



'I can see a Woman Crying (Weeping Woman).'

Til Groenendijk

De inleiding

Beschouwen van kunst lijkt geen eenvoudige zaak. Zeker niet wanneer je ervan uit gaat dat je kunst moet begrijpen, of dat kunst zich dient aan te dienen in een bepaalde vorm of een bepaald medium. Dat kunst kunst is wanneer het lijkt op wat jij als kijker verwacht dat kunst is. Misschien is het wel vergelijkbaar met hoe we kijken naar mensen, mensen die anders zijn dan wij. Als ze op ons lijken is het makkelijker er een band mee aan te gaan, maar wanneer het verschil groot is wordt het lastiger. Je moet er moeite voor doen en die moeite hebben we er niet altijd voor over. Een ontmoeting met kunst is echter niet zoveel anders dan een ontmoeting met een ander, soms een bekende soms een compleet vreemde. Zeker wanneer je het kunstwerk ziet als een gestolde ervaring van iemand die met veel aandacht een transformatie van ideeën, gedachtes, emoties, vorm en materie tot stand heeft gebracht. Dit essay gaat uit van de gedachte dat het kunstwerk behalve

een object in welke vorm dan ook, tegelijk een subject is. Als het ware een persoon, waarmee in dialoog getreden kan worden. De video *I can see a Woman Crying (Weeping Woman)* van Rineke Dijkstra uit 2009 www.youtube.com/watch?v=Qb9tw8VF-F8 wil ik gebruiken om deze gedachte van het kunstwerk als een ontmoeting met een ander uiteen te zetten. Naar aanleiding van die ontmoeting wil ik drie invalshoeken nader bekijken, die de gedachte ondersteunen dat het kunstwerk 'spreekt' en met ons in gesprek, in dialoog, kan gaan.

De eerste invalshoek is die van de esthetische ervaring en het denken over ervaring zoals John Dewey deze al in 1934 beschreven heeft in zijn boek *Art as Experience*. Interessant voor kunsteducatie is zijn opvatting dat wanneer een ervaring een bepaalde kwaliteit heeft, dit aanzet tot leren. Voor een docent betekent dat het creëren van gelegenheid, waardoor dergelijke ervaringen zich kunnen voordoen. De tweede invalshoek die ik nader wil bekijken om vanuit dit perspectief naar de ontmoeting met kunst te kijken, is het begrip 'verwachtingshorizon.' Iedereen brengt in zijn ontmoeting, of dat nu met kunst is of met iets anders, zijn eerdere ervaringen in, en hoe die ervaringen zich gevormd hebben tot het geheel van kennis dat van hem of haar deel is gaan uitmaken. Het mooie is dat ook kunst als gestolde ervaring van iemand die het met aandacht tot stand heeft gebracht, een verwachtingshorizon heeft die mee spreekt in de ontmoeting. Het dialogische karakter van deze ontmoeting wordt door Hans Georg Gadamer mooi verwoord in zijn boek *De actualiteit van het schone*. Het geeft tevens ruimte aan een aspect dat in de beschouwing van kunst vaak terzijde wordt

geschoven: het oordeel. En geeft ruimte aan de derde invalshoek, die ik nader wil bekijken, namelijk die van kunst als spel.

De dialoog waar ik voor kies als uitgangspunt voor het kijken naar kunst is één van de vormen die aansluiten bij de onderzoekslijn "Connecting Conversations. Het gesprek als theater" van het lectoraat Kunst en Professionalisering. Dit onderzoek wakkert *mijn professionele eigenzinnigheid* aan. En van daaruit kunnen, zoals vanuit het lectoraat wordt aangegeven, *verbindingen aangegaan worden die de individualiteit met gemeenschappelijke ervaringen overstijgen. Het menselijke, de menselijke maat (wat ook de schaduwzijdes van het mens-zijn includeert!) wordt voelbaar, zichtbaar en bevraagbaar.*¹

De ervaring

Op het moment dat ik de donkere museumzaal van het Stedelijk Museum binnen ga wordt mijn aandacht getrokken naar drie video-schermen. Het zijn parallel geschakelde panelen die net een iets ander perspectief geven op negen kinderen in een Engels school-uniform. Vijf kinderen staan. Vier kinderen zitten. Waar ze op zitten zie je niet omdat ingezoomd is op de hoofden en bovenlichamen van de kinderen. De ruimte waar ze zijn laat zich niet kennen. Aan de schaduw te zien staan de kinderen voor een witte wand. De kinderen kijken naar iets wat zich voor hen bevindt. Sommigen zijn in gesprek met elkaar. De gezichten verraden concentratie. De positie van dat waar de kinderen naar kijken is de positie waarin ik me als kijker van het schouwspel geplaatst zie. Even lijkt het of ze naar mij kijken.

