



VRIJE
UNIVERSITEIT
BRUSSEL



Proef ingediend met het oog op het behalen van de graad van
Master in de Kunstwetenschappen en archeologie

**De sociale waarde van musea en kunstencentra:
een studie over het maken van verschil
in zeer bijzondere plaatsen**

Theorie en praktijk

Filip Permentier
2016-2017

Promotor: Prof. Dr. Tamara Ingels
Letteren en wijsbegeerte
Afdeling Kunstwetenschappen en archeologie



**De sociale waarde van musea en kunstencentra:
een studie over het maken van verschil
in zeer bijzondere plaatsen**

Theorie en praktijk

**The Social Significance of Museums and Art Centers:
a Study on Making the Difference in Special Places**

Theory and Practice

Ik verklaar plechtig dat ik de masterproef, *De sociale waarde van musea en kunstencentra: een studie over het maken van verschil in zeer bijzondere plaatsen. Theorie en praktijk*, zelf heb geschreven.

Ik ben op de hoogte van de regels i.v.m. plagiaat en heb erop toegezien om deze toe te passen in deze masterproef.

Datum

Naam

Handtekening

Abstract

The Social Significance of Museums and Art Centers: a Study on Making the Difference in Special Places

Theory and Practice

In this study I'm questioning the social role of museums and art centers. This research concerns two different aspects: theory and practice.

In the theoretical framework, museums are considered as places where people learn. They play a role in what I call *the democratization of knowledge*. Museums can never be neutral spaces. Therefore, it is a matter of ethics to use the museum or the art center in a proper way: as an experimental space where social problems can be discussed and social models can be tried out.

On a practical level, there is a great need for anthropological fieldwork to answer the research question. By using categorization and theory-driven analysis of field notes gained by observing museum practice, data from interviews with visitors and professionals, questionnaires and blogs, it becomes possible to link data from different levels of museum experience, museum practice and museum politics.

Museum studies, museum politics, art center, anthropological methods, cgi-outcomes, impact

Samenvatting

De sociale waarde van musea en kunstencentra: een studie over het maken van verschil in zeer bijzondere plaatsen

Theorie en praktijk

Inleiding

In dit onderzoek wordt de sociale waarde van musea en kunstencentra bevraagd. Concreet luidt de onderzoeksvraag als volgt: welke maatschappelijke rol kunnen en/of moeten musea en kunstencentra in een superdiverse grootstedelijke context spelen?

Het onderzoek valt in twee grote delen uiteen: theorie en praktijk. In het theoretische framework wordt een visie ontwikkeld op de rol die musea en kunstencentra zouden moeten spelen. Het theoretische framework wordt in de drie casestudies van het praktisch luik getest. Tot slot worden in een concluderend hoofdstuk een aantal case-onafhankelijke conclusies getrokken.

Assumpties

Een tweetal assumpties liggen aan de basis van dit onderzoek.

In de eerste plaats worden musea en kunstencentra als bijzondere plaatsen beschouwd. De complexiteit van de kunstwerken, maar ook het vermogen om tot de verbeelding en de emotie te spreken, zorgt ervoor dat kunstobjecten niet alleen in staat zijn om de *wereldlijke macht* te representeren en te reproduceren, maar ook om deze te bekritisieren en in vraag te stellen. Daarom zijn kunstmusea en kunstencentra plaatsen waar de samenleving in al haar aspecten bevraagd kan worden. De mogelijkheid om aan het *conflict* of het *verschil* een plaats te bieden, maakt het museum tot een zeer bijzondere plaats waar, binnen een veilige ruimte, alle mogelijke standpunten vanuit een artistieke invalshoek getoond, bevraagd en ondergraven kunnen worden.

In de tweede plaats wordt ervan uitgegaan dat musea en kunstencentra *het verschil* kunnen maken. Omdat kunstobjecten over een

transformerend vermogen beschikken, omdat de maatschappij kritisch bevraagd kan worden, maar vooral omdat vanuit de museumpraktijk een belangrijk betekenisgevend proces op gang kan worden gebracht, worden musea en kunstencentra beschouwd als plaatsen waar een mensenleven kan *veranderd* worden.

Theoretisch framework

Vanuit het theoretisch standpunt kan de onderzoeksvraag op verschillende niveaus benaderd worden.

In de eerste plaats stelt zich de vraag of het opnemen van een sociaal engagement tot het DNA van het museum behoort. Wanneer deze vraag vanuit het ontstaan van het moderne museum benaderd wordt, dan blijkt dat vroege moderne musea zeer sterk vanuit een *opvoedkundig* perspectief werkten. Hierdoor krijgen ze een plaats in een proces dat als *democratisering van kennis* kan omschreven worden.

Daarnaast maakt het transformerende vermogen van de museumpraktijk en het transformerende vermogen van kunstobjecten en/of artefacten deel uit van het onderzoek. Dit transformerende vermogen behoort tot de assumpties van dit onderzoek (zie supra).

Tot slot situeert dit onderzoek zich in het brede veld van de museologische literatuur, meer bepaald in het publieksonderzoek. Op basis van de doorgedreven analyse van een tiental relevante casestudies, kan geconcludeerd worden dat er een zeer grote verwevenheid is tussen de rol die musea op zich nemen, de visie ze op *leren* hebben, de maatschappelijke problematieken die ze ter sprake brengen, de aard en het opzet van publieksstudies en de focus van het wetenschappelijk museologisch onderzoek. Wat musea meten, leert

ons veel over de museumpolitiek om publiek en collectie op elkaar af te stemmen.

Empirisch onderzoek

Om na te gaan hoe het theoretische framework in de museumpraktijk kan functioneren, is het nodig om de onderzoeksvraag empirisch te benaderen.

Omdat de museumpraktijk meestal het resultaat van particuliere socio-economische en culturele omstandigheden is, wordt deze binnen de museologische literatuur meestal vanuit een casuïstisch standpunt beschreven. Dit heeft tot gevolg dat er geen *universeel* methodologisch kader voorhanden is, wat ervoor zorgt dat de methodologie een deel van dit onderzoek wordt.

Het onderzoeken van topics als empowerment, inburgering en gemeenschapsopbouw in een superdiverse context heeft zijn limieten. Er is, bijvoorbeeld, een aantoonbaar taalprobleem bij het afnemen van enquêtes en interviews. Bovendien moet de onderzoeker rekening houden met de fragiliteit van de participanten, die zich in zeer kwetsbare situaties kunnen bevinden. In dergelijke gevallen biedt de antropologische methodologie een zeer groot voordeel om de interrelaties tussen het mission statement, de museumbezoekers, de museumpartners en de museumstaf te beschrijven, te verklaren en te begrijpen.

Door gebruik te maken van *purposive sampling*, observatie, categorisatie, theoriegedreven analyse van veldnotities, gegevens uit interviews met museumprofessionals en participanten, enquêtering, blogs, interne verslagen, enzovoort wordt het mogelijk data van verschillende levels van de museumervaringen, museumpraktijk en museumpolitiek aan elkaar te linken.

Bij de analyse van de data worden eerst de verschillende museumpartners gesitueerd, met oog voor de positie die het *leren* in de publiekswerking en/of in de museale visie inneemt. Daarna wordt de aard en de duurzaamheid van het samenwerkingsverband tussen de verschillende intermediaire en museale

partners geanalyseerd, waarbij ook de doelstellingen en de verwachtingen van de verschillende partners met elkaar vergeleken worden. Om na te gaan welke visie de directie op het publiek heeft, wordt het mission statement geanalyseerd. In de vierde plaats worden de indicatoren die bij de participanten wijzen op output, outcome en impact van de museumpraktijk besproken. Tot slot wordt er kort aandacht aan de specifieke rol van kunst in dit proces besteed.

Besluit: case-onafhankelijke conclusies

Zowel uit de theoretische analyse als uit het empirisch luik van het onderzoek blijkt dat het museum geen neutrale plaats of ruimte is. De museumpraktijk brengt een sociale verantwoordelijkheid met zich mee. Eenzelfde vaststelling geldt ook voor de rol van de onderzoeker. Hij/zij is in staat om, door middel van positieve of negatieve feedback, het proces en het resultaat te beïnvloeden. Bovendien draagt hij/zij een morele verantwoordelijkheid voor de realiteit die hij/zij zichtbaar maakt.

De overtuiging dat musea en kunstencentra bij voorkeur sociaal geëngageerd zijn, komt niet alleen uit een beredeneerde afweging voort. Er zit ook een pragmatische kant aan: ze staan niet boven het efficiëntie- en nuttigheidsdenken van de neoliberale, kapitalistische samenleving. Wanneer ze in de toekomst willen blijven bestaan, zullen ze hun nut en functie moeten kunnen bewijzen. Het bewaren, verwerven, bestuderen en ontsluiten van kunstwerken, artefacten en/of erfgoedcollecties zal geen voldoende argument zijn.

De keuze voor een sociaal geëngageerd museum wil niet zeggen dat het kunstwetenschappelijk discours en daarbij aansluitend de aandacht voor de esthetische ervaring, die voor veel museumbezoekers nog steeds een belangrijk kenmerk van een betekenisvolle museumervaring is, niet aanwezig moet zijn. Musea en kunstencentra bieden geen of/of-, maar een en-verhaal.

Museumstudie, museumpolitiek, kunstencentra, antropologische methode, cgi-outcomes, gemeenschapsopbouw

Inhoudstafel

Abstract	ii
Samenvatting	iii
Inhoudstafel	v
Lijst diagrammen	ix
Lijst schema's	x
Lijst afbeeldingen	xi
Inleiding	xii
Probleemstelling en methodologie	2
1. Onderzoeksvraag - inhoudelijke omschrijving	2
2. Situering van het onderzoek - aflijnen van het speelveld	4
3. Methodologie - een vooruitblik	4
Deel 1: theoretisch-filosofisch framework	8
I. Situering van het onderzoek in het onderzoeksveld en in de literatuur	8
1. Inleiding	8
2. Situering in het onderzoeksveld - een historische benadering	10
a. Het museum als plaats waar mensen leren	10
b. Democratisering van de kennis en de oorsprong van het publieksonderzoek	15
3. Situering in de museologische literatuur	23
a. Museologische literatuur?	23
b. Categorisatie van het publieksonderzoek	27
i. Research vs. evaluatie	28
ii. Effectmetingen vs. impactmetingen	30
iii. Bezoekersevaluatie vs. exhibitie-evaluatie	32
iv. Intermezzo: de sociological turn, analyse van een verschuiving	33
v. Museologische vs. sociologische interessesfeer	37
c. Tussentijdse conclusie: twee museologische tradities	39
d. Kritische bespreking van een beperkt aantal relevante onderzoeken	40
i. Henry H. Higgins: publieksonderzoek anno 1884	41
ii. Minda Borun: een belangrijke pilot study	42
iii. Zahava D. Doering: turn towards the public	43
iv. Sheppard, Bronstein et al. en Harnisch: turn towards the community	44

v. Anna Chiara Cimoli en Susan B. Harden et al.: immigrant issues	47
vi. Linzer & Munley en Andrew Newman: long term research	50
4. Conclusie	52
II. Social agency in een white cube? Een theoretische benadering	54
1. Inleiding: assumpties en presupposities	54
2. De voorkeursoptie voor het sociaal geëngageerde museum	57
a. Over de fantoompijn van de neutrale ruimte	58
b. Over de utopie van het museum als opvoedingsinstrument	64
c. Een kwestie van ethiek: het museum als experimentele ruimte	66
i. Kritische pedagogie en de taal van de kunst	71
ii. Permanente collecties hebben hun tijd gehad	74
iii. Van doelpubliek naar actieve participanten (met politiek intermezzo)	78
3. Conclusie: de experimentele ruimte als third place	81
Deel 2: empirisch onderzoek	84
III. Methodologische kwesties	84
1. Verkenning: meten is weten	84
2. Het meten van de effecten en de impact van de museumpraktijk: problematiek	85
a. Waarom meten musea en kunstencentra (het best) hun praktijk?	85
b. De voornaamste complicaties m.b.t. theoretische en methodologische keuzes	89
i. Het ontbreken van een methodologisch kader	89
ii. Theorie-gedreven onderzoek	90
iii. Pleidooi voor een interpretatieve aanpak?	92
3. Tussentijdse conclusies	94
IV. Toegepaste methodologie	95
1. Situering van het project	95
2. De keuze voor een antropologische benadering	95
a. Veldonderzoek: de rol van de participant observator	96
b. Het probleem van de taal	99
c. Veldnotities	100
d. Minimaliseren van de neveneffecten	102
3. Verzamelen van de data	102
a. Over de keuze en de validiteit van de casestudies	102
b. Casuïstiek: een case-gebonden methodologie	104
c. Dataverwerving	105
i. NT2 - taalverwerving in een museale context	105
ii. Lire et Écrire	108
iii. Out of the Box	109

4. Analyse van de data	110
V. Rapportering en analyse	111
1. Inleiding: indicatoren voor output, outcome en impact van museumpraktijk	111
2. Casestudies	114
a. NT2 - taalverwerving in een museale context	115
i. Situering van de verschillende partners	115
👤 BOZAR	115
👤 KMSK Brussel	116
👤 Huis van het Nederlands	117
ii. Analyse van het mission statement	118
👤 BOZAR	118
👤 KMSK Brussel	121
iii. Proces en evaluatie van de samenwerking	125
iv. Output, outcome en impact	128
👤 Output	128
👤 Outcome	130
👤 Impact	148
v. Conclusie	150
b. Lire et Écrire (WIELS)	152
i. Situering van de verschillende partners	152
👤 WIELS	152
👤 Lire et Écrire	153
ii. Analyse van het mission statement	153
iii. Proces en evaluatie van de samenwerking	157
iv. Output, outcome en impact	159
👤 Output	159
👤 Outcome	162
👤 Impact	171
v. De rol van kunst?	172
vi. Conclusies	174
c. Museum van Elsene (Out of the Box)	176
i. Situering van de verschillende partners	176
👤 Museum van Elsene	176
👤 Out of the Box	176
ii. Analyse van het mission statement	177
iii. Proces en evaluatie van de samenwerking	179
iv. Output, outcome en impact	181
👤 Output	181

• Outcome	183
• Impact	190
v. De rol van kunst?	191
vi. Conclusies	192
Deel 3: conclusie en discussie	195
VI. Case-onafhankelijke conclusies	195
1. Methodologie: een analyse vanuit actor-network-theorie	195
2. Kernvraag: de sociale rol van musea en kunstencentra	199
Coda: aanbevelingen en tips	207
Dankwoord	210
Bibliografie	212
a. Monografieën, naslagwerken en wetenschappelijke periodieke uitgaven	212
Museologie	212
Humanities, sociologie, psychologie	221
Archeologie, antropologie, ANT	224
Methodologie	225
Andere	226
b. Beleidsnota's, (interne) rapporten, marktonderzoek, brochures, ...	228
c. Kranten- en tijdschriftartikels	230
d. Internetpublicaties en websites	231
e. Audio- en beeldfragmenten	236
f. Studiedagen, lezingen, congressen, vormingsdagen, sectormomenten, ...	237
g. Interviews en observaties	238
• Interviews	238
Intermediaire partners en museummedewerkers	238
Participanten NT2	239
Participanten WIELS	240
Studenten Out of the Box	240
• Observaties	240
NT2 - BOZAR en KMSK Brussel	240
Lire et Écrire - WIELS	240
Out of the Box - Museum van Elsene	241
• Mailverkeer	241

Lijst diagrammen

Diagram 1: welke kunstenaars kent u?	107
Diagram 2: participatiegraad NT2-cursisten.	128
Diagram 3: participatiegraad in percentages.	129
Diagram 4: aantal jaarlijkse museumbezoeken NT-2 participanten.	130
Diagram 5: participatiesurvey 2009 en 2014.	130
Diagram 6: wat denken participanten over musea?	132
Diagram 7: communicatie m.b.t. museumbezoek.	135
Diagram 8: ik zou willen dat ...	136
Diagram 9: toekomstig museumbezoek.	136
Diagram 10: welke musea heb je in het verleden bezocht?	137
Diagram 11: spreken over kunst.	138
Diagram 12: reflectief en transformerend vermogen van kunst.	139
Diagram 13: transformerend vermogen van kunst.	140
Diagram 14: denken en spreken over musea.	142
Diagram 15: transformerend vermogen van musea.	142
Diagram 16: de meerwaarde van de museumgids.	143
Diagram 17: denken over musea.	145
Diagram 18: hoe beoordeelden de participanten de gids?	146
Diagram 19: interpretatieschaal rondleidingen.	201

Lijst schema's

Schema 1: twee museologische tradities.	40
Schema 2: indicatoren die wijzen op de output, de outcome en de impact van museumpraktijk.	112
Schema 3: SWOT-analyse NT2-pilootproject.	126
Schema 4: categorisatie na eyeballing.	133
Schema 5: verfijnde categorisatie.	134
Schema 6: aanwezigheid van indicatoren die wijzen op de output, de outcome en de impact van museumpraktijk in de NT2-rondleidingen.	148
Schema 7: aanwezigheid participanten Lire et Écrire.	161
Schema 8: aanwezigheid van indicatoren die wijzen op de output, de outcome en de impact van museumpraktijk in de ateliers van Lire et Écrire.	171
Schema 9: aanwezigheid van indicatoren die wijzen op de output, de outcome en de impact van museumpraktijk in de creatief-educatieve praktijk van Out of the Box.	190

Lijst afbeeldingen

Afbeelding op voorpagina: Jaume Plensa, Spiegel I and II, The Toledo Museum of Art, Ohio, Toledo, 377 x 235 x 245 cm, 2010 (fotobewerking: Filip Permentier).

Afbeelding op voorpagina Technisch supplement: Centre Pompidou, © Subeo, 2011 (fotobewerking: Filip Permentier).

Afbeelding 1: schematische doorsnede WIELS.	156
Afbeelding 2: screenshot Lire et Écrire project op de WIELS-site.	159
Afbeelding 3: screenshot Lire et Écrire project op Parcours d'Artistes-site.	162
Afbeelding 4: Helene Almeida, <i>Desenho habitado</i> .	164
Afbeelding 5: #WIELS06, biodiversiteit in de stad, <i>work in progress</i> .	164
Afbeelding 6: atelierpraktijk.	165
Afbeelding 7: atelierpraktijk.	167
Afbeelding 8: atelierpraktijk.	167
Afbeelding 9: voorstelling van <i>Balades en tap-tap</i> in Bern (Zwitserland) op 28/10/2016, door een participant van Lire et Écrire.	172
Afbeelding 10: screenshot <i>Code de déontologie de l'ICOM pour les musées, sommaire</i> .	178
Afbeelding 11: Museum Night Fever, <i>Pierre et Gilles pop-up bar</i> .	180
Afbeelding 12: Pierre et Gilles, <i>Les deux marins Autoportrait</i> , 1993.	180
Afbeelding 13: screenshot, Museum Night Fever, activiteiten in het Museum van Elsene.	182
Afbeelding 14: Fin de trimestre in Out of the Box, met voorstelling van de fotoreeks <i>A la Cour du Roi Théo</i> .	185
Afbeelding 15: Fin de trimestre in Out of the Box, met voorstelling van de fotoreeks <i>A la Cour du Roi Théo</i> , presentatie door twee studenten.	185

Inleiding

“As with the political demands based on the principle of representational adequacy, those demands brought to bear on the museum on the basis of public rights principles need to be re-thought as pertaining to the right to make active use of museum resources rather than an entitlement to be either entertained or instructed.”
(BENNETT 1990, p. 52)

Tony Bennett (1990, p. 50-52) onderzocht in het artikel *The Political Rationality of the Museum* in het begin van de jaren 1990 de sociale rol van musea in de samenleving. In het artikel brengt hij niet alleen de politieke fiscale druk en de verantwoordingsplicht van de musea ter sprake, ook voert hij de discussie over de neutraliteit van het museum, zonder deze als dusdanig te benoemen. In zijn discours spreekt Bennett over het museum als een *dialogale ruimte*, waar het publiek bijvoorbeeld op een opbouwende wijze bij de presentatie van de collectie wordt betrokken.¹ Binnen het proces van participatie, waarbij het publiek op een actieve wijze van het museum gebruikmaakt, is het belangrijk om in te zien dat er voortdurend een afweging tussen twee posities moet worden gemaakt. Enerzijds spreekt Bennett over de positie van het populisme, waarin het museum volledig in de vrijetijdsindustrie opgaat en het publiek een allesbepalende factor wordt. Anderzijds heeft hij het over een statische positie, waarbinnen het museum als een instructie-instrument wordt beschouwd.

Beide posities hebben, hoe ver ze ook uit elkaar mogen liggen, één gemeenschappelijk kenmerk: het museum wordt geïnstrumentaliseerd, waardoor de vraag naar de mogelijke autonomie van het instituut in beeld komt. Zonder op het theoretisch framework van dit onderzoek vooruit te lopen, kan er vanuit de concrete museum- en tentoonstellingspolitiek worden gesteld dat er twee diametrale posities mogelijk zijn. Enerzijds kan men de autonomie van musea proberen te garanderen door de neutraliteit van de museale ruimte en/of de museale instelling voorop stellen², anderzijds kan men het maatschappijkritische protest zelf organiseren en

¹ Concreet spreekt hij over een aantal Australische musea waar Aboriginals het *recht* hebben om de objecten die aan hun cultuur gerelateerd zijn te presenteren. Op deze wijze kunnen ze zelf weergeven wat de objecten en artefacten betekenen en uitdrukken. Het museum wordt op deze wijze een plaats waar het publiek debat gevoerd kan worden (BENNETT 1990, p. 50-51). Dit is zeker het geval wanneer verschillende stemmen aan bod komen en verschillende standpunten met elkaar worden geconfronteerd.

² Nathalie Heinich en Roberta Shapiro maken in het artikel *When Is Artification?* (2012, p. 1-3) vanuit het standpunt van de kunst duidelijk waar het om gaat: volgens hen kan een artefact of object pas deel uitmaken van de kunstwereld als het van zijn maatschappelijke, politieke, religieuze, ... functie ontdaan is. Objecten en artefacten moeten geësthetiseerd en *geartificeerd* worden om van de *kunstwereld* deel uit te maken, waardoor de vraag verschuift van *wat is kunst* naar *wanneer is kunst* (GOODMAN 1977).

Door het uit de dagelijkse realiteit en/of zijn vroegere context(en) los te weken, wordt het kunstobject van zijn *culturele biografie* ontdaan, om het op een artificiële of *kunst-matige* manier in de wereld van de kunst op te nemen. Met een etymologisch spel zou men kunnen stellen dat vanuit deze context geen kunst wordt gemaakt, maar dat een object of artefact *tot kunst wordt gemaakt*. Kunst is een door (kunst)kenners, museumprofessionals, dilettanten, galeriehouders, ... toegekende categorie. De auteurs leggen het proces van *artificatie* zeer terecht bloot, maar het *uitgommen* van de culturele biografie en de complexe geladenheid van objecten om hen tot kunst te verheffen, is in een museologische context problematisch te noemen. Het ontnemt het kunstobject zijn zeggingskracht, waardoor het - scherp gesteld - tot louter *esthetisch decor* wordt herleid.

het op de eigen instelling betrekken. Een voorbeeld van de deze laatste positie is te vinden in de aanpak van Chris Dercon in Tate Modern.

