense muur in zaal zes hingen. Ik wist helemaal niet dat Malewich ook wit werk had gemaakt en ging er eens goed voor zitten. Terwijl ik zat te kijken dacht ik terug aan een documentaire van Kunstuurⁱⁱ waarin operaregisseur Sjalon Minailo uitlegt wat Malewich gedurende zijn leven voor ogen stond: emoties uitdrukken in beelden die niet herkenbaar zijn. Al het werk van Malewich was erop gericht om, zoals hij dat zelf uitdrukte, 'uit bekende vormen te komen', wat betekent dat hij probeerde om iets te maken waarbij de kijker (maar ook hijzelf) niet meteen denkt 'het is dit of het is dat' en de ervaring van het niet-weten of het met lege handen staan, manifest wordt. Aanvankelijk experimenteerde hij

totaal witte kamer

Laten wij nog eenmaal de kamer wit maken
nog eenmaal de totaal witte kamer, jij, ik

dit zal geen tijd sparen, maar nog eenmaal
de kamer wit maken, nu, nooit meer later

en dat wij dan bijna het volmaakte napraten
alsof het gedrukt staat, witter dan leesbaar

dus nog eenmaal die kamer, de voor altijd totale
zoals wij er lagen, liggen, liggen blijven
witter dan, samen -



White planes in dissolution,
1917-1918, Kazimir Malewich

daarmee door te spelen met kleur en compositie – en dat zijn die bekende suprematistische werken geworden – maar uiteindelijk kwam hij uit in het bijna vormeloze wit. Op één van die witte werken (*White planes in dissolution*) kun je zien hoe Malewich probeerde om tussen twee tinten wit de grens uit te wissen, maar ook weer net niet helemaal, en dat moet welhaast het moment zijn geweest waarop hij zich realiseerde dat ‘alleen maar wit’ betekenisloos zou zijn. Terwijl ik zat te kijken naar dit witte werk las ik de woorden die Malewich hier zelf van vergezeld deed gaan en die mij hevig ontroerden:

Ik vernietigde de grens van de horizon

En stapte uit de wereld der dingen

En de dingen verdwenen als mist.

Het verhaal gaat dat het Malewich, op dit punt in zijn carrière te zijn aangekomen, door het Russische regime verboden werd om nog langer abstract te schilderen en dat zou ook verklaren waarom hij weer figuratief werk ging maken, met in onverwachte hoekjes op het doek stiekem (?) hele kleine abstracte vormpjes. Maar één van de degenen met wie ik de tentoonstelling bezocht, opperde dat Malewich op dit punt aangekomen misschien weer een zekere mildheid voor vormen had kunnen voelen en misschien zelfs wel de noodzaak ervan had moeten inzien wilde hij nog iets maken dat betekenis had. Ze veronderstelde dat Malewich voorbij de horizon de paradox van zijn onderneming had kunnen ervaren en vandaaruit weer in de wereld der dingen had durven te stappen. En waar of niet waar – heerlijk dat we dat nooit zullen weten – ik vond dat een mooie interpretatie van zijn latere meer figuratieve boerinnenwerk.

Sinds ik Malewich heb gezien houdt de vraag mij bezig wat het voor mijn (organisatie)werk betekent om ‘uit de bekende vormen te komen’, hoe wit mijn werk kan zijn en wat de uiterste grens daarin is. Achter die vraag gaat een al langer bestaande fascinatie schuil naar de ontombare neiging van de moderne mens om zijn bestaan ‘dicht te organiseren’, hetgeen tot uitdrukking komt in de ontelbare teksten en notities die we produceren en in de regels, kaders, protocollen die ons dagelijks leven en werk beheersen. Wat voor Malewich de figuratieve kunst was – vol van vormen die de essentie doen verdwijnen – is voor mij het georganiseerde bestaan dat met zijn overregulatie de openheid van het leven geweld aan doet. Allebei (*hear hear!*) proberen we te snappen wat die twee aspecten van het zijnde met elkaar van doen of te *maken* hebben, of hoe die paradoxaal met elkaar zijn verknoopt.