¹ www.musework.nl/nl/page/1312/over-het-lectoraat



Pablo Picasso, *Weeping Woman*, 1937

Ik val midden in de video en vang flarden op van het gesprek. Na een paar minuten begint de video opnieuw. Ik staar naar de negen kinderen, die terug staren. Niet naar mij, maar waar kijken ze dan zo geconcentreerd naar? Op een bepaald moment zegt één van hen *I can see a woman crying*. Dat is het begin van een bijna twaalf minuten durende verkenning van iets waar zij naar kunnen kijken, maar wat ik niet kan zien. Dat intrigeert.

De zin roept een associatie bij me op. Zouden zij kijken naar 'hulende vrouw', een schilderij

dat Picasso maakte van zijn toenmalige muze Dora Maar? Het gesprek dat volgt bevestigt mijn vermoeden wanneer de kinderen ingaan op de voorstelling en speculeren over de betekenis.

*She went to a wedding and got lonely.
She's just learned of her husband's death
and is chewing up the telegram — or a bill.
People are scared of her. No one wants to be
her friend.*

*She might be the only person in the world
who looks like that.*

Het kan bijna niet anders dan verwijzen naar deze vrouw met haar van verdriet verwrongen gezicht, bijtend op een zakdoek. Ik wil de titel van het werk weten en krijg bevestiging van mijn vermoeden. De titel is 'I can see a woman crying (Weeping Woman)'. De titel van het werk verwijst naar de eerste zin die één van de kinderen uitspreekt in de video.

Van speculeren over wat de vrouw zo bedroefd maakt, gaan de kinderen naar de kleuren die ze zien en weer naar wat er mogelijk de reden van is dat ze er uit ziet zoals ze er uit ziet.

Maybe Picasso wanted to do a picture that is different from most pictures and he drew that is how they would feel inside.

Deze zin van één van de kinderen leidt tot speculeren over de vraag waarom de kunstenaar voor de vervorming van de vrouw gekozen heeft. Wat een rake speculatie. Het is ook wat het schilderij waar zij naar kijken vertelt over verdriet van een vrouw.

Nu zit ik helemaal op het puntje van het museumbankje. Een zelfde bankje als waar de kinderen tegenover mij waarschijnlijk ook op zitten. Ik word het werk ingetrokken. Een kunstwerk over een kunstwerk waarbij het kunstwerk waar het over gaat niet aanwezig is, maar verschijnt door een gesprek dat kinderen erover voeren, en dat ik me herinner. Een kunstwerk dat qua vormgeving zich niet direct lijkt te lenen voor een dergelijke geconcentreerde aandacht van kinderen. De aan-

dacht van de kinderen voor het werk en voor elkaar raakt me. Ik zit gebiologeerd te kijken. Nu ik weet waar het kijken van de kinderen op gericht is, valt mij de mimiek op. Een mimiek, die de getormenteerde blik van de geportretteerde vrouw weerspiegelt. Een jongetje heeft zijn hoofd net zo scheef, trekt net zulke fronsen en heeft de stand van de wenkbrauwen en geopende mond net als op het schilderij waar hij naar kijkt. Hij lijkt het schilderij te voelen. En ik kijk naar hem en voel het schilderij aanwezig zijn. Zouden andere beschouwers dat ook hebben? Wanneer ze bijvoorbeeld niet weten waar de kinderen naar kijken en over praten?

Wat een gesprek en wat een aandacht twaalf minuten lang! Een museumbezoeker schijnt gemiddeld niet langer dan negen seconden naar een werk te kijken. Gaat dit werk over kijken naar kunst op een andere manier dan gebruikelijk? Gaat het over het kijken van de kinderen? Het zijn, gezien de kleding en de manier van spreken, niet direct kinderen waarvan je kunt aannemen dat ze veel ervaring hebben met museumbezoek. Alhoewel, de start van de video is bij nader inzien wel opvallend. Er is een stilte van een seconde of tien voordat de eerste opmerking komt die betrekking heeft op wat er te zien is, *I can see a woman crying*. Het is geen opmerking die afwijzing verraad, een voor de hand liggende reactie van schoolkinderen bij het zien van beelden die niet voldoen aan de criteria van knap gemaakt, fijn onderwerp en lijkend op de werkelijkheid.² Het zijn tien seconden die cruciaal zijn voor het werk. Het roept spanning op.