In januari 2010 organiseerde en financierde Tate een workshop rond kunst en activisme. Vanuit de participanten ontstond een netwerk aan activisten dat vijf jaar later de iconische Turbine Hall bezette om de sponsoring van BP aan te klagen (DERCON 28/11/2016; PEERS 2015). Niet alleen was het voor vele bezoekers niet duidelijk of dit een performance of een echt protest was, tevens valt er ook meer ideologische kritiek te uiten: als gimmick kan het *toelaten* van dergelijke vormen protest leuk zijn, maar met de toelating wordt de giftige angel verwijderd. Daarnaast kan het toelaten en/of stimuleren van dergelijke protesten als een zeer discutabele vorm van recuperatie of als een briljante strategie van een museumdirecteur beschouwd worden, waardoor de echte provocerende en kritische kracht van de actie sterk afgevlakt wordt. Afhankelijk van het standpunt kan de boodschap van het protest en de houding of de positie van het museum als cynisch, symbolisch of zeer krachtig worden beschouwd.

Deze casus roept heel wat vragen op m.b.t. de positie en de rol van het museum in de maatschappij: wordt het museum geïnstrumentaliseerd als het zich op een dergelijke verregaande manier met protestacties inlaat? Wat gebeurt er met de autonomie van het museum of met het mogelijke belangenconflict dat zich aandient? En hoe zit het met de museumethiek en met de neutraliteit van het museum als het zich door multinationals als BP laat sponsoren? Of nog scherper: welke waarde vertegenwoordigt het museum als het zich door multinationals als BP laat sponsoren en het tegelijkertijd het protest organiseert en/of recupereert? Hoeveel vragen de BP-casus ook oproept, één ding is duidelijk: het garanderen van de neutraliteit van de museale ruimte is wandelen over uiterst dun ijs. Om niet te zeggen: het is een onmogelijke opdracht. Geen enkel Belgisch museum of kunstencentrum is in staat om zijn eigen werking zelfstandig te financieren. Samenwerkingsverbanden met de verschillende overheden en/of met privé-sponsors zijn noodzakelijk om te overleven. Of ze willen of niet, musea en kunstencentra zullen altijd op een of andere wijze (financieel) in de maatschappij verankerd zijn. Al is het maar omdat ze niet alleen verantwoording aan hun publiek verschuldigd zijn, maar vooral omdat ze aan het publiek hun bestaansrecht (en dus bestaanszekerheid) ontlenen. Daarom is het nodig dat ze zich bezinnen over de rol die ze in de maatschappelijke context willen en kunnen opnemen. De vraagstelling naar de sociale rol van musea en kunstencentra ligt aan de basis van dit onderzoek, dat twee jaar geleden in het kader van een bachelorpaper opgestart werd.

Voor de bachelorpaper vertrok ik vanuit de superdiverse grootstedelijke Brusselse context om de vraag naar de maatschappelijke rol van musea en kunstencentra te stellen. Uit dit onderzoek bleek dat de posities die Bennett in *The Political Rationality of the Museum* beschreef, nog steeds grotendeels het speelveld van de Belgische musea en kunstencentra bepalen.

Net als in de jaren '90 van de vorige eeuw is de museumrondleiding een veelgebruikt educatief middel (zie ook: LAND 1996, p. 6-7). Dit wil niet zeggen dat de rondleidingen nog steeds op eenzelfde wijze verlopen. De evolutie in de richting van dialoog en interactiviteit is vooral in educatieve rondleidingen voor kinderen en jongeren waar te nemen. Daarnaast is ook de aandacht voor artistiek-educatieve en sociaal-artistieke projecten toegenomen. Verder richt de publiekswerking zich in eerste instantie op het bereiken van een zo groot en breed mogelijk publiek, terwijl de fiscale druk vanuit de kapitalistische neoliberale samenleving steeds meer opgevoerd wordt. Dit uit zich o.a. in het inperken van het subsidiesysteem, in de vraag om de overheidssubsidies te verantwoorden en in het koppelen van subsidies aan concrete verwachtingen en doelstellingen (zie: BOAS & GANS-MORSE 2009, p. 137-138; 143; GATZ 2017, p. 34-35).

Het is duidelijk dat musea (en in uitbreiding kunstencentra) in een grootstedelijke context, die door (g)lokaliteit, fluïditeit en dynamisme gekenmerkt wordt, zeer sterk bevroegd worden. Wanneer musea en kunstencentra uitgedaagd worden om een maatschappelijke rol te spelen, krijgen ze misschien een opdracht die ver buiten hun bereik of draagkracht ligt: de opdracht is

immens en de middelen zijn beperkt. In onderstaande alinea's worden kort de belangrijkste vaststellingen en conclusies beschreven die het voorbereidend sociologisch, demografisch en museologisch onderzoek opleverde.

Brussel is een majority-minority stad, wat inhoudt dat de meerderheid enkel uit minderheden bestaat. Maar niet zozeer de hoeveelheid nationaliteiten en etniciteiten die in de stad terug te vinden zijn, zorgt ervoor dat de Brusselse context vanuit het paradigma van de superdiversiteit bekeken kan worden. Het gaat om veel meer dan om een kwantitatieve verhouding van bevolkingsaantallen. De menselijke identiteit wordt door meerdere variabelen dan de afkomst gekenmerkt. Het zijn deze variabelen die het begrip superdiversiteit invullen: de plaats en omstandigheden waar iemand leeft, de vrienden en sociale relaties die iemand heeft, met wie iemand samenleeft, waar en hoe iemand opgroeit, welke invloeden iemand ondergaat, waar iemand school loopt, welke studies iemand doet, de levensbeschouwing, gender en seksuele geaardheid van iemand, de sociale klasse waartoe iemand behoort, de talen die iemand spreekt, ... (PERMENTIER 2016, p. 8-9). Mensen hebben verschillende (deel)identiteiten en ze behoren tot verschillende groepen en gemeenschappen, wat ervoor zorgt dat de demografische en sociologische situatie door een extreem hoge complexiteit gekenmerkt wordt. De versnippering uit zich op zeer veel vlakken: etnisch, sociaal, demografisch, sociaal-cultureel, juridisch, religieus, ... (CORIJN et al. 2009, p. 1-2; GELDOLF 2013, p. 27-30; VERTOVEC 2007, p. 1024-1025; 1035-1036).

Binnen deze context wordt de menselijke identiteit door *fluiditeit*, dynamisme en *multipliciteit* gekenmerkt. De menselijke identiteit staat niet vast en ze is niet monolithisch van aard. Ze kan als een *working theory* beschouwd worden, waar de vragen: *wie was ik, wie ben ik en wie wil ik worden* in een *voortdurend wordingsproces* worden beantwoord (OYSERMAN & JAMES 2011, p. 117-121; 129-131). Wanneer de menselijke identiteit als een *working theory* beschouwd wordt, wil dit zeggen dat ook begrippen als *cultuur* en *traditie* niet vanuit een statische en monolitische visie benaderd kunnen worden. De maatschappij wordt evenzeer door complexiteit en ambivalentie als door kosmopolitisch en transnationaal denken gekenmerkt (PERMENTIER 2016, p. 10-11), waarbij mensen aanvoelen dat ze tot verschillende (sub)culturen, gemeenschappen, maatschappelijke groepen, ... behoren. Steven Vertovec (2001, p. 573) spreekt in deze context over *enhanced transnationalism*, waarmee hij bedoelt dat er een toenemende globale en grensoverstijgende connectiviteit tussen individuen onderling, tussen individuen en gemeenschappen (culturen en subculturen) of tussen gemeenschappen onderling bestaat. Dit heeft gevolgen voor het functioneren van individuen, (sub)culturen en gemeenschappen, omdat niet alleen de sociale maar ook de politieke en economische structuren veranderen. Als musea en kunstencentra een rol willen spelen in en voor de gemeenschappen waarin ze zich bevinden, dan hebben bovenstaande vaststellingen ook gevolgen voor de museumpolitiek en in het verlengde daarvan de museumpraktijk. Deze vaststelling betreft zeker de musea en kunstencentra die zich in een grootstedelijke context bevinden.

Musea en de stad zijn reeds lang met elkaar verbonden. In 1860 was het, bijvoorbeeld, de doelstelling van het Museum van de Stad Brussel (het Broodhuis of *La Maison du Roi*) om buitenlandse bezoekers langer in de stad te houden. In tweede instantie werd de geschiedenis van de stad (en haar veranderingen) gedocumenteerd en gepresenteerd, zodat ook de lokale bevolking zich van het glansrijke verleden van de stad bewust kon worden (SMOLAR-MEYNART et al. 1992, p. 13-14). Ook vandaag is het toerisme een verbindende factor: musea trekken toeristen en de aanwezige toeristen zijn potentiële museumbezoekers. Op deze wijze gaan musea en kunstencentra, net als de brede culturele sector, van de belevingseconomie deel uitmaken (BRUNER 1993, p. 6; VERBERGT 2014, p. 28). Musea passen hun beleid aan het toenemend (museum)toerisme aan (HERREMAN 1998, p. 4-5; 9), maar langs de andere kant hebben musea ook de (g)lokale bevolking *nodig*. Bovendien zijn musea en kunstencentra in staat om het sociale weefsel te creëren dat iedere stadsbuurt nodig heeft om het leven *aangenaam* te maken (SANDELL 2002, p. 3). Hierdoor ontstaat een spanningsveld waarin de museumpraktijk zich situeert. Niet alleen wordt

het museum of kunstencentrum uitgedaagd om zich van zijn *toeristisch doelpubliek* bewust te zijn, ook is het belangrijk dat het zich in de stad en haar gemeenschappen positioneert.

Nergens zijn er meer identiteiten en culturen aanwezig dan in een stad en nergens komen de identiteiten en culturen van de stad en haar bewoners beter tot uiting dan op de plaatsen waar ze vormgegeven worden: cultuurcentra, culturele verenigingen, musea, kunstencentra, ... (DE RYNCK et al. 2003, p. 129-133; PERMENTIER 2016, p. 24). Dit plaatst musea en kunstencentra voor een ethische keuze die alles met de maatschappelijke betrokkenheid te maken heeft: willen ze een emanciperende functie of taak in de samenleving opnemen of willen ze dat niet?

Wanneer de stad of de buurt bij het museum of kunstencentrum betrokken wordt, dan kan het museum of kunstencentrum tot een belangrijke *ankerplaats* uitgroeien. Musea en kunstencentra kunnen een rol spelen in het creëren of versterken van het sociaal weefsel. Om deze rol op een inhoudelijke en betekenisvolle wijze te spelen, moeten ze vanuit de museumpolitiek en museumpraktijk oog hebben voor:

- multivocaliteit en multifocaliteit;
- bonding en bridging;
- het uitdrukken en bevragen van de tijdsgeest;
- communicatie en dialoog;
- participatie;
- fragiliteit in al zijn betekenissen en contexten;
- de relationaliteit van kunstobjecten (PERMENTIER 2016, p. 48-49).

De afbeelding op de voorpagina van deze thesis mag vanuit deze context als een warme oproep aan musea en kunstencentra beschouwd worden om hun maatschappelijke verantwoordelijkheid op te nemen.

Jaume Plensa drukt het verlangen om via kunst de wereld te veranderen uit in de menselijke figuren die hij met letters uit acht verschillende alfabetten³ van over heel de wereld creëerde. Volgens Brian Kennedy, de directeur van het Toledo Museum of Art dat deze beelden verwierf, vormt de sculptuur een mooie introductie tot het museum, omdat het twee aparte figuren toont die in een dialoog verwickeld zijn. De acht verschillende alfabetten verwijzen op een visuele wijze niet enkel naar de diversiteit, maar ook naar *het leren in een museale context* dat in dialoog met elkaar en met de kunstwerken moet gebeuren. De sculptuur staat in de beeldentuin die het museum omringt. 's Nachts worden beide figuren van binnenuit verlicht, zodat ze zelfs als het museum gesloten is zichtbaar blijven (SHARP & GARROW 2012, p. 1-2). De beelden fungeren op deze wijze als een baken in de stad. De lezer van deze thesis mag dit beeld letterlijk naar de museale praktijk *vertalen*: de wereld zou *een betere* en *een mooiere plaats* zijn, indien musea en kunstencentra dergelijke bakens willen zijn.

³ Deze talen zijn: het Latijn, Grieks, Arabisch, Hebreeuws, Chinees, Japans, Russisch en Hindi (KIN 2017). Door voor een combinatie van levende en dode talen te kiezen, ontstaat er niet alleen een *universele*, maar ook een *intergenerationele* boodschap.

Probleemstelling en methodologie

1. Onderzoeksvraag - inhoudelijke omschrijving

Centraal in dit onderzoek staat de vraag: welke maatschappelijke rol kunnen en/of moeten musea en kunstencentra in een superdiverse grootstedelijke context op zich nemen? Of concreter geformuleerd: tot op welke hoogte kunnen Brusselse musea en kunstencentra instrumenten m.b.t. empowerment, gemeenschapsopbouw en/of inburgering zijn?¹ Door de onderzoeksvraag op deze manier te formuleren, wordt het onderzoek in het brede veld van de *humanities* en daarbinnen in het inter- of multidisciplinaire² veld van de museumwetenschappen of museologie geplaatst.

Onmiddellijk aansluitend bij de onderzoeksvraag wordt de verhouding of het spanningsveld tussen musea en kunstencentra enerzijds en de brede maatschappij waarin ze zich bevinden anderzijds geëxploreerd. Het empirisch luik van het onderzoek heeft als vertrekpunt het zoeken naar indicatoren die op de effecten van de concrete museumpraktijk wijzen. De focus ligt op het in kaart brengen van effecten op gemeenschappen, groepen en individuen m.b.t. topics als empowerment, inburgering en gemeenschapsopbouw.³

Deze uiterst complexe en veelomvattende problematiek wordt in drie delen uitgewerkt, die telkens uit verschillende hoofdstukken bestaan.

In het eerste deel wordt vanuit twee invalshoeken een theoretisch-filosofisch framework ontwikkeld, waarin de ideologische ondergrond van dit onderzoek verklaard en beargumenteerd wordt.

Een eerste hoofdstuk plaatst het onderzoek binnen het brede onderzoeksveld van de museumwetenschappen en de *humanities* en binnen het uitgebreide corpus van de internationale museologische literatuur. Hierbij wordt van een reflectie op een van de kerntaken van het museum vertrokken: het leren. In tweede instantie wordt er aandacht besteed aan het ontstaan van het *moderne* museum⁴ en aan de taken die het museum als instituut vanuit historisch perspectief op zich kan/moet nemen. Tot slot wordt de relevante museologische literatuur besproken. Op deze

¹ Deze begrippen worden vanuit een zeer breed perspectief benaderd. Voor wat ze binnen dit onderzoek concreet betekenen, wordt naar deel 1 van het onderzoek verwezen, waarin het onderliggende theoretisch-filosofisch framework uitgewerkt wordt.

² Het onderscheid tussen interdisciplinair en multidisciplinair is in de praktijk niet altijd eenvoudig te maken. Binnen het multidisciplinaire onderzoek gebruikt men methodes uit andere wetenschappelijke disciplines. Dit is ook zo bij interdisciplinair onderzoek, alleen is hier de aard van de samenwerking dieper en houdt men niet langer strikt aan de eigen discipline vast, waardoor er een soort *tussendiscipline* of *tussenwetenschap* ontstaat.

³ Het fundament voor dit onderzoek werd vorig jaar in de bachelorpaper *Onderzoek naar de maatschappelijke rol van musea en kunstencentra in de superdiverse grootstedelijke Brusselse context* gelegd. In de rapportage van dit onderzoek werd niet alleen de Brusselse sociaal-demografische situatie belicht, ook werd er een visie op m.b.t. identiteit, inburgering, cultuur en traditie in een superdiverse grootstedelijke context ontwikkeld. Op basis van deze visie werd aan de hand van een uitgebreide literatuurstudie op zoek gegaan naar de maatschappelijke relevantie van musea en kunstencentra. Tot slot werden de drempels en sleutels die het opnemen van de maatschappelijke rol van musea en kunstencentra in de weg staan of bevorderen vanuit drie casestudies bevestigd: WIELS, BOZAR en KMKG (PERMENTIER 2016).

⁴ Deze term wordt in het eerste deel van dit onderzoek verklaard.

wijze wordt het onderzoek gesitueerd en worden vanuit een theoretische invalshoek een aantal aspecten van de centrale onderzoeksvraag beantwoord.

In het tweede hoofdstuk staat de vraag naar de autonome en/of neutrale status van het museum of kunstencentrum centraal. Moet een museum of kunstencentrum autonoom zijn en hoe verhoudt deze eventuele autonomie zich met de sociale geëngageerdheid van het instituut? Zowel het *museum als neutrale ruimte*, als het *museum als opvoedingsinstrument* worden kritisch bekeken. Vanuit deze context wordt een visie op het museum als *experimentele ruimte* ontwikkeld. Een bijzondere aandacht gaat naar de kritische pedagogie, naar de mogelijkheden die het inrichten van tijdelijke tentoonstellingen biedt en naar het belang van participatie en participatieve projecten.

Het tweede, empirisch deel van het onderzoek valt in twee hoofdstukken uiteen.

In een eerste hoofdstuk wordt vanuit de problematiek van het *meten* vertrokken om een aantal noodzakelijke methodologische vragen te stellen en te beantwoorden. Tijdens het onderzoeksproces werd het duidelijk dat de methode een deel van de vraagstelling uitmaakt en dat dit onderzoek deels fundamenteel van aard is. In eerste instantie wordt nagegaan waarom musea en kunstencentra hun concrete museum- of tentoonstellingspraktijk meten. Zowel de intrinsieke als de extrinsieke drijfveren komen hierbij aan bod. Het stellen van de vraag naar de onderliggende motivaties voor de meetpraktijken geeft inzicht in de *ideologische* of economische keuzes die de musea en kunstencentra maken. De terugkoppeling aan het mission statement is in een latere fase van het onderzoek zeer interessant. Daarna wordt er ingezoomd op een aantal complicaties die met de theoretische en methodologische keuzes verband houden: het ontbreken van een methodologisch kader, gevaren m.b.t. theorie-gedreven onderzoek en de keuze voor het gebruik van een interpretatieve methode.⁵ De keuze om deze problematiek te behandelen, komt voort uit een praktische vraagstelling: welke methodieken kan de onderzoeker hanteren om de informatie die hij/zij nodig heeft te verwerven? In deze context is het problematisch vast te stellen dat er vanuit de verantwoordingsplicht die musea tegenover de brede maatschappij ervaren, het verlangen bestaat om harde data te genereren. Het aanleveren van harde cijfers en de daaraan gerelateerde feiten is praktisch gezien zo goed als onmogelijk. Ook deze problematiek wordt kort behandeld: een aantal aan de antropologie ontleende methodes kunnen een uitweg bieden. Deze methodiek wordt in het derde hoofdstuk van dit deel uitgewerkt.

In het derde hoofdstuk van het tweede deel wordt vanuit een hypothese m.b.t. de output, de outcome en de impact van de museumpraktijk vertrokken.⁶ Deze hypothese wordt in drie casestudies getest, waarbij volgende vragen zich stellen: welke indicatoren wijzen op de effecten van de museumpraktijk op gemeenschappen, groepen en individuen en wat kan de specifieke rol van kunst, kunstobjecten en artefacten in dit proces zijn? De analyse van de data vanuit de aandacht voor de specificiteit van de verschillende betrokken (museum)partners, voor het mission statement van de musea en kunstencentra, voor de verschillende actoren in het proces, voor het proces van de samenwerkingsverbanden en voor het proces van de museumpraktijk. Op basis van deze gegevens worden een aantal case-afhankelijke conclusies getrokken.

In het derde, concluderende deel doet de actor-network-theorie (ANT) dienst om de empirische bevindingen terug te koppelen aan het theoretisch framework en aan de concrete museumpraktijk die in de drie casestudies onderzocht werd.

Omdat dit onderzoek niet alleen de concrete museumpraktijk betreft en omdat het vertrekpunt een museologische vraag van algemene aard is, worden niet alleen een aantal case-

⁵ De interpretatieve methode hangt samen met de techniek van de *participatieve observatie* en met het zich inleven in de participanten (zie hiervoor: BERNARD 2006, p. 347-349).

⁶ Voor deze hypothese wordt voornamelijk op casestudies van Matarasso (1997), Bodo (2009) en Bollo (2013) gesteund.

afhankelijke, maar ook een aantal case-onafhankelijke conclusies getrokken. Bij deze case-onafhankelijke conclusies staan de gebruikte methodes ter discussie, ook worden de verworven inzichten aan de uitgangsvraag van dit onderzoek teruggekoppeld: welke maatschappelijke rol kunnen en/of moeten musea en kunstencentra in een superdiverse grootstedelijke context op zich nemen?

Tot slot worden onder de titel *coda*, in de hoop dat dit onderzoek tot een betere museumpraktijk en dus tot een betere museumervaring kan bijdragen, een aantal aanbevelingen en tips geformuleerd.

2. Situering van het onderzoek - aflijnen van het speelveld

Dit onderzoek situeert zich binnen de ruime discipline van de *humanities*, wat tot gevolg heeft dat het genereren van harde data zo goed als onmogelijk is. De studie van de menselijke activiteiten of het onderzoeken van de impact van activiteiten op het menselijk denken, voelen en handelen is geen zuiver objectieve bezigheid. Dit houdt natuurlijk niet in dat er op basis van subjectieve ideeën of inzichten zomaar om het even wat geschreven en geconcludeerd kan worden. Het streven naar zo veel mogelijk objectiviteit - door bijvoorbeeld een uiterste nauwgezette omschrijving van de toegepaste methodologie - is een noodzakelijke voorwaarde om het onderzoek aanvaardbaar, geloofwaardig en wetenschappelijk te maken. Cijfers, gegeneerd op basis van enquêtering, zijn in deze context geen harde data, maar ze kunnen het *bewijs* versterken en de conclusies kracht bijzetten (BERNARD 2006, p. 21; 24-26).