Als ik stilsta bij het proces dat Malewich daarin heeft doorgemaakt – en de overzichtstentoonstelling in het Stedelijk bracht ook dat treffend in beeld – dan realiseer ik me dat ik nog een lange weg te gaan heb. Maar dat drukt de pret geenzins, want, om het in de taal van het ‘witdenken’ uit de verandertheorie van De Caluwé en Vermaakⁱⁱⁱ te zeggen: de weg is immers de herberg.

Een belangrijke bron voor mijn onderzoek naar het ‘witte organisatiewerk’ is het gedachtegoed van de organisatietheoreticus Robert Cooper en daarin met name zijn begrippen *boundary activity* en *zero degree of organization*^{iv}. Het zijn allebei begrippen waarmee hij laat zien hoe paradoxaal het organiserend handelen is – en hoe lastig het is om dat te vatten – en

die voor mij verrassend dicht in de buurt komen van wat ik veel makkelijker kan ervaren in het werk van respectievelijk Kouwenaar en Malewich. Daarom zijn die laatste twee net zo goed mijn leidsmannen.

Boundary activity

Boundary activity is Coopers omschrijving van het (werkwoordelijke) begrip van organisatie^v. Cooper legt deze term uit aan de hand van het trekken van een verticale streep op een wit vel papier. Met die handeling wordt wat tot dan toe nog helemaal open was (het witte vlak) verdeeld in een links en een rechts, en (een) orde aangebracht. Dit ordenen vertoont in de basis een sterke overeenkomst met het organiserend handelen dat er ook op is gericht chaos op te lossen door – soms letterlijk – ergens een streep door of onder te zetten, iets af te bakenen, of door scheidingen aan te brengen tussen verschillende soorten dingen in het werk. Nu vestigt Cooper onze aandacht op twee dingen: ten eerste merkt hij op hoe in ons alledaagse begrip van organiseren (als ordenen) nauwelijks besef is van wat we dan éigelijk doen: want in plaats van het voor de hand liggende idee dat wij in het organiseren de dingen (mensen, doelen, activiteiten, etc.) bijeen brengen, halen we die dus juist uit elkaar. Uit (of is het in?) de chaos van het overweldigende ‘alles’ (wat we vaak aanduiden met de term ‘complexiteit’) scheppen wij orde door te zeggen ‘dit is dat (en hoort hier)’ en dat is dat (en hoort daar)’.

Zijn tweede punt borduurt hierop voort – en hier komt de paradox preciezer in beeld – want de ‘scheidingsoperatie’ die ik zojuist beschreef is dat eigenlijk ook weer niet. Een oppervlakkige beschouwing van Coopers tekening laat ons gemakkelijk denken dat de getrokken streep een ding op zichzelf is en de helften die daaruit ontstaan eveneens. Maar wie bijvoorbeeld kijkt naar de overbekende zwart-wit tekening waarop een jonge vrouw en een oude heks elkaar beurtelings in het beeld afwisselen – zeg maar een geprononceerde vorm van Coopers streep – kan zien dat de ene helft de andere helft definieert, of nodig heeft (er is geen links zonder rechts) en dat de streep/lijn niet zozeer een ‘vast ding’ is, maar het snijvlak (dus eigenlijk een lege plek) waar het ene beeld ‘omklapt’ in het andere, en dus als zodanig een actief *proces* van differentiatie. Want zet die streep maar eens ergens anders, of voeg er een horizontale lijn aan toe: dan verandert het hele plaatje. Bovendien moeten we beseffen dat welke streep wij ook trekken – of dat nu een letterlijke streep is, of een uitspraak die we doen, een regel die we verzinnen of een model dat we ontwerpen: die is niet het einde van een vormgevings- of betekenisproces (als in een gevonden oplossing voor probleem), maar juist het begin ervan. Om dat uit te leggen kom ik bij het tweede genoemde begrip van Cooper.