2 Parsons, M.J. (1989). *How we understand art: a cognitive developmental account of aesthetic experience*. Cambridge University Press. Een cognitief ontwikkelingsgericht onderzoek naar de criteria die gehanteerd worden bij het oordelen

over kunst. Daarin wordt in leeftijd en ervaring onderscheid gemaakt en wordt bij kinderen tussen 6 tot 12 jaar geconstateerd dat hun oordeelkader gericht is op kunst die knap gemaakt is, lijkt op de werkelijkheid en een positief onderwerp heeft.

Ik vergeet bijna dat ik naar een kunstwerk kijk dat door iemand met een bepaalde intentie gemaakt is. Er zijn alleen kinderen te zien en er is geen enkele indicatie dat er ook maar één volwassene in de buurt is die hen aanstuurt. De kinderen maken niet de indruk het gesprek te moeten voeren. Ze beantwoorden geen vooraf gestelde vragen. Hun focus geldt het werk en elkaar. Toch weet je dat ze gefilmd worden. Drie camera's brengen de negen kinderen in beeld. Je krijgt de idee dat ze niet ver van elkaar staan omdat de beelden regelmatig laten zien dat er sprake is van overlap. Per camera wordt langzaam ingezoomd en uitgezoomd, maar de wijze waarop laat zich niet voorspellen. Wel wordt geprobeerd af en toe een kind dat iets zegt in beeld te brengen. Drie camera's die bewegen betekent dat er drie mensen moeten zijn die een camera bedienen. Zijn ze verborgen opgesteld? Je ziet nergens



dat de kinderen zich ook maar enigszins bewust zijn van camera's die op hen gericht zijn.

Ook de ruimte waar de kinderen zich bevinden is bij nader inzien toch niet de ruimte die je verwacht bij een museumzaal. Je ziet de schaduw van de kinderen op de muur. De kinderen zijn zo in beeld gebracht dat het kunstwerk dichtbij ze is en op een hoogte die lager is dan je in een museumopstelling zou verwachten. Het schilderij moet zich op hun ooghoogte bevinden. Eigenlijk op de hoogte van het bankje waar ik op zit om naar het schouwspel te kijken. Dat veronderstelt dat voor deze film zorgvuldig gedacht is over de wijze waarop de kinderen en dus ook de kijker in contact gebracht worden met het kunstwerk. En over hoe ze gefilmd zouden worden.

Hoe langer ik kijk hoe meer ik geraakt word. Hoe komt het dat de ontmoeting met dit kunstwerk me zo raakt en meeneemt? Hoe komt het dat ik jaren nadat ik het werk gezien heb nog zo goed weet wat het werk bij me teweegbracht? Natuurlijk breng ik het één en ander mee in mijn kijken. Ik ben van kleins af aan geïnteresseerd in beeldende kunst, alhoewel ik toen niet wist wat dat was. Ik ben opgeleid tot docent beeldende kunst en vormgeving, waarvoor zowel het maken, als beschouwen van kunst en kennis van kunst een voorwaarde is. Daardoor weet je dat de geconcentreerde aandacht van de kinderen in de video bijzonder is. Je maakt het in je praktijk als docent niet veel mee, ook al is dit het wat je voor ogen hebt wanneer je kinderen en jongeren in contact brengt met kunst. Zelfs als docentopleider merk je dat het oproepen van dergelijke ervaringen met kunst niet een alledaagse praktijk zijn, ook al werk je met studenten die gemotiveerd zijn en die kunst gaan doceren. En ik neem in mijn kijken mijn kennis van de kunstgeschiedenis mee en mijn interesse in esthetica, de esthetische ervaring

en het tot stand komen van het esthetisch oordeel. Dat alles maakt deel uit van wat ik inbreng in mijn kijken en wat in de ervaring met dit kunstwerk bij elkaar komt en iets tot stand brengt dat mijn kijken en denken verdiept.