Vertrekken vanuit een ruime onderzoeksvraag en kiezen voor een kwalitatieve onderzoeksmethodologie, vermijdt dat dit onderzoek *slechts* als een case-gebonden effectmeting of impactstudie beschouwd kan worden. Er worden geen kwantitatieve methodieken gebruikt om te meten of een bepaald museumprogramma zijn beoogde doelstellingen haalt of niet. Daarvoor ontbreekt het mij op dit moment niet alleen aan de nodige skills om een maximum aan informatie uit statistische gegevens te halen en om een dergelijke meting tot in haar methodologische perfectie uit te voeren, ook is er in het kader van een masterthesis te weinig tijd om de impact van een museumprogramma op middellange en lange termijn vast te stellen. Daarnaast kan er op basis van het bacheloronderzoek vastgesteld worden dat heel wat museumprogramma's geen concrete en welomschreven doelstellingen hebben die getoetst kunnen worden.

Het theoretisch-filosofisch framework dient als basis om in het empirisch gedeelte van dit onderzoek aan de hand van een aantal case-afhankelijke methodieken (zie infra) een zo breed en diepgaand mogelijk beeld van de museumpraktijk te schetsen. Bij het bevragen van de rol van de verschillende partners en partijen in het proces van de museumpraktijk gaat de aandacht zowel uit naar het instituut (museum of kunstencentrum), naar de intermediaire partner(s) als naar het publiek en/of de participanten. Daarnaast worden het museumgebouw, de kunstwerken ... beschouwd als actanten die het proces van de museumpraktijk diepgaand kunnen beïnvloeden. Museologie en museumpraktijk vormen in het onderzoeksproces steeds het vertrek- en eindpunt. Daarnaast plaatst de globale onderzoeksvraag deze thesis binnen het onderzoeksveld van de museumwetenschappen. In het hoofdstuk dat aan de situering van het onderzoek binnen de literatuur en binnen het museologische onderzoeksveld gewijd is, wordt daar op teruggekomen.

3. Methodologie - een vooruitblik

Het doel van dit onderzoek is het bevragen van de maatschappelijke rol van musea en kunstencentra. Aan de hand van drie casestudies wordt het theoretisch-filosofisch framework getest. De concrete bevindingen worden teruggekoppeld aan de museumpraktijk en aan het mission statement dat daaraan ten grondslag ligt, om op basis van de inzichten die dit oplevert case-afhankelijke en case-onafhankelijke conclusies te trekken.

Op basis van de verfijning van de globale onderzoeksvraag, valt dit onderzoek in drie delen uiteen. Ieder deel vereist een aparte methodologie. Telkens is de museologie en/of de concrete

museumpraktijk het vertrekpunt. In onderstaande tekst wordt kort de algemene methodologie van dit onderzoek besproken. De methodologische keuzes m.b.t. het empirisch gedeelte van dit onderzoek komen in deel 2 van het onderzoek uitgebreid aan bod.

Een uitgebreide literatuuranalyse ligt aan de basis van de uitwerking van het theoretisch-filosofische framework in deel 1 van dit onderzoek. Op basis van deze literatuurstudie kan er geconcludeerd worden dat er in de museologie hoe langer hoe meer een *sensus communis* bestaat m.b.t. het in vraag stellen van het *moderne of traditionele* museum.

De literatuuranalyse is vooral gebaseerd op publicaties (monografieën en artikels⁷) die hun ontstaansgrond in een academische context hebben. Deze publicaties situeren zich voornamelijk binnen het onderzoeksdomein van de museologie (gaande van algemene theoretisch literatuur tot zeer concrete en specifieke casestudies), de pedagogie en de sociologie. De bronnenkeuze is eclectisch van aard, maar in de uitwerking worden de scheidingslijnen tussen de verschillende disciplines zo zuiver mogelijk gehouden.⁸

Ook rapporten van een aantal gepubliceerde en/of interne publieksstudies die, al dan niet met een academische ondersteuning, door de musea zelf uitgevoerd werden, zijn in deze literatuurstudie opgenomen. Binnen dit corpus neemt het rapport van Linzer en Munley (2015) een zeer interessante plaats in. Deze publicatie is niet alleen zeer recent, ze bevat ook de technische fiches en een beoordeling van de toegepaste methodieken (MUNLEY 2015). Tevens gaf Danielle Linzer tijdens een lezing in Antwerpen ook een zeer goed inzicht in de achterliggende filosofie en in de onderliggende museumpraktijk (LINZER 7/11/2016).

Tot slot waren ook de rapporten van een aantal door de overheid gestuurde of gesteunde studies zeer interessant om in dit onderzoek mee te nemen. Vooral een aantal onderzoeken in Groot-Brittannië zijn in deze context het vermelden waard. Jocelyn Dodd en Richard Sandell (2001) rapporteerden in deze context bijvoorbeeld over het inclusieve museum, waarbij ze de sociale verantwoordelijkheid van musea en gallerijen (kunstencentra) en hun mogelijke impact op *ongelijkheid* onderzoeken. Daarnaast leverden ook de publicaties van het MELA-project, onder leiding van Basso Peressut, Lanz en Postiglione, heel wat ideeën en elementen die in de achtergrond van dit onderzoek resoneren.⁹

In het eerste hoofdstuk van het empirische deel van het onderzoek wordt, op basis van een uitgebreide literatuurstudie, dieper ingegaan op de redenen waarom musea de impact en/of de effecten van hun praktijk meten. Ook de complicaties van het meten van de museumpraktijk zijn in deze context interessant. Vooral het ontbreken van een methodologisch kader, de problematiek van het theorie-gedreven onderzoek en de discussie m.b.t. een interpretatieve aanpak zijn in het kader van dit onderzoek relevant.

In het tweede hoofdstuk wordt aandacht besteed aan de methodologie die in het empirisch onderzoek toegepast wordt. De sociologische en antropologische literatuur vormt een waardevol en nuttig vertrekpunt. *Research Methods in Anthropology* van Russell Bernard (2006) is omwille van de praktische toepasbaarheid een belangrijke publicatie. Door op verschillende

⁷ Een essentieel criterium bij de beoordeling is niet alleen de academische background van de auteur, maar ook de peer review-status van de artikels in de verschillende wetenschappelijke periodieke uitgaven.

⁸ Niet alleen is het belangrijk om begrippen en concepten omzichtig af te bakenen en genuanceerd te gebruiken, ook moet de algemene theoretische literatuur, de casestudies en de beleidsnota's omwille van hun specifieke aard en de nodige conceptuele scherpsstelling uit elkaar gehouden worden (met dank aan de zeer degelijke en uitgebreide feedback die professor Maarten Liefoghe als beoordelaar op mijn bachelorpaper gaf).

⁹ Zie hiervoor:

Luca BASSO PERESSUT & Clelia Pozzi, *Museums in an Age of Migrations. Questions, Challenges, Perspectives*, Milan 2012;

Luca BASSO PERESSUT, Francesca LANZ & Gennaro POSTIGLIONE (ed.), *European Museums in the 21st Century: Setting the Framework*, vol. 1-3, Milan 2013.

manieren de museumpraktijk te observeren¹⁰, ontstaat er een openheid om effecten die nog niet in de literatuur beschreven zijn op het spoor te komen. Concreet worden case-afhankelijke methodieken gebruikt, die in de desbetreffende hoofdstukken nader toegelicht worden. In het algemeen bestaat de methode uit het hanteren van een kwantitatief instrument (enquête) en uit de toepassing van een aantal kwalitatieve, aan de antropologie ontleende, methodieken: purposive sampling, observatie, het maken, categoriseren en coderen van veldnotities, tekstanalyse van verslagen, interviews en blogs, analyse van informele gesprekken en niet-gestructureerde, semi-gestructureerde en gestructureerde interviews ...

In het derde hoofdstuk wordt in eerste instantie een hypothese ontwikkeld m.b.t. de te verwachten indicatoren die wijzen op de impact, de effecten en de outcome van de museumpraktijk m.b.t. empowerment, inburgering en gemeenschapsopbouw. Hierbij wordt vooral gesteund op het onderzoek van François Matarasso (1997) en Alessandro Bollo (2013), maar ook op het rapport van Linzer en Munley (2015), dat met de nodige omzichtigheid benaderd wordt (zie infra). Aan de hand van drie casestudies wordt de hypothese getest. De vraag welke indicatoren in een superdiverse grootstedelijke context overeind blijven en wat in dit proces de invloed van de museum- of tentoonstellingspraktijk enerzijds en de kunstobjecten of artefacten anderzijds is, staat in deze fase van het onderzoek centraal. Op basis van categorisatie, codering en een beperkt aantal statistische gegevens worden een aantal case-afhankelijke conclusies getrokken. Deze conclusies betreffen ook het proces van de museumpraktijk.

In het derde deel van dit onderzoek (*Conclusie en discussie*) wordt, aan de hand van de literatuur enerzijds en het op basis van het empirisch onderzoek verworven inzicht anderzijds, nagegaan wat de link tussen theorie en empirie is.

De analyse van de gebruikte methodologie a.h.v. de actor-network-theorie vormt een eerste luik van de conclusie, waarna er in een tweede en laatste luik naar de uitgangsvraag van dit onderzoek teruggekeerd wordt nl. welke rol kunnen musea en kunstencentra in een superdiverse grootstedelijke context vervullen?

¹⁰ In het tweede deel van het onderzoek wordt hierop uitgebreid teruggekomen.

Deel 1

Theoretisch-filosofisch framework

Deel 1: theoretisch-filosofisch framework

I. Situering van het onderzoek in het onderzoeksveld en in de literatuur

1. Inleiding

Martha Nussbaum stelt het in *Not for Profit* (2010, p. 1-3; 7) zeer scherp: we bevinden ons in het midden van een stille, maar globale crisis met zeer grote gevolgen voor de democratie waarin we leven.¹ De oorzaak van deze crisis heeft volgens haar alles te maken met het verdwijnen van de kunst en de *humanities* (alfawetenschappen) uit de curricula van secundaire scholen, hogescholen en universiteiten. Door dit zo scherp te stellen, betwijfelt Nussbaum niet de waarde van de natuurwetenschappen (bètawetenschappen) en de sociale wetenschappen (gammawetenschappen). Ze wijst erop dat het nuttigheidsdenken voor een verenging van het curriculum zorgt, waardoor zaken als kritisch denkvermogen, oog voor verbeelding en creativiteit, empathie en het verstaan van de menselijke ervaring, het besef van de complexiteit van de wereld waarin we leven, respect en mededogen, het vermogen om andere mensen als subjecten en niet als objecten te zien dreigen verloren te gaan.

Het nuttigheidsdenken waarover Nussbaum spreekt resoneert in de achtergrond van dit onderzoek, zeker wanneer het gaat over praktische zaken als financiering (subsidiëring) of de verantwoordingsplicht waarmee musea steeds meer geconfronteerd worden (zie hiervoor: ODDING 2011, p. 81-82), terwijl het denken over de sociale rol van musea en kunstencentra² het hoofdbestanddeel van deze thesis uitmaakt. Anders gezegd: een belangrijk deel van het onderzoek situeert zich binnen het veld van de *humanities*, maar dit mag er niet voor zorgen dat er in de bodem van het onderzoek een gat ontstaat. Daarom is het nodig om voldoende aandacht te besteden aan de totaliteit van de museumpraktijk, zeker als er in ogenschouw genomen wordt dat heel wat museale keuzes vanuit een praktische of pragmatische (financiële) noodzaak gemaakt worden.

¹ Het veronderstellen van een oorzakelijke verband is misschien te kort door de bocht, maar misschien is het geen toeval dat de democratie en in uitbreiding het Westerse samenlevingsmodel zowel in de VS als in Europa op dit moment sterk onder druk staan.

² In het bacheloronderzoek wordt de museumdefinitie van ICOM gehanteerd om het onderscheid tussen een museum en kunstencentrum weer te geven (PERMENTIER 2016, p. viii). Het beschikken over een vaste collectie is een van de essentiële voorwaarden om de term *museum* te mogen gebruiken (archives.icom.museum *s.d.*, geraadpleegd op 18/11/2015). Om storende herhalingen te vermijden en om de leesbaarheid te verhogen, zal in deze thesis op sommige plaatsen de term museum gebruikt worden om te spreken over de kunstencentra (WIELS en BOZAR) en de musea (Museum van Elsene en de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van Brussel) die het onderwerp van de casestudies uitmaken.

Het begrip *museum* dekt zeer veel ladingen. Wanneer het gebruikt wordt, wordt in concreto gesproken over het Museum van Elsene en de KMSKB, die als kunstmusea beschouwd kunnen worden. Dit heeft gevolgen voor de *status* van de getoonde kunstwerken. In vergelijking met stadsmusea of wetenschappelijke musea hebben (kunst)voorwerpen hier in de eerste plaats een esthetische of kunsthistorische i.p.v. een illustratieve of theorie-ondersteunende functie. Verder is het onderscheid tussen musea en kunstencentra niet altijd even eenduidig te maken. Aan de oppervlakte lijkt zich hetzelfde af te spelen: tentoonstellingspraktijk. Verder geldt voor de verschillende types van musea en kunstencentra dezelfde vaststelling: het grote publiek maakt niet altijd het onderscheid tussen een vaste opstelling en een tijdelijke tentoonstelling, zeker niet wanneer het een eenmalige bezoek betreft.

De concrete museumpraktijk en de verschillende spanningsvelden waarbinnen deze vorm krijgt is niet alleen een essentieel onderdeel van het empirisch luik van dit onderzoek, het is tevens het concrete werkveld waarbinnen de *humanities* gerealiseerd kunnen worden. Concreet houdt dit in dat dit onderzoek zich voortdurend op het snijpunt van praktijk en theorievorming begeeft. De grondige analyse van een groot aantal casestudies, in samenspraak en confrontatie met de meest relevante algemene museologische literatuur, is in deze context uiterst belangrijk om de balans tussen theorie en praktijk te bewaren en hun interferentie te kunnen vaststellen.

In de dagdagelijkse museale werking is er - in een ideale situatie - een voortdurende kruisbestuiving tussen theorie en praktijk, waarbij beide elementen elkaar inhoudelijk versterken. In de bachelorpaper *Onderzoek naar de maatschappelijke rol van musea en kunstencentra in de superdiverse grootstedelijke Brusselse context* (PERMENTIER 2016, p. 3) werd vastgesteld dat er zeer weinig *evidence-based* onderzoek voorhanden is om de theorie aan de praktijk terug te koppelen. Binnen eenzelfde ideale situatie vormt de algemene theoretische literatuur ook een voortdurende reflectie op de museumpraktijk, waarbij het formuleren van nieuwe inzichten en uitdagingen niet geschuwd wordt. Bovenstaande vaststellingen nemen niet weg dat het voor dit onderzoek in eerste instantie noodzakelijk is om theorie en praktijk scherp uit elkaar te houden, zonder daarbij uit het oog te verliezen dat beiden voortdurend in elkaars invloedssfeer doordringen.

Het feit dat musea en kunstencentra het vertrek- en eindpunt van dit onderzoek uitmaken, plaatst het onderzoek binnen de museumwetenschappen (museologie), die in de lijn van Peter Vergo kunnen omschreven worden als:

“[...] the study of museums, their history and underlying philosophy, the various ways in which they have, in the course of time, been established and developed, their avowed or unspoken aims and policies, their educative or political or social role” (VERGO 1989, p. 1).

Zo goed als alle componenten van Vergo's omschrijving komen ter sprake. In de volgende onderdelen van dit hoofdstuk wordt het onderzoek eerst binnen het denken over musea als *plaats waar mensen* leren geplaatst. Vervolgens wordt er aandacht besteed aan de oorsprong en de historische ontwikkeling van het moderne museum³ en aan de rol en de betekenis van het publieksonderzoek m.b.t. de museumpraktijk. Tot slot wordt het onderzoek binnen de museologische literatuur gesitueerd.

De crisis waarin musea, omwille van breed-maatschappelijke en instituut-gerelateerde redenen, vandaag verkeren, vormt het vertrekpunt voor *Onderzoek naar de maatschappelijke rol van musea en kunstencentra in de superdiverse grootstedelijke Brusselse context*. Deze crisis situeert zich niet alleen op financieel vlak, ook de verantwoordingsplicht, de onmacht om een adequaat antwoord op maatschappelijke vraagstukken te bieden of de afwezigheid in het maatschappelijke debat spelen een niet onbelangrijke rol (PERMENTIER 2016, p. vii-x). Bovendien veronderstelt het ontsluiten van cultureel erfgoed in een grootstedelijke context een dynamiek die niet altijd met de hiërarchische structuur van musea of kunstencentra en/of met een statische museumpraktijk te rijmen valt.

³ Met de term het *moderne museum* wordt verwezen naar het type museum dat in de late 18^{de} en begin 19^{de} ontstaan is. Concreet betreft dit begrip het publiek of openbaar toegankelijke museum dat met publieke middelen bekostigd wordt. Het ontstaansproces van het *moderne museum* is zeer complex (BENNETT 1995, p. 19), maar ook de term *publiek* is problematisch. De term kan verwijzen naar een strategisch gekozen (doel)publiek, naar de brede maatschappij waarin het museum zich bevindt, naar de concrete gemeenschap waarnaar het museum zich richt, maar ook naar de status van het museum als een open en democratisch toegankelijke plaats (BARRETT 2011, p. 1-2). Grosso modo kan men stellen dat het type van het moderne museum vandaag nog steeds onder de noemer *het traditionele museum* doorleeft.

In tijden van crisis kan het nuttig zijn om zich over de afkomst van een fenomeen of instituut te buigen. Deze terugkeer naar de roots kan ervoor zorgen dat instituties zich over hun (kern)taken bezinnen om van daaruit een nieuw elan te vinden. Mede daarom is het belangrijk om ook bij de reflecties m.b.t. het ontwikkelen van een methodologisch kader, de oorsprong van het *moderne* museum in het achterhoofd te houden. In onderstaand deel wordt er dieper op deze problematiek ingegaan. Het leren, een van de kerntaken van museale instellingen, zal het vertrekpunt zijn.

2. Situering in het onderzoeksveld - een historische benadering

a. Het museum als plaats waar mensen leren

Martha Nussbaum mag het stille verdwijnen van de *humanities* uit het curriculum betreuren, in *Not for Profit* gebruikt ze het woord *museum* geen enkele keer. Dat is niet onlogisch, gezien ze zelf te kennen geeft dat ze zich in dit boek vooral focust op scholen, hogescholen en universiteiten, omdat deze in grote mate voor de formele leerprocessen en het daaraan verbonden curriculum verantwoordelijk zijn (NUSSBAUM 2010, p. 7). Maar de *humanities* verdwijnen niet alleen uit het curriculum van onderwijsinstellingen, ze komen ook binnen andere instituten onder druk te staan. Onderwijsinstellingen mogen dan bevoorrechte plaatsen zijn om formele leerprocessen te realiseren, musea (en in uitbreiding kunstencentra) zijn dit m.b.t. non-formele en informele leerprocessen. Wanneer ook deze instituten onder druk van de samenleving sterk vanuit een functionalistisch en/of neoliberal⁴ model benaderd worden, dan zet de stille crisis waarover Nussbaum spreekt zich in de breedste geledingen van de maatschappij door. Hierdoor dreigen museale instellingen en kunstencentra omwille van financiële en daarmee samenhangende pragmatische redenen nolens volens een van hun kerntaken te verwaarlozen: het educatief ontsluiten van de collectie of het leren.⁵

Ondanks deze vaststelling beklemtoont Eilean Hooper-Greenhill in *The Educational Role of the Museum* niet alleen dat de educatieve taak van musea de laatste dertig jaar zeer sterk toegenomen is, tevens stelt ze ook dat museumeducatie de gehele museumpraktijk betreft.⁶ Dit brengt voor musea een grote sociale verantwoordelijkheid met zich mee, wat haar - in de lijn van de kritische pedagogie van Paulo Freire⁷ - leidt naar de ontwikkeling van een kritische

⁴ In *Onderzoek naar de maatschappelijke rol van musea en kunstencentra in de superdiverse grootstedelijke Brusselse context* wordt de term *neoliberal* in de lijn van Boas en Gans-Morse (2009, p. 137-138; 143) gebruikt om te verwijzen naar een economisch model dat uitgaat van besparingen door overheidsuitgaven te verminderen door o.a. een inperking van het subsidiesysteem, privatisering, deregulering en vrijhandel (PERMENTIER 2016, p. vii).

⁵ Het begrip *leren* wordt hier in de breedste zin van het woord gebruikt: het betreft formele, non-formele en informele leerprocessen. Binnen het discours van het levenslang leren dekken deze termen de hele waaier van leerprocessen die gaan van gestructureerd leren binnen een vastgelegd curriculum tot het informele leren dat zeer willekeurig en accidenteel bij ieder museumbezoek kan plaatsvinden (DUDZINSKA-PRZESMITZKI & GRENIER 2008; GIBBS et al. 2007, p. 20-22). Falk en Dierking (2000, p. 229) stellen vast dat er niet altijd duidelijke grenzen tussen de non-formele en formele leerprocessen te trekken zijn.

⁶ De toename van de educatieve praktijk van musea lijkt op het eerste gezicht in contrast te staan met de subsidiëringsproblemen waarmee musea kampen, maar dat hoeft niet zo te zijn. Niet alleen spreekt Hooper-Greenhill vanuit een zeer sterke Britse context, waar de overheid en de Nationale Loterij een zeer sterke subsidiërende rol spelen (FISHER & ORMSTON 2011), ook leidt het onderkennen van het belang van educatie en educatieve projecten in musea niet noodzakelijk tot het financieren ervan.

⁷ Zie hiervoor bijvoorbeeld Freires *Education for Critical Consciousness* (1974, p. 3-5), waarin de auteur over educatie als *the practice of freedom* spreekt. De persoon die leert is niet langer een absorberend object dat geacht wordt meningen en feiten tot zich te nemen, maar hij/zij wordt beschouwd als een subject dat participeert in en actief deelneemt aan het proces van de constructie van kennis en mening. De kennis en/of het bewustzijn van de socio-politieke condities waarin het individu zich bevindt is essentieel om tot daadwerkelijk leren te kunnen overgaan.

museumpedagogie, waarin musea hun rol in het *democratiseringsproces* kunnen en moeten opnemen (zie infra). Binnen deze visie behoort het tot de taak van musea om inclusiviteit na te streven, maar daarnaast moet de bezoeker met een divers en democratisch beeld van de brede samenleving in contact komen. Het leren in musea en kunstencentra gaat daarom gepaard met het bijbrengen van zin tot burgerschap⁸, met het stimuleren van rationeel denken waardoor op een abstracte manier over problemen of concepten gedacht kan worden, met het zichzelf ontwikkelen, met het maken van keuzes en met het ontwikkelen van de eigen individualiteit en creativiteit (HOOPER-GREENHILL 1999, p. 4; 187; 198-202).

De functie die musea in het democratiseringsproces kunnen spelen sluit niet alleen aan bij de visie die Martha Nussbaum op de rol van de *humanities* binnen het onderwijssysteem heeft, maar ook bij de maatschappelijke rol die musea sinds hun ontstaan, en dan vooral sinds hun ontwikkeling vanaf de Franse Revolutie, op zich nemen (zie infra).