Zero degree of organization

De nulgraad van organisatie is een term die Cooper ontleent aan Roland Barthes’ ‘nulgraad van het schrijven’. Hiermee duidde deze filosoof en literatuurcriticus op de paradox dat het opschrijven van een woord of een zin onmiddellijk een nieuw (taal)veld aan betekenissen ontketent in plaats van dat zo’n zin of een woord, zoals wij gewoon zijn te denken, een betekenis vastlegt. Denk maar eens aan hoe dat gaat in een alledaags gesprek: de één zegt iets en onmiddellijk komt de ander met een volgende uitspraak, waarop een volgende weer doorgaat, alsof het nooit genoeg is. Of notulen, die zijn daar ook een goed voorbeeld van: hoe precies iemand ook heeft geprobeerd een vergadering samen te vatten, altijd is er wel iemand

die de dingen anders heeft verstaan of wat er staat anders interpreteert. Zo schieten notulen eigenlijk altijd tekort. Het is echter precies dit op het eerste gezicht ‘tekortschieten’ van een tekst, of de onmogelijkheid om een betekenis vast te zetten in een blijvende vorm^{vi}, die tegelijkertijd de rijkdom is waaraan de literatuur juist haar bestaan dankt. Poëzie is hiervan misschien wel het beste voorbeeld: die dankt haar betekenis vooral aan wat er niet staat of anders gezegd: aan een afwezigheid.

Met de term *zero degree of organization* wijst Cooper ons op een soortgelijk proces in ons organisatiewerk: elke poging van ons om daarin iets vast te leggen roept ook telkens weer nieuwe pogingen op om dat anders of nog eens over te doen. Zo roept de ene reorganisatie de andere op, worden plannen eindeloos bijgesteld en voldoet geen enkele verandering voor de lange duur. En het gekke is: in plaats van dat we dat ervaren als betekenisvol – zoals we dat wel doen met betrekking tot de literatuur en alle andere kunsten (na het ene boek kijk je alweer reikhalzend uit naar het andere boek, of raken we niet uitgepraat over wat de betekenis van een verhaal, schilderij, muziekstuk allemaal niet kan zijn) – voelt het ‘nooit af zijn van de dingen’ in de context van het organiseren vaak als een ‘mislukken’.

Nu verraadt de term ‘mislukken’ iets essentieels: namelijk dat wij er diep in ons hart van overtuigd zijn dat er zoiets als waarheid is en dat het ons moet lukken om die te vinden. Zo niet nu, dan wel later. In de algemene opvatting van wetenschap is dit (nog steeds) een evidentie. Zelfs nu in onze huidige economische crisis het tekort van de verschillende (!) economische theorieën is gebleken blijft er de hoop dat het op een dag toch duidelijk zal worden hoe het precies zit. Zo zien we bijvoorbeeld ook in de gezondheidszorg een toenemende afhankelijkheid van evidence based practices en een enorme ‘meten-is-weten-cultuur’. En ook in het organisatiewerk zoeken wij (en onze opdrachtgevers) voortdurend naar de best bewezen oplossingen en proberen we daar waarheid uit te putten. De omgang met de eerder genoemde kleurentheorie van de Caluwé e.a. is daar een goed voorbeeld van. Hoewel die juist is bedoeld om de meervoudigheid van een vraagstuk te zien – iets waar je als mens nooit ‘uit komt’ – wordt het denkmodel heel vaak gebruikt, om niet te zeggen misbruikt, als een al te eenvoudige mal voor de oplossing ervan. Zo hoor ik – soms ook mezelf! – zeggen “dat dat een blauw iemand is”, of “dat die wereld nu eenmaal geel is”. Misschien ligt het er niet altijd zo dik bovenop en beseffen velen van ons best wel dat ons werk bestaat uit allemaal onvolmaakte pogingen om er iets van te maken, en tóch geloof ik en zie ik om mij heen (en in mijzelf) een diepgeworteld verlangen naar algemene waarheden en blijvende oplossingen. Dat is wat de moderne tijd met zijn rationalisme, met Plato’s ideale wereld op de achtergrond, met ons heeft gedaan.