Over de ervaring

Experience in the degree in which it is experience is heightened vitality. (...) Because experience is the fulfilment of an organism in its struggles and achievements in a world of things, it is art in germ. Even in its rudimentary forms, it contains the promise of that delightful perception which is esthetic experience. (Dewey, 2005, 19)

Soms heb je ervaringen die zich onderscheiden van andere ervaringen. Die je meenemen, vervoeren en, in een bepaald opzicht, veranderen. Die je een andere kijk geven op wat je als vanzelfsprekend veronderstelde of wat je meende te kennen.

Die je helpen van het leven te leren. In principe kunnen dergelijke ervaringen in elke interactie van mens en omgeving voorkomen.

Maar vanzelfsprekend is dat niet.

Kunst kan dergelijke ervaringen veroorzaken. Kunst als een domein waarin de mens op een specifieke manier zijn relatie met de wereld tot uitdrukking brengt. Mijn ontmoeting met 'I can see a woman crying. (Weeping Woman)' was volgens mij zo'n ervaring.

Toch gebeurt het niet vanzelf dat we in interactie met kunst een ervaring hebben die ons meeneemt.

Wanneer dat wel het geval is, is een dergelijke ervaring volgens John Dewey (1895-1952) esthetisch. Dewey beargumenteert in *Art and Experience* uit 1934 dat het esthetische gezien moet worden als een kwaliteit die verankerd zit in ervaringen die de mens opdoet met al zijn zintuigen, in interactie met zijn omgeving.

We hebben allemaal ervaringen die een gevoel van geïntensiveerd leven kunnen veroorzaken, ons voldoening geven. In een dergelijke ervaring spelen zowel onze emotie, als ons intellect een rol in de wisselwerking die we aangaan met onze omgeving (Dewey, 2005, 54). Dewey ziet het esthetische niet als iets dat alleen is voorbehouden aan kunst, maar dat inherent is aan alle ervaringen die een gevoel van geïntensiveerd leven veroorzaken. Voor het optreden van zo'n ervaring is weerstand nodig en een gevoelde spanning. Vanuit een bepaalde intentie, nieuwsgierigheid en verbeeldingskracht treden we die weerstand en spanning tegemoet. Daarin ondergaan we iets en worden we aangezet iets te doen. In iedere ervaring nemen we iets mee van eerdere ervaringen en tegelijkertijd heeft de opgedane ervaring invloed op de ervaringen die erna komen. Daardoor wordt groei mogelijk. In feite is dit voor Dewey de leermotor van de mens. Voor onderwijs betekent dat: gelegenheid creëren voor het opdoen van dergelijke kwalitatieve ervaringen (Dewey, 2005, 45).

Voor kunstonderwijs is de opvatting van Dewey interessant omdat, volgens hem, kunst per definitie het resultaat is van een ervaring met bovengenoemde kwaliteit. In het uiteindelijke kunstwerk komt die ervaring in geconcentreerde vorm tot uiting.

In short, art, in its form, unites the very same relation of doing and undergoing, outgoing and incoming energy, that makes an experience to be an experience (Dewey, 2005, 48).

Een kunstenaar is niet alleen maker. Hij ondergaat ook zijn eigen werk en werkproces en is tevens waarnemer van zijn werk, zowel in wording, als in de staat waarin hij het prijs geeft aan de blik van anderen. Wil kunst voor de ander een ervaring van kwaliteit worden, dan zal dat iets vragen van de kijker. Om waar

te kunnen nemen moet de kijker zijn eigen ervaring creëren. En deze creatie zal relaties insluiten die vergelijkbaar zijn met die van de maker. Ze zijn niet letterlijk hetzelfde. Maar zonder daad van re-creatie is een object niet waargenomen als een kunstwerk (Dewey, 2005, 52). Daarbij maakt Dewey een onderscheid tussen herkennen en waarnemen. Bij herkenning vallen we terug op wat we al kennen. Voorbij die herkenning ontstaat waarneming die laat zien wat niet eerder gezien is. Dat betekent dat wanneer we het kunstwerk tegemoet treden vanuit een bepaalde vooropgestelde blik, deze ons het zicht ontnemt op het werk. Het kunstwerk fungeert dan als een toetssteen voor die blik. Het al dan niet herkennen of samenvallen van die blik bepaalt dan de ervaring, die volgens Dewey niet esthetisch genoemd kan worden.