Etymologisch is het woord *museum* afgeleid van het Griekse *mouseion*. Flora Kaplan (1995, p. 41) en Peter Vergo (1989, p. 1) situeren het prillste begin van de musea in het Ptolemeïsche Alexandrië, waar in de 4^{de} eeuw v. Chr. de bibliotheek van Alexandrië werd opgericht. Toen de bibliotheek in 306 v. Chr. ontstond, was het *mouseion* er nauw mee verbonden. En dat is niet toevallig: in eerste instantie was het museum een plaats waar geleerden zich verzamelden om de muzen van de kunsten en de wetenschap te bestuderen. Teruggevoerd tot zijn oorsprong, is het museum een plaats waar de wereld bestudeerd werd, een plaats waar kennis werd verworven en waar objecten en boeken voor het nageslacht werden bewaard (BRULON SOAREZ 2009, p. 135-136).

Door het begrip *museum* naar zijn prillste roots terug te voeren, komen we in contact met een van de belangrijkste functies van het instituut: het leren of het verwerven van kennis. Dat deze kennis in het Ptolemeïsche Alexandrië grotendeels aan een culturele en intellectuele elite voorbehouden werd, staat in sterk contrast met de huidige tendens om musea zo inclusief mogelijk te maken. Niet alleen het overbrengen van kennis, maar ook het delen ervan is binnen de recente museologische ontwikkelingen een belangrijk issue.

Ondanks de ontwikkeling die het instituut *museum* sinds de 16^{de} eeuw doormaakte⁹, zijn musea nog steeds (of beter: opnieuw) plaatsen waar leren plaatsvindt. Dit kan met grote stelligheid beweerd worden. De (meestal) weloverwogen inrichting van de tentoonstellingsruimte is hiervoor een eerste sterke aanwijzing. Ook de aanwezigheid van informatieborden, het verspreiden van brochures en publicaties m.b.t. de museumcollectie of de tentoonstelling, het verstrekken van

⁸ Het Engelse equivalent voor burgerschap, *citizenship*, wordt door Hooper-Greenhill op basis van de paper *Education for Citizenship in Scotland* (Learning and Teaching Scotland) omschreven als een:

“[...] *capability for thoughtful and responsible participation in political, economic, social and cultural life. This capability is rooted in knowledge and understanding, in a range of generic skills and competences including ‘core skills’, and in a variety of personal qualities and dispositions. It finds expression through creative and enterprising approaches to issues and problems*” (HOOPER-GREENHILL 1999, p. 28).

⁹ Het begrip *museum* dook door de herontdekking van de Griekse cultuur en literatuur in de 16^{de} eeuw opnieuw op: de curiosa-kabinetten werden onder andere *museum* of *museo* (Italiaans) genoemd (BRULON SOAREZ 2009, p. 135; KAPLAN 1995, p. 41). Eileen Hooper-Greenhill spreekt in haar boek *Museums and the Shaping of Knowledge* (1992, p. 23-24) over het paleis van de Medici als zijnde het eerste museum van Europa, gebaseerd op een concept dat zeer veel invloed zal hebben op de collectievorming en op zowat alle musea die sindsdien zijn ontstaan.

rondleidingen en gidsbeurten, de aanwezigheid van uitgewerkte pedagogische programma's¹⁰ en/of publicaties voor scholen en gezinnen, de informatieverstrekking via de museumwebsite, ... wijzen in de richting van een bewustzijn van het museum als plaats waar men levenslang kan leren. Maar hiermee is niet alles gezegd.

Een museum is veel meer dan een plaats waar men kan leren: vandaag neemt het leren zijn plaats in het ruime assortiment van vrijetijdsactiviteiten in. Het museum maakte noodgedwongen zijn intrede in de neoliberale kapitalistische maatschappij, waar het de wetten van vraag en aanbod ondergaat. Vandaag behoort het (bijna) standaard tot het aanbod dat in verband met meerdaagse citytrips of eendaagse stadsbezoeken door reisbureaus en toeristische diensten aangeprezen wordt. Een studie van Myriam Jansen-Verbeke en Johan Van Rekom uit 1996 (p. 373-374) wijst al zeer sterk in deze richting. Het rapport van een internationaal online marktonderzoek naar het marktpotentieel van de Vlaamse Meesters bevestigt deze tendens (TOERISME VLAANDEREN 2016, p. 10). Historisch erfgoed en cultuur, en in mindere mate kunst, vormen belangrijke criteria bij het kiezen van een reisbestemming.¹¹ Meer dan 50% van de respondenten in Spanje, Italië, India, de Verenigde Staten en Brazilië antwoordde bevestigend op de vraag of historisch erfgoed, cultuur en kunst een belangrijk criterium waren bij het kiezen van hun reisbestemming. Over alle landen heen is dit criterium voor ongeveer 33% van de respondenten belangrijk.

Naast een plaats waar men kan leren is het museum ook een belangrijke plaats waar men zijn/haar vrije tijd kan doorbrengen. Het spanningsveld tussen de educatieve pool en de vrijetijdspool zorgt ervoor dat musea en kunstencentra voortdurend keuzes moeten maken m.b.t. het opbouwen van tentoonstellingen en het inrichten van museale ruimtes, het maken van reclame, het uitwerken van educatieve pakketten, ...

Hooper-Greenhill (1999, p. 33-34) staat kort stil bij de ietwat ongelukkig gekozen term *edutainment*, die impliciet de visie lijkt te bevestigen dat educatie en entertainment dikwijls als tegenpolen van elkaar beschouwd worden. Langs de andere kant geeft dit acroniem zeer goed weer waar het om gaat: nl. het zoeken van een begrip dat de complexe een meervoudige lading van het leerproces in het museum dekt. Ook sluit de term *edutainment* aan bij twee begrippen die in de definitie van het museum, die in 2007 in Wenen door het International Council of Museums werd aangenomen, mede de taken van het museum omschrijven: *education* en *enjoyment*.

“A museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment”
(archives.icom.museum s.d., geraadpleegd op 18/11/2015).

John Falk en Lynn Dierking (2000, p. 229) stellen vast dat de grens tussen activiteiten die gericht zijn op leren en activiteiten die gericht zijn op entertainment niet scherp te trekken is. Hierdoor kan de educatieve pijler van de museumpraktijk in de invloedssfeer van het entertainment en

¹⁰ Zowel BOZAR, WIELS, de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten als het Museum van Elsene hebben op hun website een pagina waar het aanbod voor het onderwijs en voor de gezinnen wordt toegelicht. WIELS richt zich daarnaast sterk op een aantal sociaal-artistieke projecten, waarbij educatie een belangrijke pijler is. De KMSK bieden op hun site een aantal educatieve dossiers aan die gratis te downloaden zijn.
Zie hiervoor: <http://www.bozar.be/nl/static-pages/54532-onderwijs>; <http://www.wiels.org/nl/52/School-bezoeken>; <http://www.museumvanelsene.irisnet.be/activiteiten/schoolaanbod/scholen>; <http://extra-edu.be/Dossiers>, allen geraadpleegd op 22 maart 2017.

¹¹ Deze studie is uitgevoerd in Nederland, Frankrijk, het Verenigd Koninkrijk, Duitsland, Spanje, Italië, Zwitserland, Oostenrijk, Zweden, Denemarken, Noorwegen, Rusland, Japan, India, China, de Verenigde Staten en Brazilië. Wat men in de verschillende landen onder historisch erfgoed, cultuur en kunst verstaat, werd niet nagegaan (TOERISME VLAANDEREN 2016, p. 9-11).

daarbij aansluitend van het neo-liberale denken en de vrije markt terechtkomen, waarbij bestaande maatschappelijke verhoudingen bevestigd en in stand gehouden worden (zie hiervoor: BOURDIEU & PASSERON 1990). Het grote gevaar bestaat er in dat educatieve programma's worden afgebouwd als er te weinig *return on invest* is en dat langs de andere kant educatieve programma's tot inhoudsloos entertainment uitgehold worden om de *return on invest* te verzekeren.

Dit spanningsveld speelt in de achtergrond van dit onderzoek mee en het heeft ongetwijfeld een impact op de manier waarop men in musea en kunstencentra met de museale taak van het *leren* omspringt. Langs de andere kant zegt de wijze waarop het leren in het museum of kunstencentrum binnengebracht wordt ons zeer veel over de (impliciete) visie die het museum of kunstencentrum op museologie en daarbij aansluitend op zijn eigen functie heeft. Daarom wordt hieronder kort ingegaan op de verschillende manieren waarop er in een museum geleerd kan worden.

In *Lifelong Learning in Museums. A European Handbook* onderscheiden Kirsten Gibbs, Margherita Sani en Jane Thompson (2007, p. 20-22) verschillende *benaderingswijzen*¹² van leren. De auteurs maken onderscheid tussen de instructieve of didactische aanpak, het actieve of ontdekkingsgericht leren, de constructivistische methode en de sociaal-constructionistische aanpak¹³. Zonder hierop dieper in te gaan, beschrijven ze het brede spectrum van leerprocessen, met aan het ene uiterste de bezoeker die beschouwd wordt als iemand die passief kennis absorbeert en het museum dat zichzelf beschouwt als de expert die deze kennis ter beschikking stelt, en aan het andere uiterste de bezoeker en het museum die beiden vanuit hun rol van *expert* in het proces dat kennis en mening genereert ingeschakeld worden.

Margaret Lindauer (2007, p. 306-307) onderscheidt drie verschillende vormen van leren: het transmissie-absorptiemodel, het constructieve leermodel en het kritische leermodel. In haar bijdrage aan *Museum Revolutions. How Museums Change and Are Changed* van Simon Knell beschrijft ze deze verschillende modellen. Hierbij stelt ze een zekere evolutie vast, met als hoogtepunt het op Paulo Freire gebaseerde kritische leermodel. In dit model ligt de nadruk op het leren en zijn *transformerende* kwaliteiten: de persoon die leert neemt actief deel aan het leerproces. De klemtoon ligt op de mogelijkheden om de denk- en leefwereld van de mensen die

¹² Deze benaderingswijzen worden door de auteurs samengebracht onder de titel *Approaches to learning in museums*. Ook leggen ze een link met de verschillende leertheorieën die min of meer onder deze benaderingswijzen ondergebracht kunnen worden. Concreet behandelen ze in hun studie de leertheorieën van Piaget, Bruner, Bloom, Gardner, Briggs, Freire en Kolb (GIBBS et al. 2007, p. 20; 23-25).

¹³ De auteurs gebruiken de term *the social-constructionist approach* (GIBBS et al. 2007, p. 22). Deze term laat zich zeer moeilijk vertalen, daarom wordt hij vrij letterlijk als de *sociaal-constructionistische aanpak* weergegeven. Deze aanpak leidt ertoe dat de duale opdeling subject-object (of subject-maatschappij) door auteurs binnen de sociale wetenschappen waarvoor deze stroming invloedrijk is, wordt opgeheven en vervangen door een intersubjectieve werkelijkheid. Dit heeft tot gevolg dat men er binnen deze theorie van uitgaat dat kennis in de menselijke geest opgebouwd wordt, als het resultaat van een uiterst persoonlijk en intersubjectief proces. Er bestaat niet zoiets als objectieve, contextvrije kennis (ANDREWS 2012, p. 40-41). Wat betreft het leren in museums resulteert dit in het erkennen dat musea centra zijn waar sociale, culturele, historische en politieke kennis verworven en *onderhandeld* wordt.

Niet alleen qua terminologie, maar ook qua opheffing van de Cartesiaanse dualiteit tussen subject en object leunt dit denken aan bij de actor-network-theorie zoals die door Michel Callon, Bruno Latour en John Law wordt toegepast. Het erkennen van musea als plaatsen waar kennis onderhandeld wordt, is sterk verwant met Latours concept van het museum als *rekencentrum* (LATOUR 1987, p.221, zie infra).

leren te veranderen. Kennis wordt in deze visie beschouwd als cultureel kapitaal¹⁴ dat op een onevenwichtige manier verdeeld is. Tijdens het leerproces worden culturele en sociale mythen ontkracht, waarbij machtsstructuren en sociale verhoudingen worden blootgelegd en in het discours worden meegenomen. De persoon die leert wordt zich bewust van wie hij/zij is en welke positie hij/zij in de maatschappij inneemt. Dit kan op termijn leiden tot persoonlijke ontwikkeling en sociale verandering (HEIN 1998, p. 18).¹⁵ Op deze manier wordt het onevenwichtig verdeelde cultureel kapitaal op een rechtvaardige wijze herverdeeld.

Op basis van bovenstaande beschrijving kan men concluderen dat de concrete invulling van het educatieve aanbod van musea en kunstencentra zeer veel duidelijk maakt over de impliciete en/of expliciete visie van waaruit bij de ontwikkeling van de museumpraktijk vertrokken wordt. Niet alleen maakt de visie die musea en kunstencentra op leren hebben ons iets duidelijk over hun opvattingen m.b.t. hun museologisch vertrekpunt, ook zegt het ons iets over de manier waarop ze naar hun publiek kijken en hoe ze met hun publiek omspringen. De literatuur die in verband met het leren in musea geraadpleegd werd en mijn jarenlange ervaring als leerkracht in het secundair onderwijs, leren mij dat een keuze voor een *leervorm* nooit vrijblijvend is. De gehanteerde methode heeft invloed op het leerproces en op het directe of inhoud-gebonden resultaat van het leren. Maar de invloed gaat verder dan dat. Iedere vorm van leren grijpt op zijn eigen manier in op het weten, denken en handelen van een persoon.

Het leren kan - ik wil mij op dit punt eerder voorzichtig uitdrukken - een invloed hebben op de identiteit en op het normen- en waardenpatroon van mensen. Daarom is het belangrijk dat musea bij het aanbieden van een educatief programma zich bewust zijn van de invloed die ze uitoefenen. Dit bewustzijn kan alleen maar toenemen door de effecten die ze bewust of onbewust bij mensen bewerkstelligen te meten. Niet alleen behoort het meten van de invloed of de effecten tot de verantwoordelijkheid van ieder museum of kunstencentrum dat een educatief programma aanbiedt, ook is het voor musea en kunstencentra een verrijking om deze effecten te kennen. De feedback die gegeneerd wordt, kan niet alleen een antwoord bieden op de *maatschappelijke verantwoordingsplicht*¹⁶ waarmee musea en kunstencentra steeds vaker geconfronteerd worden, ook kunnen ze hun praktijk bijsturen wanneer blijkt dat deze zijn doel (ten dele) mist.

¹⁴ De term *cultureel kapitaal* verwijst in de eerste plaats naar het denken van Pierre Bourdieu die drie vormen van *kapitaal* onderscheidt: economisch, cultureel en sociaal. Cultureel kapitaal bestaat volgens Bourdieu op drie manieren: belichaamd (in de vorm van kennis en talenten die voor een lange termijn verworven zijn), geobjectiveerd (in de vorm van culturele goederen als boeken, beelden, instrumenten ...) en geïnstitutionaliseerd (in de vorm van op educatie gebaseerde kwalificaties als diploma's en titels, gericht op het bewaren van de verworvenheden van het culturele kapitaal). In nauwe samenhang met cultureel kapitaal spreekt Bourdieu over sociaal kapitaal (BOURDIEU 1986, p. 242-247).

In algemene zin verwijst de term *sociaal kapitaal* naar de middelen en hulpbronnen die in een persoonlijke en maatschappelijke context aanwezig zijn om de persoonlijke en/of gemeenschappelijke en sociale organisatie vorm te geven. Concreet gaat het over sociale relaties en groepsverbanden die een persoon kan inzetten. De studie van wat sociaal kapitaal is en hoe het ingezet wordt, wordt in heel wat publicaties met het werk van Robert D. Putnam en Pierre Bourdieu in verband gebracht. Beide auteurs gaan ervan uit dat sociaal kapitaal zowel uit een persoonlijke als uit een gemeenschappelijke component bestaat. Toch loopt hun visie sterk uiteen wat betreft het resultaat van het beschikken over sociaal kapitaal: Putnam komt tot de conclusie dat het beschikken over sociaal kapitaal altijd een socialiserend en democratiserend effect heeft, terwijl Bourdieu op dit vlak heel wat sceptischer is. Hij stelt dat het beschikken over sociaal kapitaal de sociale opdeling niet noodzakelijk opheft (BOURDIEU 1986, p. 241-242; PUTNAM 1994, p. 9-10; 17-19).

¹⁵ In een andere context spreekt Johan Swinnen over de mogelijkheden van de studie van beeldcultuur m.b.t. duurzame ontwikkeling. Letterlijk zegt hij:

“De studie van de geschiedenis van het beeld kan bijdragen aan de kennis van een land en de identiteitsontwikkeling van zijn bevolking [...]” (SWINNEN 2012, p. 11).

¹⁶ Zie hiervoor ook: PERMENTIER 2016, p. 23.

Kortom, de keuze om de effecten van de concrete museumpraktijk proberen te meten komt voort uit een van de primaire taken van musea en kunstencentra: het leren, begrepen in de breedste zin van het woord. Dat dit *meten* zeker geen evidente zaak is, wordt duidelijk in het tweede deel, waar er dieper op de problematiek van het meten van de effecten van de concrete museumpraktijk wordt ingegaan.

b. Democratisering van de kennis en de oorsprong van het publieksonderzoek

Uit bovenstaande beschrijving blijkt dat het *leren* als een van de primaire taken van het museum historisch gezien samenhangt met het ontstaan van het concept *museum* in de klassieke oudheid. Toch kan men niet stellen dat de evolutie van het museum zich in een ononderbroken lijn van de klassiek oudheid tot nu heeft doorgezet. Het museum zoals we dat nu kennen, is het resultaat van een vrij recente evolutie, maar ook in deze evolutie is de link tussen het museum en het concept van het leren (of opvoeden) altijd in meer of mindere mate aanwezig geweest.

In dit onderdeel wordt de oorsprong van het publieksonderzoek binnen de brede maatschappelijke (r)evolutie die we de *democratisering van kennis* kunnen noemen geplaatst¹⁷, dit in de hoop een aantal conclusies m.b.t. de aard en de betekenis van het concept *publieksonderzoek* te kunnen trekken. Door het ontstaan van het *moderne* museum met de democratisering van kennis in verband te brengen, wordt het concept *museum* in een breed cultuurhistorisch perspectief geplaatst om van hieruit met een (ver)nieuw(d)e blik naar de hedendaagse ontwikkelingen en problematieken te kunnen kijken. De zoektocht naar *de bronnen van de interesse in het publiek* toont in deze context aan dat musea sinds hun ontwikkeling vanaf de Franse Revolutie geen neutrale instituten zijn. Steeds hebben ze zich binnen of tegenover de maatschappij geïntegreerd. De aandacht voor de opvoeding van de mens (de burger) of het leren is hierbij een rode draad die slechts in een beperkt aantal gevallen doorgeknipt wordt.

Tussen grosso modo 1751 en 1780 gebeurt er in Frankrijk iets dat op het eerste gezicht weinig met de ontwikkeling van musea te maken heeft: in 28 delen wordt door Denis Diderot (1713-1784) en Jean d'Alembert (1717-1783), samen met een aantal andere medewerkers¹⁸, de *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers* uitgegeven.¹⁹ d'Alembert trok zich later - onder druk van politieke en kerkelijke instanties - uit het project terug. De poging om alle kennis van de tijd²⁰ in één werk samen te brengen was uiterste controversieel, niet alleen omdat dit tot dan nog niet op een dergelijke wijze gebeurd was, maar ook omdat de fundamenten van het

¹⁷ Deze ontwikkeling is nog steeds aan de gang. Zeer veel informatie wordt via internet toegankelijk gemaakt, maar niet iedereen heeft toegang tot alle informatie. Het al dan niet kunnen beschikken over informatie of het al dan niet in de mogelijkheid zijn om bepaalde informatie te kunnen verwerven, bepaalt de mogelijkheden die een persoon heeft om zich te ontwikkelen. Informatie is binnen deze context niet alleen een product, het is ook een machtsmiddel om sociale posities en verhoudingen te beschermen of open te breken.

¹⁸ Andere medewerkers waren o.a. Rousseau, Voltaire en Montesquieu (TEN KATE et al. 2007, p. 147).

¹⁹ Etymologisch gezien is het woord *encyclopedie* van de Griekse begrippen *enkyklios* en *paidea* afgeleid. *Enkyklios* betekent *rond, in een kring*. *Paidea* is niets anders dan *opvoeding*. Vrij vertaald betekent het woord *encyclopedie* algemene vorming of vorming (opvoeding) op alle terreinen van het weten (PHILIPPA et al. 2011). Het eerste encyclopedisch werk was niet alleen bedoeld om het weten in één allesomvattend boekwerk samen te brengen, het was ook een uiting van de vooruitgangsideologie die stilaan vorm begon te krijgen. Mede hierom, maar ook omdat men trachtte het *bijgeloof* van de mensen te doorbreken - een poging die ook Kant in zijn *Kritik der reinen Vernunft* (1781) ondernam - en omdat de traditionele (geloofs)waarheden werden vervangen door nieuwe, wetenschappelijke waarheden die op rationale criteria gestoeld zijn, kwamen de *encyclopedisten* in conflict met de kerkelijke overheid (STÖRIG 2010, p. 402; TEN KATE et al. 2007, p. 147).

²⁰ In de poging zo volledig mogelijk te zijn, bevatte de encyclopedie zowel artikels van geleerden en academici, als bijdragen van *gewone* (ambachts)mensen.

maatschappelijk bestel bevestigd werden. De kerkelijke overheid voelde zich uitgedaagd omdat het christelijke mens- en wereldbeeld verlaten werd voor de opvatting dat de mens voor zijn eigen geluk verantwoordelijk is. De nieuwe principes van de *maakbare mens* en de *maakbare maatschappij* stonden haaks op het christelijk denken. Ook de wereldlijke overheid voelde zich bedreigd: de encyclopedisten stelden de menselijke waardigheid voorop, ze pleitten voor de afschaffing van de slavernij en ze protesteerden tegen de willekeur en wreedheid van het politieke en juridische bestel. Het ideaal van het verlichte koningschap druiste in tegen de ideeën die de absolute vorsten, republikeinen en democraten erop nahielden (STÖRIG 2010, p. 402; TEN KATE et al. 2007, p. 147).

Störig (2010, p. 402) stelt dat de ontwikkeling van de encyclopedie van Diderot en d'Alembert, samen met de geschriften van Voltaire en Rousseau, op geestelijk vlak rechtstreeks bijdroeg aan de voorbereiding van de Franse Revolutie in 1789. Breder beschouwd is de encyclopedie een uiting van een proces dat zich als *de democratisering van kennis* laat beschrijven.