Het gedicht *totaal witte kamer* zouden we kunnen zien als een (aanmoedigings)poging om met die Platoonse manier van denken te breken – wat mij betreft ook in het organisatiewerk. Tot aan de Vijftigers – de literaire beweging waar Kouwenaar en onder meer ook Lucebert deel van uitmaakten – werd de traditionele liefdespoëzie bezet door de traditie van de zogenaamde letterdames en letterheren alsof, zo zegt Steenhuis, “Holland een rose perzikentuin was”. Ook in de literaire traditie (over)heerste lang de Idee van (een) volmaaktheid. De wijze waarop Kouwenaar hiermee breekt is dat hij in dit gedicht, in plaats van ‘de Idee van de volmaakte liefde’ en ‘de Idee van de vrouw’ te bezingen, en in plaats van

te spreken over de eeuwigheid, die éne geliefde in beeld brengt – ‘jij, ik’ – en stilstaat bij één moment in de tijd – ‘nog eenmaal’ [...] ‘nu, nooit meer later’, terwijl het verlängen naar die volmaaktheid – ‘en dat wij dan bijna het volmaakte napraten’ – wel degelijk voelbaar is, maar onhaalbaar: ‘*alsof* het gedrukt staat, *witter* dan leesbaar’ (cursief van mij).

Het mooie aan dit Vijftigersgedicht is dat het wel breekt met de Idee van het volmaakte, maar niet met het verlangen ernaar, of anders gezegd, in dit gedicht kunnen we de ambiguïteit ervaren van de hunkering naar het volmaakte en het eeuwige, maar ook de noodzaak en het leven(dige) van het tijdelijke, het nu. Dit gedicht balanceert dus op de grens van het verlangen, maar is zich ervan bewust dat het verlangen zelf in het tijdelijke huist.

Als we dit inzicht verbinden met Coopers verticale lijn op een wit vel papier als een teken(ing) van organisatie, dan zouden we dus kunnen zeggen dat het er – in ons leven, in ons werk – om gaat iedere keer weer die onvolmaakte streep te kunnen trekken, en om te zien dat ons werk, ons leven daarin huist, in dñe eeuwig ‘tekortschietende’ activiteit.

‘Uit bekende vormen komen’ – het streven van Malewich – betekent in ons werk dan niet zozeer dat we iets anders moeten doen (dat doen we bijna ongemerkt toch wel, we kunnen niet eens anders), of van alles (zoals de vorm) zouden moeten ‘loslaten’ (een populaire term onder veel veranderkundige ‘witdenkers’), maar dat wij een bewustzijn moeten ontwikkelen voor de activiteit van het proces van het voortdurend trekken van grenzen (*boundary activity*) dat onlosmakelijk is verbonden met smet en geweld. Het betekent aandacht ontwikkelen voor wat in *organization as boundary activity* afwezig wordt gesteld of wordt uitgesloten. Het is oog krijgen voor het onorganiseerbare, en de rijkdom leren zien van de openheid en het niet-weten als een ‘cloud of potentialities’ vanwaaruit we onze werkelijkheid continue herdefiniëren^{vii}. Mijn eigen ervaring is dat dan de bekende wereld wijkt.