Dat is wat zo fascinerend is aan de video 'I can see a woman crying (Weeping Woman)'. De kinderen nemen de tijd om het werk te laten werken. Geleidelijk aan geeft het zich prijs en daarbij gaan de eigen kennis en ervaring van de kinderen meespelen. Die kennis en ervaring staan niet voorop en gaan de interactie aan met wat wordt waargenomen. Daardoor kunnen ze op een bepaald moment zich verplaatsen in de kunstenaar en de keuzes die deze gemaakt heeft voor de vervorming van het gezicht van de vrouw. Dat ongefilterd kan worden gekeken is op zijn beurt veroorzaakt door de maker van het werk. Zij heeft een situatie gecreëerd die kinderen op hun manier laat kijken en laat praten over een ander, niet in beeld gebracht, kunstwerk. Dat mij vervolgens aanspreekt en dwingt tot actief kijken, mij grijpt, verwondert en mij het vervolgens laat bevragen en laat bedenken wat er in dit werk gebeurt en hoe dat gebeurt. Waardoor ik tot een inzicht kom dat ik eerder niet had over kijken naar kunst. Je ziet zowel in mijn reageren op het werk, als

in dat van de kinderen, dat eerdere ervaringen een rol spelen.

Voor de praktijk van de kunsteducatie en met name de kunstbeschouwing is het belangrijk om een situatie te creëren waardoor als het ware ongefilterd kan worden gekeken. Dat betekent niet dat er geen filters mogen zijn. De stelling is dat in het kunstonderwijs bewust of onbewust filters aangeleerd worden die de dialoog tussen kunstwerk en beschouwer in de weg staan. Die er voor zorgen dat werk tegemoet getreden wordt vanuit een voorin genomen blik. Ziet de leerling die en die stijlkenmerken in het werk? Herkent de leerling de beeldende aspecten waaruit het werk is opgebouwd? Weet de leerling waar het werk over gaat? Er zijn veel analyse schema's die op een systematische manier proberen de leerling vat te laten krijgen op kunstwerken. Dergelijke hulpmiddelen bij beschouwen leiden wel tot herkennen, maar de vraag is of ze leiden tot waarnemen in de betekenis die Dewey daaraan hecht als het gaat om het krijgen van een esthetische ervaring.

Toch zijn die schema's er niet voor niets. We weten als docenten allemaal dat anders andere filters het zicht belemmeren, zoals het filter van vakmanschap of het ontbreken daarvan. "Dat kan mijn kleine broertje ook"; "is dat kunst?" We doen ons best om de leerling te leren het oordeel uit te stellen, eerst goed te laten kijken alvorens tot een oordeel te komen en in die oordeelsvorming verschillende aspecten te betrekken, zoals aspecten van de voorstelling, aspecten van de vormgeving, waaronder beeldende aspecten, en gebruik van materiaal en techniek. Toch is het mijn overtuiging dat in het kijken naar kunst het oordeel zich in het kijken direct aandient en dat juist in die confrontatie tussen kunstwerk en oordeel een voor kunsteducatie belangrijk element zit. Om dit te verduidelijken wil ik

ingaan op het begrip ‘verwachtingshorizon’ en het spel, zoals dat in relatie tot interpreteren van kunst wordt opgevoerd door Hans Georg Gadamer (1898-2002).

De verwachtingshorizon en het spel

Een benadering die aanvullend kan zijn in het denken over tot stand laten komen van een esthetische ervaring is het begrip verwachtingshorizon, *Erwartungshorizont*. Het is een term afkomstig uit de hermeneutiek en door Hans Georg Gadamer uitgewerkt in relatie tot het interpreteren van kunst. Zowel het kunstwerk als de beschouwer dragen een geheel aan referenties met zich mee, die in de loop van de tijd worden opgebouwd en continue aan verandering onderhevig zijn. Voor een kunstwerk is dat bepaald door de tijd waarin het is gemaakt en door wat er in de loop van de tijd aan interpretaties bij is gekomen en bijkomt. Het is dus een groeiende, en veranderende verwachtingshorizon.

De kijker neemt in zijn kijken zijn verleden, zijn ervaringen, culturele bagage en dergelijke mee en ook die zijn steeds veranderend. In het kijken naar kunst komen beide verwachtingshorizonten samen. Wanneer de verwachtingshorizon van kijker en kunstwerk te ver uiteen liggen, kan dat het waarnemen in de weg staan. Dat is het geval wanneer we kunst links laten liggen, omdat we er bij wijze van spreken niets mee kunnen. Er is dus bereidheid nodig om de ontmoeting toe te staan, er in mee te gaan of in mee te spelen. Dan kan de ontmoeting een esthetische ervaring worden. Juist het niet voldoen aan de verwachting en de bereidheid om in interactie met het kunstwerk te gaan, maken dat er iets kan gaan schuiven in die verwachting en dat de verwachting kan worden bijgesteld.