Ook in de klassieke oudheid en in de middeleeuwen²¹ waren er al verschillende pogingen geweest om de kennis in een boekwerk te verzamelen, maar deze projecten hadden niet dezelfde draagwijdte en kenden niet dezelfde verspreiding. Ondanks het feit dat bepaalde werken met encyclopedische inslag een groot verspreidingsgebied hadden en dat ze lang nadat ze geschreven waren nog steeds gelezen en gebruikt werden, waren de bedoeling en de receptie van de werken totaal anders dan die van de *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*. De *Encyclopédie* getuigt van vertrouwen in de mens die zijn eigen geluk moet kunnen verwezenlijken en van vertrouwen dat de vooruitgang van wetenschap en economie een positief effect op de mens en op de samenleving zal hebben (TEN KATE et al. 2007, p. 147). In dit proces vervullen kennis en weten een uiterst belangrijke rol, daarom was het belangrijk dat beiden breed toegankelijk werden (STÖRIG 2010, p. 402-405).

In het brede democratiseringsproces van kennis werd ook de - nog steeds brandend actuele - vraag naar de waarde van kunst en cultuur gesteld. In 1749 schreef de Académie van Dijon een prijsvraag uit waarvan het thema was: *heeft het herstel van de kunsten en wetenschappen bijgedragen tot verbetering en verheffing van de zedelijkheid?* Het antwoord dat Jean-Jacques Rousseau in het in 1750 gepubliceerde *Discours sur les sciences et les arts* als winnaar van de prijsvraag gaf, was vernietigend voor de kunst en de cultuur. Hij rekende af met de waarde van de cultuur, omdat hij doorheen de menselijke geschiedenis een link ziet tussen de vooruitgang van geestelijke vorming en de achteruitgang van de zedelijkheid. De Verlichting, en daarmee samenhangend de rede, zorgt ervoor dat de mens en de natuur met elkaar in conflict raken. Dit is voor Rousseau een onverdraaglijke gedachte, daarom spreekt hij over de eenvoud, de onschuld en de armoede - die elk op hun manier het geluk van de mens bevorderen - als alternatief voor de Verlichting en het vooruitgangsgeloof (ROUSSEAU 1992, p. 4-6; 23-24).

Niet alleen het antwoord dat Rousseau gaf, maar ook de formulering van de vraag stemt tot nadenken. Het onder één noemer vermelden van kunst en wetenschap op zich zou vandaag al tot verhitte debatten kunnen leiden, zeker wanneer hun beider rol in het al dan niet *verheffen van de zedelijkheid van de mens* bevestigd wordt. Niet iedereen was even cultuurpessimistisch als Rousseau en volgt zijn oproep tot terugkeer naar de natuurlijke toestand van de mens. Dit wordt duidelijk als we de rol die musea in het democratiseringsproces van kennis spelen van naderbij bekijken.

²¹ Het werk van Aristoteles (384-322 v. Chr.) heeft een min of meer encyclopedisch karakter omdat het zeer ruim omvattend en gevarieerd is (STÖRIG 2010, p. 185-186). De *Naturalis Historia* van de Romeinse militair en letterkundige Plinius de Oudere (23/24 v. Chr.-79) had ook een encyclopedisch karakter. In de 13^{de} eeuw schreef Vincent van Beauvais een werk van ongeveer 80 delen: het *Speculum maius*. In ongeveer dezelfde tijd ontstond *De natura rerum* van Thomas Cantimpré.

In 1728 publiceerde Ephraim Chambers zijn *Cyclopediæ* (gebaseerd op het werk van John Harris), een werk dat rechtstreeks aan de basis van de encyclopedie van Diderot en d'Alembert lag (TEN KATE et al. 2007, p. 147).

In het discours van de Verlichting, en daarbij aansluitend in de *Encyclopédie* van Diderot, krijgen de musea een niet onbelangrijke rol toegedicht. In volume IX van zijn *Encyclopédie* stelde Diderot voor om een nationaal museum op te richten, met als basis de koninklijke collectie.²² Vertrekken en zalen moesten heringericht worden en een scheiding van de objecten (schilderijen en sculpturen) leek hem opportuun te zijn. Het op te richten museum kreeg een vooraanstaande educatieve rol in de ontwikkeling van de burger en de kunstenaar toebedeeld. Het project kreeg door de Franse Revolutie een veel radicalere wending dan Diderot oorspronkelijk voor ogen had.

Op 10 juni 1792 kwam er definitief een einde aan de Bourbon-monarchie in Frankrijk: het paleis van de Tuilerieën werd bestormd. Lodewijk XVI probeerde te vluchten, maar hij werd gevangen genomen. In de onmiddellijke nasleep van deze gebeurtenissen vonden de leden van de Assemblée Legislative het een urgente zaak om een decreet uit te vaardigen m.b.t. het samenbrengen van schilderijen en andere kunstwerken in het Louvre. Op deze wijze werd een indrukwekkende verzameling opgebouwd, die uit de koninklijke collectie en in beslag genomen werken van *émigrés* en kerkelijke instellingen bestond.

In 1793, op 10 augustus, werd het museum officieel geopend en onmiddellijk werd het als een belangrijke schakel in het *opvoeden* van de mensen beschouwd. Werken werden op basis van hun revolutionaire gedachte of hun kunsthistorische waarde zorgvuldig geselecteerd en op een *eclectische* wijze in de verschillende zalen opgehangen. Geheel in de lijn van de revolutie beschouwde men een ordening op basis van *school* of *periode* als elitair. Bovendien riep men een didactisch element in om de keuze voor een eclecticische opbouw te verantwoorden: jonge kunstenaars zouden beter de verschillende stijlen van de oude meesters met elkaar kunnen vergelijken. Ook drukte een eclecticische opstelling de revolutionaire gedachte beter uit: het nieuwe politieke systeem toonde dat het egalitair was. De concrete museumpraktijk was als na te volgen voorbeeld bedoeld en het streven naar vrijheid moest in de geesten van de mensen verankerd worden (DESVALLEES 2012, p. 9; HOOPER-GREENHILL 1992, p. 172-178; MCCLELLAN 1988, p. 304-310).

Het Louvre krijgt een functie in het staatsbestel en in de politieke propaganda. Niet alleen ontstond er een hevige discussie over welke werken er geselecteerd moesten, ook de ordening van de collectie was onderwerp van discussie. Sommige werken, die niet van de hand van grote meesters waren en die een zeer sterke link met het Ancien Regime of een uitgesproken kerkelijke (religieuze) thematiek hadden, werden vernietigd. Al snel legden tegenstanders van de revolutie de link tussen *vandalen* en *republikeinen*. Door de oprichting van de *Commission de monuments* en de *Commission temporaire des arts* probeerden de republikeinen aan te tonen dat ze geen *barbaren* waren. Ook het conservatieproject dat onder Vivant Denon werd opgestart kaderde in deze strategie (HOOPER-GREENHILL 1992, p. 176-179; MCCLELLAN 1988).

Op een ondubbelzinnige wijze wordt hiermee aangetoond dat het museum op dit moment in de geschiedenis geen neutrale ruimte kon zijn. In zekere zin kan deze conclusie naar vandaag doorgetrokken worden: iedere presentatie van kunstwerken houdt een selectie en een ordening in. Het maken van keuzes zal steeds gebeuren vanuit onbewuste en/of bewuste strategieën die vanuit een (vooraf) bepaalde doelstelling voortkomen.

Het museum kreeg tijdens en na de Franse Revolutie niet alleen een pedagogische taak toebedeeld, het werd ook gebruikt om politieke idealen te versterken. In de loop van de 19^{de} eeuw zal deze functie zich uiten in de rol die nationale musea in het proces van de natievorming en het construeren van een nationale identiteit toebedeeld krijgen (NEWMAN & MACLEAN 2002, p. 58-59). Jennifer Barrett schrijft hierover:

“[t]he utopian or idealist goals of the late eighteenth- and nineteenth-century democracies included using museum spaces to civilize and educate people. Museums

²² Deze collectie bevond zich sinds 1750 in het Palais de Luxembourg, waar ze tussen 1750 en 1779 twee keer per week voor het publiek werd opengesteld (MCCLELLAN 1988, p. 300).

also symbolized a nation's achievements (military, cultural, or economic). The role of the *modern museum* at this time was caught up with the new experience of being public" (BARRETT 2011, p. 3).

De geheel nieuwe ervaring van *publiek-zijn* waarover Barrett spreekt, heeft zeer veel gevolgen voor de musea: omdat dergelijke instellingen vaak uit publieke middelen gefinancierd werden (en worden), ontstaat een vorm van duurzaamheid. Publieke musea zijn hierdoor niet langer afhankelijk van de persoonlijke interesses en/of de grillen van een toevallige mecenas.²³

Daarnaast ontstaan er publiek-gerelateerde functies als curatoren die de collectiestukken selecteren en ordenen en suppoosten die toezicht houden. Ook het verschil tussen zaal en depot ontstond. Onder andere naar aanleiding van nationale feestelijkheden of verjaardagen werden tijdelijke tentoonstellingen gehouden. Met de bedoeling het publiek te instrueren, verschijnen verschillende soorten catalogi: gaande van uitgebreide publicaties die voor academici en kenners bestemd zijn tot goedkope publicaties die voor het grote publiek bedoeld zijn. Werken worden van informatiebordjes voorzien en er worden lezingen in het museum gehouden. Belangrijk bij dit alles is de vaststelling dat de museumcollectie niet vanuit het oogpunt van divertissement of entertainment getoond werd. Het *moderne, publieke* museum ontstond vanuit het oogpunt van studie en educatie (HOOPER-GREENHILL 1992, p. 179-183).

Het openstellen van het Louvre voor het grote publiek in 1793 wordt in deze context dikwijls als een keerpunt in de geschiedenis van het *moderne* museum beschouwd, maar het ontstaan van het *moderne* museum is niet alleen op het conto van de Franse Revolutie te schrijven. Ook in Nederland, Duitsland en Engeland waren er instellingen die hun collecties op een of andere manier aan het publiek wilden tonen.

In Oxford werd de collectie van Elias Ashmole reeds in 1683 aan het publiek getoond, en al vroeg in de 18^{de} eeuw kon iedereen voor een *kleine bijdrage* en aan de hand van een catalogus de collectie van het eerste universitaire museum bezoeken. Het gebouw waarin de collectie in zijn vroegste periode was ondergebracht, was uitgerust met een aantal ruimtes die erop gericht waren experimentele wetenschap te bedrijven en lezingen te houden. De bedoeling was dat de in het museum aanwezige objecten of artefacten zeer snel ter hand konden worden genomen om als illustratief materiaal in het leerproces ingezet te worden (ABT 2006, p. 124; SALTER & LOBEL 1954, p. 47; Ashmolean.org 2012, geraadpleegd op 12/10/2016).

In London werd de oprichting van het British Museum in 1753 door een parlementaire act een feit. In 1759 opende het museum zijn deuren, wat inhield dat het museum voor *leergierige en nieuwsgierige* bezoekers toegankelijk was. Naast de gewone leergierige en nieuwsgierige bezoeker konden ook academici in het museum terecht. Net als in het Ashmolean Museum is er in het British Museum een tendens naar *democratisering* vast te stellen: er werd een publiek uit diverse sociale lagen aangetrokken (ABT 2006, p. 126; britishmuseum.org s.d., geraadpleegd op 13/10/2016).

In Berlijn voerden Carl Friedrich von Rumohr en Gustav Waagen een bittere strijd met Aloys Hirt, die zich omwille van de onenigheid in 1828 uit de Berlijnse museumcommissie terugtrok. De inzet van deze strijd is interessant: het museum²⁴ moest volgens von Rumohr en Waagen een chronologisch overzicht van de kunstgeschiedenis aan de hand van originele werken bieden. Hierbij was de kwaliteit van de werken en niet de kwantiteit van belang. In de inleiding van *Zur Geschichte und Theorie der Formschneidekunst* komt von Rumohr op het punt van de originaliteit

²³ Het onderscheid tussen het (semi)publieke museum en het privé-museum speelt vandaag nog steeds een rol. Steeds meer kunstverzamelaars voelen de noodzaak om met hun collectie naar buiten te komen.

²⁴ In dit geval het huidige *Staatliche Museen zu Berlin*.

van de kunstwerken terug: door naar de *Holbein-strijd*²⁵ te verwijzen zegt hij niet alleen iets over het *aura* van het originele kunstwerk, tevens stelt hij ook dat het kijken naar een kunstwerk met een esthetische ervaring gepaard gaat. Deze ervaring is essentieel om de *zichtbare geschiedenis* (Waagen) van de kunst ten volle te kunnen waarnemen (POEL, 1889; VON RUMOHR 1837, p. 1-5; dictionaryofarthistorians.org s.d., geraadpleegd op 17/11/2016). Von Rumohr en Waagen vestigen de aandacht op een aspect van de museumpraktijk dat door de focus op de maatschappelijke rol dreigt verloren te gaan: de bijzondere esthetische ervaring die het oorspronkelijke en authentieke kunstwerk kan oproepen. De mogelijkheid om een dergelijke ervaring op te doen, draagt ertoe bij dat het (kunst)museum als een *bijzondere plaats* kan beschouwd worden. Ook roept het een mogelijk nieuw spanningsveld op, dat in de vorm van twee vragen die elkaars spiegelbeeld vormen kan worden samengevat: staat de esthetische ervaring het leren in de weg en/of staat het leren de esthetische ervaring in de weg?

In Nederland ontsloot Martinus van Marum, als eerste directeur van het Teylersmuseum, de collectie van Pieter Teyler in 1884 voor het (grote) publiek. Een aantal jaren eerder had Pieter Teyler zijn collectie, die kunst en wetenschap betrof, bij testament aan de Teylers Stichting overgelaten. Als aanhanger van de Verlichting vond hij dat zijn collectie ten dienste van kennis en onderwijs moest worden gesteld, met als bedoeling de burgers zich vrij konden ontwikkelen en dat ze de relatie tussen religie en maatschappij konden onderzoeken. In die context is het niet verwonderlijk dat vrij snel tot het aankopen van de *Encyclopédie* van Diderot en d'Alembert werd overgegaan (SANI 2013, p. 51; teylersmuseum.nl s.d., geraadpleegd op 14/10/2016).

Het openstellen van de collecties voor het grote publiek moet enigszins gerelativeerd of genuanceerd worden. In *Museum Masters: Their Museums and Their Influence* stelt Edward P. Alexander (1983, p. 123-128) zich terecht een aantal vragen bij de publieke toegankelijkheid van bijvoorbeeld het Louvre en het British Museum.

Voor het British Museum moesten toegangstickets gereserveerd worden en dat bleek geen sinecure te zijn, ook al was het museum gedurende tien maanden van het jaar vijf dagen per week open. Wat het Louvre betreft: in de periode na Napoleon werd er overgeschakeld naar de zevendaagse week. Dit had tot gevolg dat het Louvre gedurende vier dagen voor de kunstenaars en buitenlanders toegankelijk was. De gewone Fransman kon het museum enkel op zondag bezoeken, wat zeer lange wachtrijen tot gevolg had.

In *Culture, Class, City* citeert Colin Trodd 1994 Gustav Waagens beschrijving van zijn bezoek aan de National Gallery (London) in het midden van de 19^{de} eeuw. Waagen heeft het eerder over de vervuiling dan over de verheven functie van het museum wanneer hij beschrijft hoe ...

“[...] several wet nurses having regularly encamped there with their babies for hours together; not to mention persons, whose filthy dress tainted the atmosphere with a most disagreeable smell. The offensiveness [...] I have found so great that, in spite of all my love for the pictures, I have more than once been obliged to leave the building. [...] It is highly important, for the mere preservation of the pictures, that such persons should in future be excluded from the National Gallery. The exhalation produced by the congregation of large numbers of persons, falling like vapour upon the pictures, tend to injure them [...] It is scarcely too much to require, even from the working man, that, in entering a sanctuary of Art [...] he should put on such decent attire as few are without” (TRODD 1994, p. 42-43).

²⁵ In 1871 kwam aan de Holbein-strijd een einde, toen een daartoe opgerichte commissie besliste dat de Darmstadt-versie van *Die Madonna des Baseler Bürgermeisters Jakob Meyer zum Hasen* de originele Holbein-versie is. De versie die zich in Dresden bevindt, is een kopie die ongeveer 100 jaar later op vraag van een Franse kunsthandelaar door Sarburgh werd gemaakt (zie hiervoor: BADER 2013, p. 102-108).

De aanwezigheid van de werkende klasse in het museum was geen onverdeeld succes: de kwalijke geuren die ze verspreidden waren volgens de Duitse kunsthistoricus een bedreiging voor de kunstwerken. De aanwezigheid van een groot aantal mensen stond de esthetische ervaring in de weg.

In een rapport over de National Gallery vermeldt Thomas Uwins dat mensen schaamteloos en van geen kwaad bewust eten en drinken in de kunstgalerijen. Een groot deel van de bezoekers komt niet om de werken te aanschouwen, maar om te picknicken of rond te hangen. Op bepaalde dagen brengen de families hun kleine kinderen mee. *Deze lopen zomaar wat in de zalen rond en kleine ongelukjes liggen steeds op de loer* (TRODD 1994, p.44). Deze getuigenissen roepen niet alleen vragen op m.b.t. de klasseverhouding die in het museum - o.a. door het gedrag van de bezoekers - gerepresenteerd wordt, maar ook m.b.t. de pedagogische of opvoedkundige functie van het museum, waarvoor het grote publiek niet echt vatbaar lijkt te zijn.

De interesse van het museum in het publiek werd door de democratisering van kennis gewekt, maar de communicatie bleef zeer lange tijd eenrichtingsverkeer. Hiermee wordt niet gezegd dat het museum in het publiek geïnteresseerd was, maar het publiek niet in het museum. Het tegendeel is waar, voor musea als het Louvre en het British Museum bestond er bij de burgerij en de opkomende middenklasse een zeer grote interesse. Musea werden sociale en fysieke plaatsen waar een groot aantal bezoekers uit diverse sociale klassen ontvangen werden (ABT 2006, p. 126-128). Het geïnteresseerde publiek werd echter vanuit een autoritaire positie benaderd: als de museumexpert sprak, behoorde het publiek respectvol en met ontzag te luisteren. De burger moest opgevoed worden en in de 19^{de} eeuw zagen musea voor zichzelf hierin een belangrijke rol weggelegd.

Musea spraken niet enkel via hun collecties, ze namen ook deel aan het brede maatschappelijke debat. Dit blijkt uit *Early Museums and the Nineteenth-Century Media* van Rosemary Flanders (1995, p. 74-75). De auteur beschrijft hoe (Britse) musea in de 19^{de} eeuw hun rol opeisten in het politieke debat rond alles wat met cultuur te maken had. Verder toont ze met tal van voorbeelden aan dat kranten en tijdschriften vaak berichtten en/of reflecteerden over tentoonstellingen, lezingen ... in musea. Vaak gaven de musea zelf informatie over wat zich binnen hun muren afspeelde aan journalisten. In hedendaagse begrippen uitgedrukt: de musea positioneerden zich op de markt, maar dit neemt niet weg dat de communicatie met het publiek vanuit een zeer sterke autoriteit gevoerd werd: het museum sprak met een gezag waaraan niet getwijfeld werd. Het *opvoedingsproces* verliep geheel volgens de opvattingen van de museumstaf. Binnen de museale wereld nam men aan dat er aan het publiek veel geleerd kon worden, maar dat er van het publiek weinig of niets te leren viel.

Timothy Luke schetst in zijn boek *Museum Politics. Power Plays at the Exhibition* de situatie als volgt:

“Many major museums were founded in the nineteenth century as vital outposts for the civilizing mission of that time’s *pedagogical state*. The upper and middle classes of the Victorian era believed museums could cultivate the scientific outlook and cultural sensibility needed by modern industrial democracies among the urban masses coming into the world’s growing capitalist economies. By the end of the twentieth century, museums came to be widely regarded as modern scientific society’s *secular cathedrals, guardians of shared history, or store-houses for national treasures*” (Luke 2002, p. xiv).

Luke beschrijft de evolutie van de functie van musea te schetsmatig en te weinig genuanceerd, maar ook André Desvallées en François Mairesse (2010, p. 29-30) stellen op een vergelijkbare basis vast dat er tot het midden van de 20^{ste} eeuw niet echt een communicatie met het publiek werd aangegaan. Tot dan richtten musea zich tot dan vooral op het conserveren van hun rijke collecties, die zonder veel uitleg aan het publiek getoond werden.

In deze vaststelling zien beide auteurs een verklaring voor het feit dat publieksonderzoek, waaronder publieksstudies²⁶ en -bevragingen ressorteren, pas een vrij recent fenomeen is. In zekere zin zou men kunnen stellen dat men in de museale wereld tot ongeveer het midden van de 20^{ste} eeuw niet écht in het publiek geïnteresseerd was, of dat de interesse zich beperkte tot wat het museum aan het publiek te vertellen had. Enerzijds werden de bezoekers niet door het museum bevraged, anderzijds aanvaardden de bezoekers de autoriteit van het museum zonder deze ernstig in vraag te stellen. Daarom is het niet verwonderlijk dat het oudste bekende publieksonderzoek uit 1884 dateert, 90 jaar nadat het Louvre twee dagen per week voor het grote publiek toegankelijk werd en meer dan 200 jaar nadat het Ashmolean zijn collectie aan het publiek presenteerde (HEIN 1998, p. 43).

Onder punt 3. *Situering in de museologische literatuur* wordt er dieper op de ontwikkeling van het publieksonderzoek ingegaan.

In bovenstaand uiterst bondig historisch overzicht dat het ontstaan van het *moderne*, op het publiek gerichte museum weergeeft, vallen een zevental tendensen op. De aandachtige lezer zal merken dat deze tendensen hun sporen in de huidige museumpolitiek en museumpraktijk nagelaten hebben. Maar eigenlijk zou het nog scherper gesteld moeten worden: wanneer er met een kritische blik naar de museumpraktijk gekeken wordt, dan kan er vastgesteld worden dat de museologische visie die onder de tentoonstellingspraktijk in de traditionele kunstmusea schuilgaat nog sterk aanleunt bij de tendensen die met het ontstaan van het moderne museum samenhangen. Dat is in het licht van het sterk veranderde mens-, maatschappij-, en wereldbeeld op zijn minst merkwaardig te noemen.

Deze vaststelling vindt aansluiting bij de conclusie die Adriaenssens, Capenberghs en De Rynck trekken, wanneer ze stellen dat er aan het museumconcept dat in de 18^{de} eeuw ontstaan is in de 19^{de} en 20^{ste} eeuw weinig veranderd is, afgezien van de aandacht voor een breder publiek en een aantal vernieuwingen op gebied van architectuur en collectiepresentatie (ADRIAENSSENS et al. 1998, p. 13).

De zeven tendensen waarover sprake, zijn hieronder opgesomd.