Waar het Cooper – en mij – om gaat is om oog te krijgen voor de paradox dat, net zoals ik op het wit van Schoonhovens werk viel toen ik er de schaduw in zag, en zoals het schreeuwend witte papier de ‘schending’ nodig heeft van zwarte inkt om tot uitdrukking te komen, en zoals de angstaanjagende openheid van ons bestaan het geweld van de orde en de regel gebiedt, dat ook de wil om uit bekende vormen, i.e. tot vernieuwing te komen de moed vereist om vuile handen te maken. Sinds een tijdje duid ik dat laatste in de context van mijn eigen worsteling met de systemen van ondermeer ons eigen bedrijf aan met de uitdrukking ‘iets doen wat niet mag’ – iets wat in feite Malewich ook deed (en vergeef me deze opgeblazen vergelijking tussen hem en mij. En dat is, met het oog op de soms al te zoetsappige interpretatie van het ‘witdenken’ uit de kleurentheorie van De Caluwé, als was dit een zaak van hen die het licht (van het loslaten) hebben gezien, behoorlijk revolutionair.

Want over dat licht gesproken: wit licht bestaat juist uit alle kleuren van het spectrum. En misschien was het ook daarom dat Malewich na(ast) zijn witte werk de kleuren en vormen uiteindelijk niet meer meed.

Tabula Rasa

Ik kan het niet laten om nog een laatste stukje paradoxaal wit te laten klinken. Iets dat ik pas onlangs op het spoor kwam. Het is het werk *Tabula Rasa* (Latijn voor ‘onbeschreven blad’) van de Etse componist Arvo Pärt. Net zoals in al zijn andere werk wordt de luisteraar hier in eerste plaats geconfronteerd met een muziekstuk dat niet volgens de gebruikelijke spanning

van begin naar eind en van laag naar hoog (of andersom) ‘als een kathedraal’ is opgebouwd, maar de spanning in elk afzonderlijk moment bewaart, waardoor de muziek eindeloos wordt, terwijl die dat niet is. In het tweede deel van dit werk dat *Silentium* (stilte) heet, gebeurt er daarnaast nog iets anders: want als je goed luistert, kun je de stilte *horen* in de muziek. Dat is een vreemde gewaarwording die je bijna niet gelooft, totdat de muziek aan het einde heel langzaam onhoorbaar uitsterft.

Als de stilte invalt, is de stilte voorbij.

Dr Mieke Moor is organisatiefilosoof en senior adviseur verbonden aan het bureau Twynstra Gudde. Zij is de auteur van het boek Tussen de regels. Een esthetische beschouwing over geweld van organisatie. Uitgeverij IJzer, Utrecht 2012.

ⁱ Peter Henk Steenhuis, ‘Een huishoudelijke liturgie in het voorjaar’, in TROUW, Letter & Geest, 28 mei 2011, 6,7.

ⁱⁱ Zie: http://www.npo.nl/avro-kunstuur/05-10-2013/AVRO_1641510

ⁱⁱⁱ Zie: Léon de Caluwé en Hans Vermaak: *Leren veranderen. Een handboek voor de veranderkundige*. Kluwer, Deventer, 2006.

^{iv} Robert Cooper: ‘Organization/Disorganization’, in: *Social Science Information*, 25.2, 1986, 299-335. Zie voor een uitvoeriger beschrijving van deze twee begrippen mijn boek *Tussen de regels. Een esthetische beschouwing over geweld van organisatie*. Uitgeverij IJzer, Utrecht, 2012, 233-248.

^v In het Engels heeft het begrip ‘organization’ de dubbele betekenis van een zelfstandig werkwoord (ons enkelvoud van organisaties) en een werkwoord (ons ‘organiseren’). Ik gebruik het begrip ‘organisatie’ vooral in de werkwoordelijke betekenis.

^{vi} Ruud Kaulingreks, *Gunstige vooruitzichten. Filosofische reflecties over organisaties en management*, Kok Agora, Kampen 1996, 72.

^{vii} Sverre Spoelstra, ‘Robert Cooper. Beyond Organization’, in: Campell Jones, Roland Munro (eds.), *Contemporary Organization Theory*, Blackwell Publishing, Malden Oxford Carlton 2005, 114.