Das Kunstwerk hat vielmehr sein eigentliches Sein darin, daß es zur Erfahrung wird, die den Erfahrenden verwandelt (H.G. Gadamer, 1990, 19).

Van belang is dus de bereidheid mee te spelen. In de *De actualiteit van het schone. Kunst als spel, symbool en feest* legt Gadamer spel uit als een elementaire functie van het menselijke leven. Menselijke cultuur is zonder een spel-element niet mogelijk. Kenmerkend aan spel is volgens hem beweging en herhaling van beweging zonder dat daar een doel aan verbonden is. Het winnen van het spel is niet een werkelijk doel van het spelen, maar het in spel bewegen. En in dat in spel bewegen is er speelruimte. Het is de rede van de mens die zich, in het doelloze van spel, regels stelt en zich zo doelloos gedrag oplegt dat ook zo bedoeld is. Of, zoals Gadamer het schrijft: *spel is dus in laatste instantie zelfrepresentatie van de eigen spelbeweging* (Gadamer, 1993, 50). Het spel representeert zijn eigen spelbeweging.

Bij het spelen is er altijd sprake van mee-spelen. Als toeschouwer word je onderdeel van het spel. De toeschouwer beweegt zelf ook mee met en in het spel. In dat opzicht is spel communicatief. Het kunstwerk als spel vraagt volgens Gadamer dan ook om mee te spelen, om in het spel te zijn. En tijdens dat spelen is er geen verschil meer tussen het kunstwerk en de kijker. Samen maken zij de betekenis. Het kunstwerk is dan ook pas kunstwerk, wanneer het als kunstwerk gezien wordt en er een medespeler is die het spel meespeelt en in het spel de speelruimte zoekt.

Het is een vergissing te menen dat de eenheid van het kunstwerk geslotenheid betekent tegenover degene die zich naar het kunstwerk wendt en erdoor wordt bereikt (Gadamer 2010, 38).

Het kunstwerk communiceert dan ook niet één betekenis, of de betekenis die de maker er aan gegeven heeft. Het is aan de medespeler om de dialoog aan te gaan met het kunstwerk, zijn verwachtingshorizon in relatie te brengen tot die van het kunstwerk.

Dialoog veronderstelt twee partijen die met elkaar in dialoog willen gaan. Die even op een bepaald moment met elkaar willen verwijlen. Het veronderstelt ook dat het kunstwerk in staat is tot het voeren van een dialoog. Dat het niet alleen een object is om naar te kijken, maar ook een subject om mee te spreken en om mee van gedachten te wisselen. In ‘I can see a woman crying (Weeping Woman)’ zijn de kinderen in twee opzichten medespeler. Ze worden opgevoerd als medespelers, die in dialoog zijn met het spel dat Picasso heeft gespeeld en waarvan ‘Weeping Woman’ het resultaat is. En ze zijn onderdeel van het kunstwerk dat met mij een spel speelt en mij aanspreekt op mijn fascinatie voor de esthetische ervaring.

Esthetische ervaring en muzische beleving

Dit essay is geschreven vanuit het perspectief dat beschouwen van kunst er toe doet en dat in het beschouwen het oordeel van de kijker en impliciet ook het kunstwerk mee mag doen. Daar waar er in de interactie beweging komt en de eigen verwachtingshorizon en die van het kunstwerk gaan schuiven, ontstaat een kwalitatieve ervaring die voor Dewey en Gadamer een esthetische ervaring is. Wil kunst beschouwen er toe doen, dan zullen we situaties mogelijk moeten maken die onze leerlingen tot medespelers maken in het spel dat kunst is. In *Muzische Professionalisering* koppelt Bart van Rosmalen de mythe van de muzen, en wat hij de muzische beleving noemt, aan Gadamer's gedachte dat in het