- 1) Er is geen sprake van een ruptuur tussen de museumpraktijk van voor en de museumpraktijk van na de Franse Revolutie. De interesse in het publiek, en het daarmee samenhangend besef dat het museum in de ontwikkeling van de burgers een rol kan spelen, groeide geleidelijk. De *democratisering van het museum* is eerder te begrijpen vanuit het breed-maatschappelijk democratiseringsproces van kennis en vanuit de ideeën en denkbeelden van de Verlichting, dan vanuit een politiek-revolutionair hervormingsideaal.
- 2) De collecties die in de 17^{de} en 18^{de} eeuw voor het eerst aan het grote publiek getoond worden, zijn zeer uiteenlopend van aard. Dit fenomeen valt te verklaren vanuit de ontstaansgeschiedenis van de instituties en hun donateurs. Deze vaststelling heeft gevolgen voor dit onderzoek: bij het spreken over de museumpraktijk is het zeer belangrijk dat er een onderscheid tussen kunstmusea en andere musea gemaakt wordt. Kunstmusea onderscheiden zich omwille van de bijzondere aard van de objecten die ze

²⁶ Eilean Hooper-Greenhill gebruikt de term *visitor studies* om naar het corpus van de uiterst diverse publicaties die de studie van de bezoekers van musea als onderwerp hebben te verwijzen (HOOPER-GREENHILL 2006, p. 363).

In dit onderzoek wordt het gebruik van de term *publieksonderzoek* boven de letterlijke vertaling van het begrip *visitor studies* verkozen. Onder de term bezoekersstudies ressorteren studies die in de Engelstalige literatuur aangeduid worden als *visitor studies*, *audience research*, *evaluation*, *museum research*, *audience related research*, *(social) impact study* ...

Met de term *publieksstudie* wordt in dit onderzoek verwezen naar die publieksonderzoeken die specifiek met de kenmerken van het doelpubliek of het effectieve publiek te maken hebben. Concreet richt dit onderzoek zich op categorieën als sociale klasse, etniciteit, gender, leeftijd, profiel, *visitor experience* ...

- tonen.²⁷ Zonder op het empirisch onderzoek vooruit te lopen, kan hier reeds gesteld worden dat kunstwerken over een vorm van *social agency* beschikken.²⁸
- 3) Pas wanneer men binnen de museale wereld in de diepte begint na te denken over de rol van het publiek, of over de verhouding tussen het museum en zijn publiek, begint de praktijk van het publieksonderzoek zich te ontwikkelen. Dit wijst erop dat er een verband bestaat tussen de aard van het publieksonderzoek dat men in een bepaalde tijd of op een bepaald moment voert en de visie die musea hebben op de functie van het instituut *museum* en de rol die het publiek kan/moet spelen (zie infra).
 - 4) Vanaf het moment dat het museum een publiek karakter krijgt, ontstaat er een interesse in het publiek die niet vrijblijvend is. Musea die besluiten hun collectie aan het publiek te tonen, doen dit vanuit een opvoedkundige bedoeling. De verspreiding van kennis en wetenschap en/of het bijbrengen van burgerschap ging onmiddellijk tot de kerntaken van het museum behoren. De wil om het museum in te schakelen in het opvoeden van de burger, leidde tot een didactische interesse: curatoren stelden zich vragen over de inrichting van het museum, catalogi werden ontwikkeld, werken werden van informatiebordjes voorzien ...
 - 5) Bovenstaande vaststelling vertrekt vanuit de idee dat er een directe link is tussen het object en het leren. De verschillende leertheorieën die (voornamelijk) in de loop van de 20^{ste} eeuw ontstonden, tonen aan dat het leerproces in museale context een uiterst complexe zaak is. Niet alleen de aard van het object, maar ook de context waarin het object gepresenteerd wordt, de relatie met andere objecten, de informatiebordjes, de sfeer in de museumzaal, de aard van de kennis die men wil overdragen ... zijn bepalend voor het leerproces (JORDANOVA 1989, p. 22-23).
 - 6) In het geval van het Louvre en het British Museum kan men stellen dat beide instellingen van *staatsbelang* waren: het British Museum werd door een parlementaire act gesticht, waarin ook de financiering van de instelling geregeld werd (ABT 2006, p. 126). Het Louvre kwam als een rechtstreeks gevolg van de Franse revolutie tot stand, waarbij de instelling niet alleen met opvoedkundige taken toebedeeld werd, maar ze ook ging functioneren in de politieke propaganda. Deze vaststelling roept onder andere vragen op m.b.t. de functie van musea die door de overheid gefinancierd worden: welke taken kunnen en moeten ze op zich nemen, welke waarden vertegenwoordigen ze, welk ideaal representeren ze, ...?
 - 7) Het ontstaan en ontwikkeling van de restauratie- en conservatiepraktijk van een zeer sterke interesse in het object zelf. Zonder objecten, artefacten en kunstvoorwerpen is er van een museum geen sprake. Dit inzicht legt een van de spanningsvelden waarbinnen de museumpraktijk zich ontwikkelt bloot nl. het spanningsveld tussen een

²⁷ Naast de musea die kunstcollecties of wetenschappelijke collecties tonen, ontstonden er in de 17^{de} en 18^{de} eeuw in Frankrijk en Engeland ook heel wat instellingen die zich rechtstreeks tot ambachtslui of tot het brede publiek richtten. Het South Kensington Museum werd bijvoorbeeld opgericht omwille van zeer praktische redenen: het beter begrijpen van de rol van design in de Britse manufacturen. De ontstaansreden van een dergelijk museumtype is niet te zoeken in het samenbrengen van curiosa of het verzamelen en tonen van populaire artefacten of objecten, maar in een diepgewortelde interesse voor de toegepaste kunsten, waarbij het element van het leren zeker niet uit het oog werd verloren (SAUMAREZ SMITH 1989, p. 8).

²⁸ Deze vaststelling gebeurde op basis van verschillende interviews (zie infra) en wordt in de literatuur ondersteund door Alfred Gells controversiële boek *Art and Agency*, waarin de auteur - op basis van een abductieve redeneervorm - de relatie tussen het kunstwerk en de toeschouwer vanuit een antropologische invalshoek beschouwt (zie infra). Kunstwerken worden noch vanuit de kunstenaar, een stijl of een historisch kader bestudeerd, noch vanuit de bij de semiotiek aansluitende visie dat het tekens of visuele codes zijn. Volgens Gell beschikken de kunstwerken over *agency*, wat hen de kracht geeft om de toeschouwer te beïnvloeden, alsof ze geen dode materie maar levende personen zijn. Binnen deze visie behoren kunstwerken tot een *performatief systeem* van acties die de potentie hebben om de wereld en de mens te veranderen (GELL 1998).

publiekgerichte en een collectiegerichte aanpak (zie infra). De museumpraktijk is een zoeken en inspelen op de voortdurende veranderende waarde en betekenis van de collectie, waarbij de materialiteit van het object niet uit het oog mag verloren worden. Een publiekgerichte aanpak staat de collectie niet in de weg en vice versa. In het beste geval leidt een publiekgerichte aanpak tot een beter collectiebeleid en tot een kwaliteitsvolle ontsluiting van de collectie, inclusief de kunstwerken of artefacten die zich in het depot bevinden (zie: ADRIAENSSENS et al. 1998, p. 14-15).

3. Situering in de museologische literatuur

a. Museologische literatuur?

Omdat het internationale corpus van de museologische literatuur een afspiegeling van de discipline van de museumwetenschappen²⁹ is, is het uiterst complex en inhoudelijk gevarieerd. Een brede literatuurstudie is niet alleen belangrijk om het onderzoek te kaderen, ook weerspiegelt het corpus - dat zowel praktisch als algemeen beschouwend van aard is - de visie op het instituut museum of kunstencentrum op een bepaald moment in de tijd. Tegelijkertijd is de literatuur ook historisch en toekomstgericht van aard, wat ervoor zorgt dat hedendaagse tendensen beter begrepen kunnen worden en dat toekomstige uitdagingen kunnen worden onderzocht.

Naast literatuur over de historische ontwikkelingen en evoluties van musea en hun praktijken, vormen alle aspecten van de museumpraktijk een onderzoeksveld op zich: de onderliggende filosofie en visie van waaruit musea hun werking opbouwen en verantwoorden, de educatieve pijler en de verhouding tussen het museum en zijn publiek, de rol die musea in de samenleving kunnen spelen, de collectievorming en conservatie, het gebouw waarin de collectie gehuisvest is, de manier waarop de collectie ontsloten wordt, het businessmodel dat aan de museumpraktijk ten grondslag ligt, de visie op het managen van musea, ... Het is een greep uit de mogelijke interessesferen van waaruit onderzoekers, wetenschappelijke auteurs en museumprofessionals vertrekken om het exponentieel groeiende aantal publicaties met nieuwe inzichten te verrijken.

De ontwikkeling van het theoretisch-filosofisch kader is, wat betreft de onderliggende museologische visie van dit onderzoek, gesteund op een aantal *standaardwerken*³⁰ die een goede blik werpen op wat er zich in het hedendaagse museumlandschap afspeelt en op de theoretische onderbouwing ervan. Belangrijk voor dit onderzoek is vooral het gedachtegoed van o.a. George Henri Rivière (1973; 1985), Eilean Hooper-Greenhill (1992; 1999; 2006; 2007), Peter Vergo (1989), Zahava D. Doering (1999), Hilde S. Hein (2000; 2011), George Hein (1998), Richard Sandell (2002), Elizabeth Crooke (2007), Carol Scott (2002; 2011), John W. Jacobson (2010; 2015; 2016) en als

²⁹ Binnen de wetenschappelijke wereld wordt *museologie* of *museumwetenschappen* niet door iedereen als een aparte wetenschap met eigen methodes en conventies beschouwd. Zonder op de discussie in te gaan, is het toch nuttig om in deze context kort te vermelden dat binnen ICOM (International Council of Museums) de interesse in de status van de *museologie* pas in 1980 ontstond. Het eerste nummer van *Documents de travail sur la muséologie* (DOTRAM) is volledig gewijd aan de vraag wat de eigenheid van de museologie is. Is de museologie een (aparte) wetenschap met een eigen methode en een eigen interessegebied of beperkt ze zich tot het praktische werk van musea (la muséologie science ou seulement travail pratique du musée)? Niet alleen is het problematisch om het reële object van de museologie af te bakenen, ook is er een zeer grote multi- of interdisciplinaire verwantschap met andere sociale en humane wetenschappen, wat de eigenheid van de discipline op de helling zet (ICOM 1980).

³⁰ Standaardwerken zijn in dit onderzoek monografieën of artikels waarnaar gerenommeerde en vaak-geciteerde auteurs veelvuldig refereren. Ook publicaties die vanuit een algemene beschouwende aard m.b.t. het brede terrein van de museumwetenschap geschreven zijn, worden als standaardwerk beschouwd.

buitenbeentje Paulo Freire (1974). Deze laatste bevindt zich als pedagoog en andragoog³¹ niet echt binnen het terrein van de museumwetenschappen. Toch kan zijn denken over de functie en de toepassing van de kritische pedagogie zeer waardevolle inzichten m.b.t. leerprocessen in het museum verstrekken.

Daarnaast bieden musea, als instituten die zich bezighouden met het verwerven, conserveren, bestuderen en ontsluiten van roerend en onroerend erfgoed (i.c. kunst), een zeer ruime blik op de producten van de menselijke geest. Dit maakt hen niet alleen tot loci waar het publiek met de kern van het mens-zijn in contact kan komen, ook creëert het een sociale verantwoordelijkheid waarmee het onderzoeksveld van de museologie zeer sterk met dat van de *humanities* en de daarmee samenhangende humaniteitsgedachte verbonden wordt.

Verder zorgt het institutionele karakter van het museum ervoor dat er vanuit of met het onderzoeksveld van de sociologie³² heel wat interferenties te maken zijn. Bovendien is de scheidingslijn tussen de invalshoek van de *humanities* en die van de sociologie niet altijd even duidelijk te trekken. Dit wordt duidelijk in het werk van Pierre Bourdieu, Robert D. Putnam, Richard Rorty, Luc Boltanski, Nathalie Heinich, Nicolas Bourriaud, Michel Foucault, Zygmunt Bauman, Tony Bennett, Ray Oldenburg, Martha Nussbaum, ... dat op een of andere manier de *base layer* van dit onderzoek vormt.

De aanwezigheid en de invloed van de sociologische literatuur in de museumwetenschappen wordt ook duidelijk wanneer het aspect van het publieksonderzoek, dat een niet onbelangrijk deel van het empirisch luik van dit onderzoek uitmaakt, bestudeerd wordt. Dit wordt - in voorbereiding van de uitwerking van het empirische luik van het onderzoek, waar het proces van de museumpraktijk aan de hand van een drietal casestudies ontsloten en kritisch beschouwd wordt - aangetoond in het volgende punt, waar een aantal relevante publicaties m.b.t. publieksonderzoek besproken worden.

In België is vooral het werk van Olga Van Oost een belangrijke indicator voor de veranderingen die zich op dit moment in het museumlandschap voltrekken. In haar artikel *Het iconisch museum in de hedendaagse beeldcultuur* (VAN OOST 2012, p. 430; 434) stelt ze de maatschappelijke rol van het kunstmuseum ernstig in vraag: niet alleen het bourgeois-karakter van het museum, maar ook het exclusief westerse karakter van instellingen en instituten die uit de moderniteit voortvloeien en de maatschappelijke veranderingen zorgen ervoor dat musea zich moeten herpositioneren. In de zeer recente publicatie *Museum van het gevoel. Musea op de huid van de samenleving* hernemen Olga Van Oost, Hildegard Van Genechten en Roel Daenen deze problematiek, waarbij topics als *engagement, morele verantwoordelijkheid, persoonlijke betekenisgeving* en *nieuwe vormen van museumbeleving* behandeld worden.

Eind jaren '90 van de vorige eeuw verrichtten Adriaenssens, Capenberghe en De Rynck (1998, p. 11-15; 159) belangrijk onderzoek in opdracht van de Koning Boudewijnstichting. Onder de titel *Musea en Publiekswerking* werden op basis van zeven buitenlandse casestudies de fundamentele aandachtspunten en mogelijkheden om naar een optimale publiekswerking te streven onderzocht. Vanuit de studie werd de publiekswerking omschreven als een dienst die enerzijds op zichzelf bestaat zonder dat daarbij anderzijds de voeling met de andere museumfuncties of -diensten verloren gaat. Daarnaast moet de publiekswerking veel meer zijn dan publiekswerving, informatieverstrekking, ontvangst en begeleiding. Volgens de onderzoekers bestaat een volwaardige publiekswerking eruit dat het museum door interactie een dynamische

³¹ Omwille van de specifieke taak van de andragoog, nl. het gericht zijn op het leerproces van volwassenen, is het interessant om vast te stellen dat de visie van Freire ook binnen het leertraject van *Lire et Écrire* gebruikt wordt (zie infra).

³² Het begrip *sociologie* wordt hier als de studie van de relaties tussen mensen onderling en tussen mensen en instituties gedefinieerd. De culturele aspecten van het menselijke samenleven zijn - op hun breedst beschouwd als de materiële en immateriële resultaten van de menselijke activiteit - object van het sociologische onderzoek.

relatie met de evoluerende samenleving opbouwt. Verder wordt in deze studie aandacht besteed aan de maatschappelijke rol van musea waarbij de samenleving centraal wordt geplaatst. In deze context stellen de auteurs vast dat het zoeken naar de actuele rol van musea in functie van de eigen opdracht te weinig als een permanente taak wordt beschouwd.³³ Doorheen de studie is de *lokale binding* een van de aandachtspunten die in ogenschouw worden genomen. Het ontbreken van deze binding wordt door de onderzoekers als problematisch ervaren, o.a. omdat het museum op deze manier van de gemeenschap, waarvan het op zijn minst gedeeltelijk leeft, wordt afgesneden.

In een bijdrage aan *Volgt de gids?* houdt Joris Capenberg (2001, p. 171-173) niet alleen een pleidooi om het concept van de vaste opstelling grondig te herdenken. Ook roept hij op om de publiekswerking aan een grondig onderzoek te onderwerpen. Geheel in de lijn van Bruno Latour (1982; 1987) beschouwt hij het museum als een laboratorium van reflectie en duiding, een idee dat ook door Tony Bennett (2005) uitgewerkt zal worden. Om dit te kunnen realiseren moeten ook het collectiebeheer en het wetenschappelijk beleid hervormd worden. Communicatie en interactie zijn volgens Capenberg de speerpunten van deze hervorming.

Uit dit onderzoek blijkt dat de aandachtspunten en aanbevelingen die Capenberg, De Rynck en Adriaenssens in verschillende publicaties geven, vandaag nog steeds een geldigheidswaarde hebben. Dat is geen goed nieuws, want het geeft weer dat er vanuit de museumwetenschappen impulsen komen, maar dat deze impulsen niet of onvoldoende in de museumpraktijk doordringen. Museologische inzichten worden te weinig naar de museumpolitiek en naar de museumpraktijk vertaald. Dit euvel betreft vooral de individuele bezoeker die, wat betreft dialoog, interactie en participatie, aan zijn lot wordt overgelaten. Een mogelijke verklaring voor deze vaststelling is te vinden in het feit dat er in Vlaanderen geen specifieke opleiding museologie bestaat. Museummedewerkers hebben zeer uiteenlopende achtergronden, waardoor *het vak* dikwijls vanuit de praktijk geleerd moet worden. Naast het ontbreken van praktische ervaring, is ook het ontbreken van een theoretische achtergrond uiterst problematisch. Er is geen brug tussen de museologie en de museumpraktijk, omdat de mensen uit het werkveld in hun oorspronkelijke opleiding niet of nauwelijks met museologische publicaties in aanraking gekomen zijn (zie: VAN LEEUWEN & VERREYKE 2009, p. 4).

In de internationale literatuur is de herpositionering van musea reeds lang onderwerp van onderzoek. In 2003 schreef Andrea Witcomb hierover dat het debat over de noodzaak om de museumpraktijk te veranderen soms zeer hard van toon kan zijn, zeker wanneer het gaat over het zich aanpassen aan de vraag van de markt, over het binnenbrengen van populaire cultuur en over het gebruik van multimedia (WITCOMB 2003, p. 1-2). Deze vaststelling, die ze op basis van een heel aantal casestudies maakt, heeft nog niet echt aan geldigheid ingeboet. Hieronder wordt een kort overzicht gegeven van de evolutie zoals ze uit de literatuuranalyse naar voor komt.³⁴

Vanaf de jaren 1960 werd het traditionele museumconcept in vraag gesteld. Bourdieu concludeerde op basis van empirisch onderzoek dat de maatschappelijke klassenstructuur zichzelf reproduceert en dat musea in dit proces een niet onbelangrijke rol spelen. Door de morfologie en de organisatie van de musea worden mensen verdeeld in zij die erbij horen en zij die er niet bijhoren³⁵, waardoor de klassenongelijkheid voortdurend gereproduceerd wordt (BOURDIEU 1968, p. 610-612; 1984). Nadien formuleerden filosofen, pedagogen, museologen, curatoren, didactici, politici ... elk vanuit hun specifieke invalshoek hun kritische vragen bij het traditionele museumconcept. Niet alleen de morfologie en de organisatie van het museum, maar ook de

³³ Op basis van de casestudies en de studie van de mission statements van de participerende musea en kunstencentra is het perfect mogelijk om deze vaststelling naar vandaag door te trekken.

³⁴ De uitwerking van dit onderdeel leunt sterk aan bij het onderzoek van mijn bachelorpaper (zie hiervoor: PERMENTIER 2016, p. 40-41).

³⁵ Een dergelijk proces speelt zich m.b.t. de toegankelijkheid van kennis af (zie supra).

collectievorming, collectiepresentatie, publiekswerking, didactische aanpak, toegankelijkheid van het museum, de rol en functie van het museum werden onderwerp van discussie. In 1989 brengt Peter Vergo het humanistische doel van de musea onder de aandacht als hij de *nieuwe museologie* omschrijft als:

“[...] a state of widespread dissatisfaction with the *old* museology, both within and outside the museum profession; and though the reader may object that such a definition is not merely negative, but circular, I would retort that what is wrong with the 'old' museology is that it is too much about museum methods, and too little about the purposes of museums; that museology has in the past only infrequently been seen, if it has been seen at all, as a theoretical or humanistic discipline, and that the kinds of questions raised above have been all too rarely articulated, let alone discussed. [...] Unless a radical re-examination of the role of museums within society - by which I do not mean measuring their 'success' merely in terms of criteria such as more money and more visitors - takes place, museums in this country, and possibly elsewhere, may likewise find themselves dubbed *living fossils*” (VERGO 1989, p. 3-4).

Vergo spreekt over een radicale herevaluatie van de rol van musea in de maatschappij en afgaande op het aantal publicaties en de aard van de publicaties lijkt men aan zijn *oproep* gehoor te hebben gegeven. Peter Vergo was noch de enige, noch de eerste die de rol van het traditionele museum onder vuur nam.

In 1986 wekt Tomislav Šola - in het artikel *Identity. Reflections on a Crucial Problem for Museums* - de indruk dat er zoiets als een niet-traditioneel museum bestaat, en dit door te spreken over het museum dat op een traditionele manier begrepen wordt. Hoe dit niet-traditionele museum er volgens de auteur moet uitzien, blijft onduidelijk. Wel stelt hij dat het museum oog zou moeten hebben voor het overbrengen van de menselijke ervaring van de natuur en de cultuur. Hierbij vallen twee zaken op. Ten eerste heeft de auteur aandacht voor de menselijke ervaring, wat erop wijst dat het traditionele communiceren over het object in vraag wordt gesteld. De rationele en intellectuele benadering van objecten wordt niet langer als de manier om met het publiek te communiceren beschouwd. In tweede instantie valt de aandacht voor *de natuur* (de omgeving en het milieu) op.³⁶ Verderop stelt Šola zowel het concept *identiteit* als het concept *museum* in vraag, met als bedoeling het contemporaine museum te kunnen definiëren (ŠOLA 1986, p. 15-17).

Hiermee stuiten we op een constante in de artikelen en boeken die de laatste twintig jaar verschenen zijn: sinds de museologie zichzelf als een min of meer aparte wetenschappelijke discipline is gaan beschouwen, maakt men tabula rasa met het traditionele museumconcept dat in de moderniteit zijn oorsprong en voedingsbodem vindt (zie supra). Het zoeken naar en uitwerken van steeds nieuwe concepten is hiervan het resultaat.³⁷ Lang niet altijd dringen de theoretische concepten tot de museumpraktijk door (zie supra).