samenspel van kunst en toeschouwer het gaat om het *heen en weer bewegen tussen het zichzelf verliezen en in veranderde staat weer bij zichzelf terugkeren* (Van Rosmalen, 2016). Hij daagt ons daarbij uit het niet bij filosoferen te laten, maar te zoeken naar manieren om onszelf en anderen in vervoering te brengen. Want: *Zonder die vervoering blijven we gevangen in onszelf, in ons gewone en bekende doen en laten. Dat wij in vervoering raken en ons laten meeslepen betekent dat het vreemde ons op iets aanspreekt, stelt Gadamer. Daarom is vervoering niet alleen zelf-vergetelheid, maar ook een hernieuwde verbinding met onszelf* (Van Rosmalen, 2016). Het is die uitdaging die me heeft aangezet om te zoeken naar manieren die de vervoering kunnen bewerkstelligen. Naar manieren om ons medespelers te maken in het spel dat kunst is. Daarbij neem ik als uitgangspunt de gedachte dat je het kunstwerk kunt beschouwen als een persoon waarmee je in gesprek kunt gaan. Deze gedachte heeft geleid tot een serie experimenten met studenten en volwassenen. Ik vraag hen een kunstwerk tegemoet te treden als ware het een persoon. Met die keuze breng ik een element in het kijken, dat van het object dat een kunstwerk is een subject maakt. Door die verschuiving wordt de kijker gevraagd het kunstwerk even niet als ding te zien maar als een sprekend subject.





Willem Speekenbrink, *Still*, aluminium, 2007

Still van Willem Speekenbrink (2007) is gekocht door HKU en staat opgesteld voor de ingang van de mediatheek. Het beeld is iets groter dan de menselijke maat en is gegoten in aluminium. De titel verwijst naar een still, een stilstaand beeld, uit een film waarin een proef met een atoombom is te zien. *Still* kan echter ook gezien worden als een uitdrukking van iets wat stil is, zonder geluid en kalm. *Still* kan ook vertaald worden als 'nog.' Nog te komen? Aan studenten is gevraagd welke vraag ze deze persoon zouden willen stellen. De volgende vragen werden gesteld:

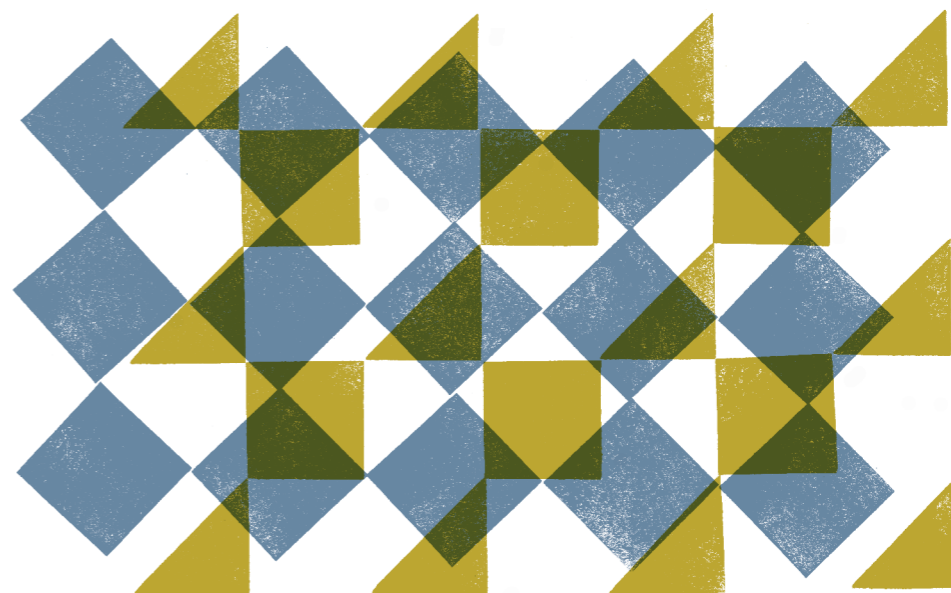
- Wat heb je de afgelopen weken allemaal gezien?
- Heb je het koud?
- Van welke planeet kom je?
- Hoe vind je het om betast te worden?
- Moeten we geen afstand houden?
- Hoe zwaar ben je?
- Wat gaat er om in je hoofd?
- Waarom ben je zo grijs?
- Wat doe je op deze plek?
- Ben je blij?
- Waar ben je van gemaakt?
- Wat ben je eigenlijk?
- Hoe oud ben je?
- Waar kom je vandaan?