Nieuwe concepten en theorieën worden in wetenschappelijke publicaties en monografieën uitgewerkt: het ecomuseum (RIVIÈRE 1973; 1985), het ethische museum (EDSON 1997), het constructivistische museum of het *lerende* museum (George HEIN 1998), het museum als contactzone (CLIFFORD 1999), het inclusieve museum (FLEMING 2002), het engagerende museum (BLACK 2005), het post-museum (HOOPER-GREENHIL 2007), musea voor de mensen (APPLETON 2007),

³⁶ Tomislav Šola vindt met deze zienswijze aansluiting bij het denken van George Henri Rivière m.b.t. het ecomuseum. In 1980 definieerde Rivière dit type museum als een museum dat zowel aandacht had voor de kunst (in de zeer ruime betekenis van het woord) en de omgeving, begrepen als de mensen, de buurt en het milieu (RIVIÈRE 1985, p. 182-183). Reeds in 1973 sprak Rivière over de rol die het kunstmuseum in het bewustwordingsproces van mensen kan spelen wanneer het gaat over zaken als de natuur en de samenleving (RIVIÈRE 1973, p. 26-28).

³⁷ Dit wijst erop dat niet alleen de relatief recente discipline van de museologie naar zichzelf op zoek is, ook het museum kampt met wat men als een identiteitscrisis zou kunnen beschouwen.

musea voor de gemeenschap (CROOKE 2007), collecties voor de mensen (KEENE 2008), het iconische museum (VAN OOST 2009), het participatieve museum of het museum 2.0 (SIMON 2010), het museum in transitie (Hilde S. HEIN 2010), het sociale werk van musea (SILVERMAN 2010), het dialogische museum (ICOM 2011), het therapeutische museum (DE BOTTON & ARMSTRONG 2013), het museum 3.0 (o.a. HUDSON 2015), het sociaal geëngageerde museum (VAN OOST et al. 2016), het welkom-museum (DERCON 28/11/2016) enz.

Bovenstaande museumconcepten hebben één ding gemeenschappelijk: ze vertrekken allen vanuit de vaststelling dat het traditionele museumconcept vandaag niet langer voldoet aan de vraag van het publiek en/of aan de eisen die de samenleving stelt. Een grotere toegankelijkheid voor een breed publiek, het in vraag stellen van het westerse karakter van de collectie, oog hebben voor de lokale gemeenschap zonder het globale karakter van onze samenleving uit het oog te verliezen (glokaliteit), het doorbreken van de eenzijdige westerse invalshoek door het binnenbrengen van een multifocaal perspectief, publieksparticipatie, oog hebben voor het museum als een belangrijke plaats voor formele en informele leerprocessen, ... het zijn maar enkele voorbeelden waaruit blijkt dat de recente museumpraktijk tot een uiterst complex amalgaam van af te wegen keuzes ontwikkeld is. Tot slot toont deze analyse ook aan dat er binnen het museologische werkveld stilaan een *sensus communis* ontstaat m.b.t. het inzicht dat de tijd van het moderne of traditionele museum stilaan voorbij is.

In onderstaande analyse zal blijken dat het ontstaan en de ontwikkeling van het publieksonderzoek kadert binnen de ruime ontwikkeling van de museumpraktijk en de museumtheorie. Anders gezegd: wat in het publieksonderzoek empirisch vastgesteld wordt, zegt veel over wat er in de concrete praktijk gebeurt, maar evenveel over wat de interesse van de onderzoeker en/of opdrachtgevende instantie is.

b. Categorijsatie van het publieksonderzoek

Het moderne museum ontstaat op het einde van de 18^{de} eeuw, maar het eerste publieksonderzoek laat nog een hele tijd op zich wachten. Pas in 1884 zal de museumbezoeker voor een eerste keer het onderwerp van een studie uitmaken: Henry H. Higgins bestudeert dan het publiek van het Liverpool Museum (HEIN 1998, p. 42-43), maar het zal tot de jaren 1960-1970 duren tot onderzoekers zich echt in de keuzes, de behoeften en de drijfveren van het museumpubliek gaan interesseren.

Hein (1998, p. 53) concludeert op basis van een doorgedreven literatuurstudie naar het aantal publicaties m.b.t. publieksonderzoek in de 20^{ste} eeuw dat er, in vergelijking met het totaal aantal publicaties tot dan, sinds de jaren 1970 een veelvoud aan publicaties verschenen is. Tot 1960 verschenen er 67 studies. Afhankelijk van de bron verschenen er tussen 1960 en midden jaren 1990 ongeveer 536 (Screven) of 360 (Shettel) publieksstudies.³⁸ Op basis van Ross Loomis, zoals weergegeven door Michel Allard (1995, p. 243), kan hierbij opgemerkt worden dat het aantal niet-gepubliceerde en lokale studies dit cijfer meer dan waarschijnlijk ver overschrijdt. Verder is het ook niet altijd duidelijk wanneer een onderzoek of evaluatie als een publieksstudie beschouwd wordt.

Zich baserend op onderzoek van George Hein en Ross Loomis stelt Eilean Hooper-Greenhill (2006, p. 363) vast dat systematische onderzoek naar het publiek zich pas sinds de jaren 1960 aan het ontwikkelen is. Nog in deze context concludeert Hein (1998, p. 43) dat er in de Verenigde Staten in de eerste helft van de 19^{de} eeuw bijna geen research naar de bezoekers van musea werd gedaan, terwijl er heel wat experimenteel onderzoek gebeurde naar het leerproces in een formele context. Gezien de aandacht die het leren in musea op dit moment krijgt en gezien de plaats die informele en non-formele leerprocessen en educatieve programma's op dit moment in de

³⁸ Eigen berekening op basis van *tabel 3.1. Number of papers on visitor studies in the twentieth century, by decade*. Zie hiervoor de bespreking van de studies van Screven en Shettel in: HEIN 1998, p. 53.

museumpraktijk innemen, is dat een opvallende vaststelling die erop wijst dat er tot de jaren 1960 vooral vanuit de collectie gedacht werd.

De interesse in de bezoekers van het museum ontstond waarschijnlijk niet toevallig in dezelfde periode als die waarin George Henri Rivière - als een van de eersten - over nieuwe museumconcepten begon na te denken. Binnen het denken van Rivière verschoof de focus van een museumgerichte aanpak naar een publiekgerichte aanpak. Zo spreekt hij over de verschillende functies of rollen die het museum op zich kan nemen. Het museum kan functioneren als een school, op voorwaarde dat de bevolking bij het bestuderen van de collectie betrokken wordt en dat de mensen geleerd wordt een grotere greep op hun toekomst uit te oefenen (RIVIÈRE 1985, p. 183).³⁹ Het gedachtegoed van Rivière vond binnen ICOM zeer veel gehoor, mede door de functie van permanent adviseur die hij in 1968 op zich nam.

Bovenstaande cijfers en vaststellingen tonen aan dat er zowel vanuit de musea, als vanuit (universitaire) onderzoekers om diverse redenen een toenemende interesse in het publieksonderzoek ontstaat. Op basis van een uitgebreid literatuuronderzoek kan niet alleen worden vastgesteld dat het aantal studies m.b.t. het museumpubliek sinds de jaren 2000 exponentieel toegenomen is, ook de waaier van wetenschappelijke periodieke uitgaven waarin deze publicaties verschijnen is zeer breed geworden.⁴⁰

Het zeer grote aantal publicaties dat zich onder de noemer *publieksonderzoek* laat samenvatten toont aan dat het onderzoek naar het publiek of de bezoeker zeer veel verschillende vormen kan aannemen. Niet alleen de interesses van de onderzoeker, maar ook de noden van de instituties die worden bevraagd, zijn bepalend voor de invalshoek van waaruit het onderzoek wordt gevoerd. Auteurs en onderzoekers hanteren verschillende termen en ze vullen soms dezelfde termen op een andere manier in. Dit zorgt voor een extra moeilijkheid om verschillende onderzoeken met elkaar te kunnen vergelijken. Deze moeilijkheid wordt in de hand gewerkt door het ontbreken van een formele universele methode die bij vergelijkbare onderzoeken toegepast kan worden (HOOPER-GREENHIL 2006, p. 363).

De interesse binnen dit onderzoek gaat niet in de eerste plaats uit naar het aantal studies dat verschenen is of naar het geven van een exhaustief overzicht ervan, maar naar de aard van de studies die verschenen zijn. De invalshoek van waaruit een bepaalde studie verricht wordt, kan ons veel leren over de museologische visie van de onderzoeker(s) en/of de opdrachtgevende institutie. Daarnaast kan het vaststellen van tendensen in de onderzoeksvragen ons veel duidelijk maken over de manier waarop men de rol van musea in de samenleving op een welbepaald moment en in een particuliere context percipieert.

Op deze wijze komen we bij een eerste problematiek: studies m.b.t. het museumpubliek laten zich op verschillende manieren indelen. Omdat de methodologie een deel van het onderzoek uitmaakt, is het nuttig om kort bij de categorisatie van het publieksonderzoek stil te staan. Daarnaast is het ook nuttig om onder andere vanuit deze invalshoek naar een aantal casestudies te kijken. Tot slot is de categorisatie een methode om een aantal essentiële termen uit te klaren, waardoor het onderzoeksterrein kan afgebakend worden.

i. Research vs. evaluatie

Een eerste indeling kan op basis van de aard van het onderzoek gemaakt worden. George Hein onderscheidt in deze context *research* (of het pure onderzoek) en *evaluatie*. Zowel de toegepaste

³⁹ Hugues de Varine-Bohan (2014, p. 81), die in 1965 Rivière als *acting-director* van ICOM opvolgde, beschouwt Rivière mede daarom als de *vader van de museologie*.

⁴⁰ Deze studies verschijnen in periodieke uitgaven, monografieën en rapporten die zich o.a. binnen het veld van de psychologie, sociologie, methodologie, museologie en de kunstwetenschappen bevinden.

methodes als het concrete object van de meting kunnen bij research en evaluatie grotendeels gelijkaardig zijn. Het grote verschil zit in de invalshoek of de bedoeling van waaruit de meting gebeurt. Research start vanuit een wetenschappelijke interesse en/of de interesse van de wetenschappelijk onderzoeker. Hierbij is het de bedoeling om de kennis en het inzicht in een bepaald fenomeen of in een bepaalde praktijk te vergroten. Daartegenover staat de evaluatie van een concrete museumpraktijk: deze evaluatie gebeurt vanuit de bedoeling om de werking van het museum te optimaliseren, om de concrete museumpraktijk bij te sturen, om lessen te trekken uit zaken die niet vlekkeloos verliepen, ... (HEIN 1998, p. 56-58).

George Hein maakt een scherp onderscheid tussen beide begrippen, maar in heel wat publicaties worden ze door elkaar gebruikt. Ook is het in de praktijk niet altijd mogelijk om ze scherp uit elkaar te houden. Lynda Kelly (2004, p. 62) stelt in een bijdrage aan *Archival Science* letterlijk de vraag: wanneer wordt research evaluatie en wanneer wordt evaluatie research? Het antwoord dat Kelly geeft, is eerder verrassend. Ze vertrekt niet - zoals Hein - vanuit de methodologie om deze kwestie benaderen, maar vanuit de museumpraktijk. Letterlijk zegt ze:

“[t]he shift from a mission-led program development to a transaction model⁴¹ [...] means that museums need to move beyond an evaluative culture to a research one that focuses on visitor experiences and learning that, in turn, contributes to organisational learning and change” (KELLY 2004, p. 62).

Waardevol om in dit onderzoek mee te nemen is het inzicht dat research, op basis van een aantal onderliggende principes, in de museumpraktijk gefundeerd moet zijn om werkelijk waardevolle resultaten op te leveren. Evaluatie is louter gebaseerd op een welbepaalde museumpraktijk en gericht op praktische, snelle en *outcome-based*⁴² informatie (KELLY 2004, p. 66).

Geheel in de lijn van bovenstaande indeling, maken sommige onderzoekers een onderscheid tussen fundamenteel onderzoek en toegepast onderzoek. Fundamenteel onderzoek is dan gericht op het vinden van nieuwe processen, theorieën en inzichten die leiden tot nieuwe theoretische inzichten. Toegepast onderzoek heeft een praktisch nut en richt zich op het oplossen van praktische problemen (DE GROOT & VISSER 2003, p. vii; 49). De evaluatie van de museumpraktijk kan perfect onder de noemer van het toegepast onderzoek ressorteren.

Aan de hand van empirisch onderzoek is het binnen deze context mogelijk om de hypothesen die aan de oorsprong van fundamenteel onderzoek liggen te testen. Maio en Augoustinos (2005, p. 361-381) spreken, m.b.t. het veld van de psychologie, in *Attitudes, Attribution and Social Cognition* over een onderscheid tussen experimenteel onderzoek (waarbij een situatie wordt gecreëerd om een theorie of hypothese te toetsen) en het evalueren van een concrete praktijk. Zeker wanneer het gaat over het effect van kunstvoorwerpen op het denken, voelen en handelen van participanten kan experimenteel onderzoek uit het veld van de psychologie een zinvolle insteek bieden om de museumervaring te bevragen.

⁴¹ In Kelly's model is er een wisselwerking (*transaction*) tussen het museum en de bezoeker. In dat proces dragen zowel de museumstaf als de bezoeker bij tot het ontwikkelen van kwalitatieve museumprogramma's. Publieksonderzoek is in deze context een belangrijke schakel tussen het mission statement van het museum en de marktgerichte programmering van activiteiten (KELLY 2004, p. 50).

⁴² Kelly gebruikt het woord *outcome* in de lijn van George Hein nl. als een concreet en meetbaar resultaat dat meestal aansluit bij een op voorhand vastgelegde meetbare doelstelling. Het begrip *outcome* wordt door Hein meestal gebruikt in de context van het *leren* (HEIN 1998, p. 44; 45; 67; 69; KELLY 2004, p. 62). de Semir et al. (2012, p. 10) maken een onderscheid tussen *outcome* en *impact*, waarbij ze het begrip *outcome* een ruimere interpretatie geven. Onder *outcome* begrijpen ze alles wat met verandering in gedrag, skills en attitudes van de bezoekers te maken heeft. Het begrip *impact* verwijst naar de sociale en economische effecten van een bepaalde praktijk op de gemeenschap (voor de terminologie zie: ii. *Effectmetingen vs. impactmetingen*).

ii. Effectmetingen vs. impactmetingen

In een publicatie met de populariserende titel *Tom Tom voor onderzoek* maakt de Nederlandse onderzoekster⁴³ Claudia de Graauw een onderscheid tussen effectmetingen en impactmetingen. Hierbij functioneert niet de aard van het onderzoek, maar de aard van datgene wat gemeten wordt⁴⁴ als onderscheidingsfactor. Beide onderzoeksbenaderingen situeren zich binnen het evaluatieve of toegepaste onderzoek.

Bij een effectmeting moeten er minstens twee metingen en een controlegroep zijn. Voor het museumprogramma plaatsvindt, is er een nulmeting nodig. Deze nulmeting peilt naar het kennen, weten, voelen, ... van de museumbezoeker of de participant voordat deze aan het museumprogramma deelneemt. Daarnaast is het nodig om met een controlegroep te werken, zodat het effect aan de gemeten praktijk kan worden toegeschreven. Volgens de Graauw levert een dergelijke effectmeting informatie die onweerlegbaar is, anders gezegd: harde data.

Een impactmeting richt zich op een vermeend effect, waarbij een inschatting wordt gemaakt of het zich al dan niet voordoet. Deze inschatting gebeurt op basis van kwalitatieve en/of kwantitatieve gegevens. Op voorhand kan er op basis van literatuur nagegaan worden welke effecten zich mogelijk kunnen voordoen. Het beeld dat ontstaat door de bevraging van de participanten, de eventuele bevraging van experts en de eventuele evaluatie van de reeds bestaande literatuur is subjectief, maar de kans bestaat dat er andere effecten dan de voorspelde naar voor komen (DE GRAAUW 2016, p. 37-38).

De indeling die de Graauw maakt is problematisch wat de benaming betreft, maar inhoudelijk vindt ze aansluiting bij het onderscheid dat Maio en Augoustinos (2005, p. 361-381) m.b.t. de psychologie maken, waarbij in het ene geval een experimentele setting gecreëerd wordt (effectmeting) en in het andere geval een concrete praktijk geëvalueerd wordt (impactmeting). Ook het gebruik van de begrippen *effect* (gelinkt aan effectiviteit en efficiëntie) en *impact*, maakt het er niet eenvoudiger op. Zo moet de Graauw zich beroepen op het woord *effect* wanneer ze het over *impact* heeft. Dit zien we bijvoorbeeld in volgende passage:

“[b]ij een impactmeting achteraf vraag je wat betrokkenen denken wat het effect is geweest. Door voldoende betrokkenen en mogelijk experts te spreken, ontstaat een volledig en subjectief beeld van de ingeschatte effecten” (DE GRAAUW 2016, p. 38).

Ook in het Engels wordt het woord *effect* gebruikt om naar de impact te verwijzen. Hearn en Buffardi omschrijven impact, in de lijn van de Oxford Dictionary, als volgt:

“[i]mpact: the action of one object coming forcibly into contact with one another; a marked effect or influence” (HEARN & BUFFARDI 2016, p. 5).

Om spraakverwarring te vermijden dient zich een preciezere omschrijving vanuit de etymologie van de begrippen aan.

De term *impact* is via het Latijnse *impingere* (inslaan, stoten tegen) en het Latijnse *impactum*, afgeleid van het Latijnse *in pangere*, wat letterlijk als *vastslaan in* kan vertaald worden. De overdrachtelijke betekenis van het Engelse impact werd in het Nederlands overgenomen, waar het *krachtige inwerking, werking, kracht die van iets uitgaat* betekent (PHILIPPA et al. 2011).

⁴³ Claudia de Graauw werkt als geassocieerd onderzoekster aan de Universiteit van Tilburg. Daarnaast heeft ze haar eigen onderzoeksbureau, waarmee ze zich toelegt op het meten van effecten van o.a. de participatie aan culturele activiteiten (claudiadegraauw.nl s.d., geraadpleegd op 17/7/2016).

⁴⁴ Het effect (impact) of het vermeende effect van de museumpraktijk.

Het begrip *effect* is afgeleid van het Latijnse *effectus*, een begrip dat als *gevolg, resultaat, werking* vertaald kan worden. Het zelfstandig naamwoord is afgeleid van het werkwoord *efficere*, wat *tot stand brengen, produceren, veroorzaken* betekent. Daarnaast is het waarschijnlijk ook verwant met *ex facere*, waarbij *ex* slaat op *voltooiing* en *facere* op *maken, doen*. Het Franse *effet* lag aan de oorsprong van de betekenis in het biljartspel nl. de richtingverandering van een bal. Tot slot houdt het bijvoeglijk naamwoord *effectief* (van het Latijnse woord *effectivus*, te vertalen als *scheppend* of *uitoefenend*, afgeleid van het Franse *effectief* of *wezenlijk effect hebbend*) verband met het *hebben van effect*, of *doelmatigheid* (PHILIPPA et al. 2011). Het begrip *effect* draagt de connotatie van doelmatigheid en meetbaarheid in zich, wat niet wegneemt dat er bij een handeling geen onvoorziene gevolgen of inwerkingen kunnen zijn.

Bovenstaand beschreven nuanceverschil tussen *impact* en *effect* wordt weerspiegeld in de Graauws indeling, maar in sommige gevallen is het onmogelijk om beide begrippen zuiver uit elkaar te houden. Op methodologisch vlak is het onderscheid tussen effectmetingen en impactmetingen veel scherper te duiden, wat er in de museumpraktijk in de overgrote meerderheid van de gevallen op neerkomt dat men zich tot impactmetingen beperkt. De moeilijkheid om een nulmeting te organiseren en om controlegroepen samen te stellen speelt hierbij zeker een rol.

In casestudies en in de algemene theoretische museologische literatuur worden de begrippen *effect* en *impact* niet altijd afgebakend en daarom zijn ze niet altijd scherp van elkaar te onderscheiden. Bovendien worden zeer vaak de begrippen *output*, *outcome* en/of *impact* gebruikt wanneer de zeer specifieke effecten van de museumpraktijk bedoeld worden. Ook deze begrippen worden niet altijd op eenzelfde wijze gedefinieerd en gebruikt.

Simona Bodo is duidelijk wanneer ze de *inwerking* van de museumpraktijk in drie afgebakende categorieën onderverdeelt: *output*, *outcome* en *impact*, waarbij zowel de doelen als de resultaten van de museumpraktijk in rekenschap kunnen worden gebracht. (BODO 2009, p. 31). Bij deze indeling wordt niet vertrokken vanuit de aard van de *inwerking*: de krachtige inwerking (*impact*) of de meetbare en doelmatige inwerking (*effect*). Dit onderscheid is gebaseerd op *het object van de inwerking*: het instituut (museum of kunstencentrum), de participant en de maatschappij.⁴⁵

Bodo gebruikt het begrip *output* om te spreken over de organisatie van activiteiten of programma's en over de directe resultaten van een programma of een activiteit. De *output* kan gemeten of geregistreerd worden aan de hand van cijfers (bv. het aantal activiteiten dat georganiseerd wordt, het aantal rondleiding voor een specifieke doelgroep, het aantal participanten, het aantal keren dat een participant een atelier of workshop bijwoont, het aantal participanten dat achteraf het museum bezoekt, enzovoort). Ook kan *output* verwijzen naar de concrete resultaten van de sociaal artistieke praktijk (bv. een tentoonstellingsmoment met artistieke creaties ...). Bij het meten van de *output* is er een directe link met de doelstellingen van het museumprogramma (bv. het bereiken van een specifiek publiek). Deze doelstelling kan achteraf vrij eenvoudig gemeten worden.

Met *outcome* wordt verwezen naar datgene wat een participant leert of naar de veranderingen die hij/zij ondergaat. *Outcomes* situeren zich op het vlak van het individu. Dit kan gaan over het verwerven van kennis, het opdoen van nieuwe visies, het verwerven van nieuwe vaardigheden, de verandering van attitude, het nadenken over het (eigen) waarden- en normenkader, het zich thuisvoelen in het museum of in de stad, ... De *outcomes* van een museumprogramma situeren zich niet alleen op het minder zichtbare of meetbare vlak, ook zijn ze gedifferentieerd in de tijd. *Outcomes* doen zich voor op korte, middellange en lange termijn. Hierdoor is het niet altijd even makkelijk om een onmiddellijk link tussen het museumprogramma en de *outcomes* te leggen.

⁴⁵ De onderverdeling van Bodo wordt bij de analyse en de rapportering van de data gebruikt.