Al deze vragen kunnen alleen gesteld worden doordat het kunstwerk deze vragen in zich heeft. Het kunstwerk geeft iets prijs waardoor de vragen gesteld kunnen worden. De studenten vonden het in eerste instantie een vreemd experiment. De meeste studenten hadden dit werk nauwelijks opgemerkt, ook al zijn ze er regelmatig langs gelopen op weg naar de mediatheek. Er leken aanvankelijk geen aanknopingspunten in hun ervaring met andere werken en hun kunsthistorische kennis, waardoor het beeld in hun kijker kon komen. Het spreken met elkaar over wat hen in het beeld deze vragen had doen stellen, leverde vervolgens speelruimte op en verschuiving van de verwachtingshorizon, die voor de esthetische ervaring zo belangrijk is. Het stellen van de vragen, het delen ervan en het toelichten waarom ze deze vraag gesteld hadden gaf hen een opening, waardoor het werk zijn werk kon doen. In dit experiment is de start om het werk een vraag te stellen, als ware het een persoon, de opening om in dialoog te treden. De vraag stellen is daartoe een aanzet. Om de werking van het werk zijn werk te laten doen is echter meer nodig. Een belangrijk element hierin is het delen. Het delen van de vragen met elkaar en toelichten wat in het werk de vraag heeft opgeroepen helpt de verschillende kanten van het werk als subject zichtbaar te maken. Alleen al het stellen van de vragen en het delen verschaffen de speelruimte. Bepaalde aspecten van het werk zoals de titel, de aanleiding voor het maken, andere aan het werk verwante werken, waren bij de aanvang van het experiment niet gegeven. Pas na het delen van de vragen kon relevante informatie helpen om de dialoog te versterken. Het is interessant in een vervolg te kijken op welke manier die dialoog gevoed kan worden. Is het de docent die stukjes informatie toevoegt, of kan de leerling of student aangezet worden zijn of haar nieuwsgierigheid te voeden?

In een tweede experiment heb ik geprobeerd met studenten de contemplatieve dialoog toe te passen, niet op een tekst, maar op een kunstwerk. In de contemplatieve dialoog wordt de lezer van een tekst gevraagd een passage te kiezen, die voor hem of haar inspirerend is, of van betekenis. Dit wordt gedeeld. In een tweede ronde wordt anderen gevraagd te citeren wat hem of haar heeft aangesproken in de toelichting van een ander. In de derde ronde wordt besproken wat het delen heeft opgeleverd aan inzichten, vragen of thema's. In plaats van te citeren hebben de studenten het werk *Still* bekeken en vervolgens een detail gefotografeerd met hun mobiele telefoon. Ze hebben opgeschreven waarom ze dit detail kozen. Vervolgens heeft ieder de foto laten zien en opgelezen wat hem of haar deed besluiten om deze foto te nemen. In de tweede ronde koos elke student een foto en toelichting van een ander en schreef op waarom deze voor hem of haar van betekenis is. Ook dit is gedeeld. Daarna hebben we gekeken naar wat deze manier van werken deed met onze kijk op *Still*.

Still bleek in beide experimenten verborgen krachten te hebben. Behalve een bevroren beeld van wat een vernietigende explosie is, gaf het beeld aanleiding te denken over de rol van de mens bij deze vernietigende kracht. Over de stilte voor en na een dergelijke ontketening. Over de onmogelijkheid om een genomen beslissing terug te draaien. Over de keuzes die de maker gemaakt heeft; over de textuur van het werk, het materiaal en de maat. Kortom: de contemplatieve dialoog is toepasbaar op beeldende kunst en laat verwachtingshorizonten verschuiven.

Beide werkvormen, het stellen van een vraag alsof het kunstwerk een persoon was, en de contemplatieve dialoog, zijn ook met andere kunstwerken en doelgroepen uitgetoet. Ze vormen een fundament waarop in het lectoraat verder gebouwd kan worden. De rol die de bevooroordeelde blik mag spelen in het kijken vormt voor het komend jaar een andere uitdaging.



Epiloog

*'I can see a woman crying
(Weeping Woman)'*

Plotseling oog in oog
Door jou gegrepen
Niet meer los te maken

Je spreekt me aan
Ik neem de tijd
Je hebt zoveel te vertellen

Jouw schoonheid in beweging
Ontbloot op drie schermen
Met negen kinderen

Ze praten voor je
Kijken voor je
Maken je tot wie je bent

Je verbergt iets maar wat
Via de kinderen zie ik haar verdriet
hun verdriet worden

In hun spreken
En jouw voordracht
Word ik gevangen

Het laat niet meer los
En verandert mijn blik

Op hun kijken voorgoed