Tot slot spreekt Bodo over *impact* als het gaat over het effect van het museumprogramma op maatschappelijk en institutioneel vlak. De impact van museumprogramma's situeert zich vooral op middellange en lange termijn. Topics als empowerment, sociale cohesie, het ontwikkelen van een *collectieve identiteit*, de aandacht voor specifieke *publieken*, het groeiend bewustzijn van de sociale rol van het museum, inclusieve en participatieve museumprogramma's, het ontwikkelen van nieuwe partnerschappen, ... kunnen in dit geval ter sprake komen (zie ook: RUDD 2000, p. 20; HEARN & BUFFARDI 2016, p. 11).

iii. Bezoekersevaluatie vs. exhibitie-evaluatie

In het artikel *Studying Visitors* stelt Hooper-Greenhill (2006, p. 363-368) vast dat het terrein van het publieksonderzoek nog altijd onvoldoende verkend is. Zich baserend op Hein concludeert ze dat er gedurende de eerste helft van de 20^{ste} eeuw zeer weinig systematisch onderzoek naar de ervaringen van de bezoekers gebeurd is. Verderop in het artikel onderscheidt ze twee invalshoeken van waaruit musea aan publieksonderzoek doen: in de eerste plaats spreekt ze over het evalueren van exhibitie's en in de tweede plaats over het evalueren van bezoekers. Noch de vraagstelling (research vs. evaluatie), noch het resultaat (effectmeting vs. impactmeting), maar het object van het onderzoek vormt de basis voor haar indeling.

Het evalueren van exhibitie's, of van de concrete museumpraktijk in de brede zin van het woord, vindt volgens de auteur vooral plaats m.b.t. de praktijk van wetenschapsmusea of m.b.t. educatieve programma's in kunstmusea. Dit heeft er vooral mee te maken dat er in deze contexten van een welomschreven doel vertrokken kan worden. Op basis daarvan kan men aan de hand van verschillende parameters duidelijk de effecten van een museumpraktijk meetbaar maken. Ook is het mogelijk om causale verbanden proberen bloot te leggen door bijvoorbeeld te werken met nulmetingen en controlegroepen. Deze manier van werken vindt zeer nauw aansluiting bij wat de Graauw als effectmeting omschrijft.

Wat het evalueren van bezoekers betreft: hierbij vertrekken onderzoekers of museummedewerkers bijvoorbeeld van een indeling van de bezoekers in categorieën of profielen. De indeling die Doering (1999) in haar invloedrijke artikel *Strangers, Guests, or Clients* maakt is hiervan een voorbeeld. Onder deze categorie vallen ook alle onderzoeken die veelal kwantificeerbare gegevens opleveren m.b.t. demografie, sociale klasse, educatie, inkomen, leeftijd, afkomst (etniciteit⁴⁶), enzovoort. Deze onderzoeken worden op frequente basis in een aantal grote musea herhaald, omdat men ervan uitgaat dat er een sterke link is tussen de opgesomde variabelen en de attitudes of het gedrag van de museumbezoekers. Het in kaart brengen van deze variabelen levert voor het museummanagement zeer nuttige informatie op. Hierdoor kunnen musea en kunstencentra inspelen op specifieke noden en verlangens van bepaalde doelgroepen of kunnen ze zich tegenover de maatschappij verantwoorden voor het ontvangen van subsidies, omdat ze kunnen aantonen dat ze een divers (inclusief) publiek bereiken.

Verder stelt Hooper-Greenhill (2006, p. 364; 372-374) vast dat er weinig tot geen diepgaande conclusies worden getrokken m.b.t. wat deze data op socio-cultureel vlak betekenen. Er worden een aantal zaken vastgesteld, maar over de implicaties voor de museumpraktijk worden geen echte uitspraken gedaan. Sinds het einde van de jaren 1990 is hierin verandering gekomen, maar deze shift situeert zich vooral binnen de wetenschappelijke musea: niet alleen worden er bij de publieksonderzoeken sociologische en/of etnografische methodieken gebruikt, ook de interpretatie van de gegevens wordt vanuit de fenomenologie theoretisch onderbouwd, waardoor de museumwetenschap aansluiting vindt bij tendensen die zich ook binnen de antropologie en de archeologie aftekenen.

⁴⁶ In België zijn er wat betreft de etniciteit of de afkomst van de museumbezoekers zo goed als geen cijfers beschikbaar. Omwille van de privacywetgeving wordt de etnische, nationale of culturele afkomst van de bezoekers van de musea die tot de Federale Wetenschappelijke Instellingen behoren niet bevraagd. Deze vaststelling geldt ook voor veel andere Belgische musea en kunstencentra (PERMENTIER 2016, p. 53-54; zie ook: MAGOSSE 18/2/2016).

Wat de Belgische situatie betreft, kan er vastgesteld worden dat publieksonderzoeken zich op dit moment voornamelijk beperken tot het evalueren van exhibities of de concrete tentoonstellingspraktijk en tot het evalueren van de bezoekers, zoals dit door Hooper-Greenhill beschreven is.

De *sociological turn*, waarop hieronder kort teruggekomen wordt, heeft zijn intrede in de wetenschappelijke studie van de museumpraktijk nog niet gedaan. Wanneer er in musea of kunstencentra aanzetten tot dergelijk onderzoek gebeuren, is dit meestal in het kader van de interne rapportering, de opvolging van projecten en samenwerkingsverbanden met intermediaire partners of met het oog op het aanvragen van subsidies.

iv. Intermezzo: de *sociological turn*, analyse van een verschuiving

Eilean Hooper-Greenhill (2006, p. 372-373) stelt vast dat de onderzoekers en/of de museumstaf tot de jaren 1990 in Groot-Brittannië vooral geïnteresseerd waren in de cijfers die door participatiestudies⁴⁷ verstrekt werden. De klemtoon lag vooral op het bezoekersaantal en op de wijze hoe dit bezoekersaantal zich tot de demografische data verhoudt. Dit leidde in bepaalde gevallen tot grootschalig opgezette studies die door gouvernementele organisaties, marketingbureaus, toeristische diensten of museale instellingen gestuurd werden.

In België wordt het publiek vandaag op het eerste gezicht nog steeds vanuit dit oogpunt bevraagd: gewestelijke, stedelijke en gemeentelijke musea houden hooguit informatie over het aantal bezoekers en hun woonplaats (op basis van postcode) bij. Federale musea vallen onder de bevoegdheid van het Federaal Wetenschappelijk Instituut (FWI) en deze instelling houdt via het publieksobservatorium cijfers bij over wie het museum bezoekt. Tijdens de meest recente *museummonitor* (2016) werden o.a. volgende elementen bevraagd: het aantal bezoekers, de leeftijd van de bezoekers, het diploma en het beroepsprofiel, het land van herkomst, het gebruikte vervoermiddel, de communicatiekanalen, het doel en motivatie voor het bezoek⁴⁸, enzovoort (belspo.be 2016, geraadpleegd op 19/1/2017).

Verder wordt er op grotere schaal via de participatiesurvey naar de cultuurparticipatie van de Vlamingen gepeild. Hierbij worden de onderzoeksthema's vooral bepaald door het bevragen van de mate waarin Vlamingen participeren en door de sectoren waarin deze participatie gebeurt (4vlaanderen.be 2015, geraadpleegd op 12/11/2015). Sociaal-demografische gegevens worden in rekenschap genomen bij de verwerking en de analyse van de gegevens, wat leidt tot publicaties als

⁴⁷ In participatiestudies wordt gemeten hoeveel participanten aan een museumprogramma deelnemen of hoeveel mensen het museum bezoeken. Het begrip participatie wordt hier zeer ruim geïnterpreteerd.

In *The Participatory Museum* bakent Nina Simon het begrip *participatie* of *participatief* strikter af. Er is pas sprake van participatie wanneer de klemtoon op de activiteit van de bezoeker komt te liggen. Concreet omschrijft ze het participatieve museum als volgt:

"I define a participatory cultural institution as a place where visitors can create, share, and connect with each other around content. Create means that visitors contribute their own ideas, objects, and creative expression to the institution and to each other. Share means that people discuss, take home, remix, and redistribute both what they see and what they make during their visit. Connect means that visitors socialize with other people - staff and visitors - who share their particular interests. Around content means that visitors' conversations and creations focus on the evidence, objects, and ideas most important to the institution in question" (SIMON 2010, p. ii-iii).

⁴⁸ De educatieve component is vooral in het Jubelparkmuseum en in het Museum voor Natuurwetenschappen aanwezig. Mensen die kunstmusea bezoeken zijn slechts in zeer beperkte mate geïnteresseerd in het educatieve aspect. Een tweede opvallende vaststelling is dat het beleven van een esthetische ervaring niet tot de antwoordmogelijkheden behoorde.

Zie: belspo.be 2016, geraadpleegd op 19/1/2017.

Participatie in Vlaanderen 2. Eerste analyses van de participatiesurvey 2014, waarbij het museumbezoek geen apart issue meer is. De focus ligt in deze publicatie vooral op de items media, sport en generatie, waarbij vooral ingezet wordt op het begrijpen van de verschillen in het participatiegedrag m.b.t. leeftijd, sociaal-demografische afkomst, culturele achtergrond, ... (LIEVENS et al. 2015b). In het eerste boekdeel worden musea wel apart besproken, net als op site van de participatiesurvey (rweebtool.ugent.be/pas2014 2015, geraadpleegd op 20/1/2017), waar algemene cijfers m.b.t. museumbezoek te raadplegen zijn. Verder is het mogelijk om cijfers op te splitsen naar geslacht, leeftijd, diploma, inkomen, kunstparticipatie van de ouders, ... (LIEVENS et al. 2015a).

Met betrekking tot het vakgebied van de museologie stellen zich een aantal problemen. In de eerste plaats is het niet mogelijk om een vergelijking te maken tussen Vlaanderen, Brussel en Wallonië, wat er toe leidt dat er voor België eigenlijk geen cijfers gegeneerd kunnen worden. Daarnaast is het vergelijken van data uit de recente participatiesurvey met data uit oudere participatiesurveys zo goed als onmogelijk: bepaalde variabelen worden in de verschillende studies op een ander manier ingevuld (bv. frequent museumbezoek, bevragen van Belgen en niet-Belgen). Daarnaast beantwoordden 3.947 respondenten de vraag of ze nooit, incidenteel of frequent musea bezoeken. Dit betekent 0,06% van de Vlaamse bevolking⁴⁹, wat een extrapolatie toch kwetsbaar maakt, ook al betreft het een gewogen steekproef zodat de verdeling in de bevolking naar leeftijd, geslacht en opleidingsniveau perfect weerspiegeld wordt. Tot slot zeggen deze cijfers ook zeer weinig tot niets over de redenen en motivaties van de ondervraagden, een euvel dat door multivariabele analyse ook niet te ondervangen is (zie ook: PERMENTIER 2016, p. 39-40; iweps.be 2015, geraadpleegd op 14/11/2015).

Tijdens de aanloop naar de opening van het Museum voor Schone Kunsten Antwerpen (MSKA) in 2019 werd reeds in 2016 een publieksonderzoek uitgevoerd. De onderzoekers vertrekken van drie interessepunten om het marktpotentieel van de oude Vlaamse meesters in beeld te krijgen: de interesse van toeristen in kunst en cultuur als ze op vakantie zijn, de bekendheid van de Vlaamse Meesters in een bepaald (regionaal) marktsegment en de omvang van de potentiële markt in een bepaalde regio (land of stad). De kwantitatieve gegevens worden op basis van een internationaal onderzoek gegeneerd. De rapportage heeft als doel te berichten over het marktpotentieel van de Vlaamse Meesters, zodat er een internationaal marketingplan kan opgemaakt worden (TOERISME VLAANDEREN 2016, p. 3-6).

Deze studie kadert volledig binnen het *paradigma van de museum-marketing* dat Hooper-Greenhill in Groot-Brittannië tot de jaren 1990 laat duren: marketing, toerisme en bezoekerspotentieel bepalen de aard van de vragen. Van een heel andere orde is een publieksonderzoek in Canada uit 2003. Hierin is vooral de vraag naar de visie die de Canadese bevolking op de musea heeft van belang: er wordt niet alleen naar een interesse gepeild, maar ook naar de motivaties om musea al dan niet te bezoeken en naar de opvattingen die de bevolking over de musea heeft. Topics die bevestigd worden zijn bijvoorbeeld de frequentie van het museumbezoek, de rol van het museum in de samenleving, de financiering van de musea, de link tussen musea en levenskwaliteit, ... (CANADIAN MUSEUM ASSOCIATION 2003).

Bovenstaande zeer oppervlakkige vergelijking tussen de Antwerpse en de Canadese studie toont aan dat er verschillende oogpunten zijn van waaruit een publieksonderzoek kan gevoerd worden. Het oogpunt van waaruit een studie gebeurt, wordt niet alleen bepaald door het doel van de studie, maar ook door de *tijdsgeest*. In deze context ziet Hooper-Greenhill (2006, p. 371) een verschuiving die zich sinds de jaren 1990 doorzet: een *turn to understanding*.

⁴⁹ Dit cijfer is berekend op basis van een bevolkingsaantal van 6.410.705 voor Vlaanderen. Zie hiervoor: bestat.economie.fgov.be 2016, geraadpleegd op 19/1/2017.

Het aantal respondenten is terug te vinden op: http://rweebtool.ugent.be/pas2014/pp_musea_cat, geraadpleegd op 20/1/2017.

Binnen dit denken is het niet alleen belangrijk om een toestand of een proces te weten en te kennen, maar ook om de vastgestelde processen en situaties te verklaren en te begrijpen. Voeg hierbij de overtuiging dat musea uitzonderlijke loci zijn waar mensen zich kunnen ontwikkelen en dat het non-formele en informele leren (waarbij men vanuit het individuele en collectieve proces van het genereren van kennis vertrekt) hierin een zeer grote rol kan spelen, dan is een verschuivende interesse van de onderzoeker zeker het gevolg.

Bovenstaand vermelde verschuivende interesse zet zich door in de vraagstelling van de publieksonderzoeken, waar de methodologisch vraag hoe fluïde en particuliere processen van kennisverwerving en attitudevorming op een wetenschappelijke manier onderzocht en beschreven kunnen worden, zeer sterk op de achtergrond meespeelt.

In een superdiverse⁵⁰ grootstedelijke en pluriculturele⁵¹ context dringt deze vraag zich nog stringenter op: het non-formele en informele leren in een superdiverse context vertrekt best vanuit een denken rond de *meervoudige identiteit*, waarbij personen tot verschillende groepen en subgroepen behoren en ze verschillende rollen op zich nemen. Identiteit wordt binnen deze context als een dynamisch gegeven beschouwd, waarbij een individu een identiteit heeft die bestaat uit een *unieke kern* en een groot aantal deelidentiteiten (o.a. gender, etniciteit, seksualiteit, taal, levensbeschouwing opleiding en beroep, socio-economische klasse, maatschappelijke rol, zelfbeeld, ...) die vanuit een specifieke en particuliere context op elkaar inspelen (CLYCO 2011, p. 17-19; PERMENTIER 2016, p. 13).⁵²

De verschuiving van de vraagstelling die vertrekkend van Hooper-Greenhill beschreven kan worden, is reeds vroeger in de museumwetenschappen waar te nemen. Omwille van het specifieke object van de museologie, nl. musea waarin de producten van de menselijke geest getoond en bestudeerd worden, is het logisch dat de wetenschappelijke en methodologische ontwikkelingen die zich in de alfa- en gammawetenschappen afspelen in de museologische literatuur gereflecteerd worden.

Deze ontwikkelingen worden - meestal met enige vertraging - opgenomen in het publieksonderzoek, dat in vele gevallen aansluiting vindt bij de museale opdracht, zoals die algemeen of specifiek begrepen wordt.

Een vergelijking van de ICOM-definities van het begrip *museum* uit 1961 en 1974 toont de evolutie in het denken over de museale opdracht. De cursieve tekst geeft aan dat op die plaats een andere formulering werd gebruikt. De vetgedrukte tekst wijst op een toevoeging.

⁵⁰ Het begrip superdiversiteit wordt door Steven Vertovec (2007, p. 1024-1027) met een beeld omschreven als *de stad waar de wereld thuis is*. Deze diversiteit drukt zich niet enkel in de aanwezigheid van mensen met een zeer uiteenlopende nationale of etnische afkomst uit. De menselijke identiteit wordt door meerdere variabelen gekenmerkt, waarbij ook de sociaal-culturele achtergrond, het beroep, de religie, gender, seksualiteit, opleiding, interesses, ... een rol spelen. Superdiversiteit wijst op de vaststelling dat de meerderheid enkel nog uit minderheden bestaat en dat mensen niet langer tot een bepaalde cultuur of tot verschillende culturen, maar tot een amalgaam van subculturen behoren (zie ook: GELDOF 2013, p. 27-30; PERMENTIER 2016, p. 8-9).

⁵¹ Om de aanwezigheid van verschillende nationaliteiten, culturen, subculturen en etniciteiten in één stad, land of samenleving aan te duiden, is het beter om de neutralere term *pluricultureel* dan het met pejoratieve connotaties beladen begrip *multicultureel* te gebruiken (PERMENTIER 2016, p. 7).

⁵² Vanuit deze context kan identiteit beschouwd worden als het antwoord dat een persoon geeft op de vragen: wie was ik, wie ben ik en wie wil ik zijn? Door deze vragen te stellen en te beantwoorden kunnen mensen zich in sociale dynamieken of groeps categorieën uitdrukken. Het behoren tot een groep is een constituerend element voor de creatie van een identiteit (VIGNOLES et al. 2011, p. 1-2).

1961: "ICOM shall recognise as a museum any permanent institution which conserves and displays, for purposes of a study, education and enjoyment, *collections of objects of cultural or scientific significance*" (archives.icom.museum s.d., geraadpleegd op 18/11/2015).

1974: "A museum is a **non-profit making**, permanent institution **in the service of the society and its development**, and **open to the public**, which **acquires**, conserves, researches, **communicates, and exhibits**, for purposes of study, education and enjoyment, *material evidence of man and his environment*" (archives.icom.museum s.d., geraadpleegd op 18/11/2015).

Voor dit onderzoek is de verschuiving die tussen 1961 en 1974 plaatsvindt belangrijk: een aantal kenmerken die wijzen op de taak die musea in de samenleving te vervullen hebben worden toegevoegd. Musea staan ten dienste van de samenleving en haar ontwikkeling, ze moeten openstaan voor het publiek en ze moeten *materieel bewijs van de mens en zijn omgeving* aankopen, communiceren en tentoonstellen. Het conserveren en bestuderen van dit *bewijsmateriaal* behoorde sinds 1951 reeds tot de functie van het museum (archives.icom.museum, s.d., geraadpleegd 18/11/2015).

In deze evolutie van de museumdefinitie mag de rol van George Henri Rivière en Hugues de Varine-Bohan zeker niet buiten beschouwing worden gelaten. Ongeveer 15 jaar voor Peter Vergo over *new museology* spreekt en meer dan dertig jaar voor Nina Simon haar boek over het *participatory museum* publiceert, komen deze twee concepten reeds voor in het werk van Rivière en de Varine-Bohan, twee Franse museologen die verschillende belangrijke functies binnen ICOM vervullen (DE VARINE-BOHAN 2014, p. 76). Deze evolutie sluit aan bij een maatschappelijke discussie over de rol van het museum in de post mei '68 samenleving. Niet alleen heeft deze discussie een impact op het denken over musea, ook heeft een impact op de museumpraktijk en op het publieksonderzoek.

Niet toevallig situeren twee - aanvankelijk voornamelijk in Frankrijk - invloedrijke studies van Pierre Bourdieu zich in deze tijdspanne: *L'amour de l'art: les musées de l'art Européens*⁵³ uit 1969 en *La reproduction: éléments pour une théorie du système d'enseignement*⁵⁴ uit 1970. Deze werken verschijnen op een moment dat de meeste musea helemaal geen progressieve maatschappelijke rol op zich nemen. Musea vertegenwoordigen een *status quo*.

Bourdieu laat het eerste hoofdstuk (*Sign of the times*) van *L'amour de l'art* met een veelzeggend citaat beginnen: "*What was essentially an aristocratic stronghold is nowadays a meeting place for ordinary people*" (BOURDIEU et al. 1991, p. 1).⁵⁵ Hiermee situeert hij zijn studie in de toenemende popularisering van musea, een element dat hij tegelijkertijd problematiseert: als curatoren en andere leden van de museumstaf het grote publiek vanuit theoretische en conceptuele kaders blijft benaderen, dan wordt er een grote kans gemist.⁵⁶ Dit wil zeggen: het grote publiek, en meer bepaald de lagere sociale klasse, zal de boodschap niet begrijpen, omdat er niet vertrokken wordt van de beeldende en suggestieve kracht van het materiële kunstwerk. Op

⁵³ Bourdieu voerde dit onderzoek uit in een samenwerking met Alain Darbel en Dominique Schnapper.

⁵⁴ Voor dit onderzoek werkte Bourdieu samen met Jean-Claude Passeron.

⁵⁵ Bourdieu citeert uit: *Le musée en tant que centre culturel, son rôle dans le développement de la collectivité*, een publicatie van UNESCO.

⁵⁶ Verder in de studie vermeldt Bourdieu dat onder andere de architectuur, het grandioze decor, het ontbreken van toegankelijke informatie, de onaantastbaarheid van de objecten en de religieuze stilte die in het museum heerst bijdragen tot een scheiding van de wereld van het profane (of de alledaagse werkelijkheid) en de wereld van *het sacrale*, of de kunst. Door het gebrek aan opleiding blijft de wereld van de kunst voor de lagere sociale klassen ontoegankelijk (BOURDIEU et al. 1991, p. 113).

basis van empirisch onderzoek⁵⁷ m.b.t. de relatie tussen de sociologische, economische en educatieve achtergrond van de bezoeker en het museumbezoek, concludeert Bourdieu dat de musea een van hun belangrijkste taken niet uitvoeren: ze verbinden niet, waardoor ze het onderscheid tussen de sociale klassen in stand houden, of het zelfs nog versterken (BOURDIEU et al. 1991, p. 3; 111-113).

Niet alleen de resultaten van Bourdieus studie zijn interessant om in dit onderzoek mee te nemen. Ook de vaststelling dat er vanuit ICOM voor een openheid naar het publiek gepleit wordt op het moment dat er ook vanuit de sociologie een interesse in het museumpubliek ontstaat, stemt tot nadenken m.b.t. de verhouding tussen het theoretische denken over museumpraktijk en de interessesfeer van waaruit publieksonderzoek gevoerd wordt.

Deze vaststelling wordt door Hooper-Greenhill ondersteund wanneer ze in *Studying Visitors* vaststelt dat er in de VS en Groot-Britannië bij museumprofessionals pas echt interesse in Bourdieus denken ontstaat, en daarmee samenhangend in de sociologische invalshoek om museumstudies te benaderen, op het moment dat zijn boeken in 1991⁵⁸ naar het Engels vertaald worden (HOOPER-GREENHILL 2006, p. 364). De invloed van Bourdieu op het vlak van museumstudies wordt ook door Jennifer Barrett (2011, p. 120-124) onderkend wanneer ze hem een van de meest invloedrijkste denkers in het veld van de museumstudies noemt. De *sociological turn* waarvan Bourdieu een exponent is, kan ook als een *public turn* worden beschouwd, zeker als we Michael Warners visie op het publiek en op het bestuderen van het publiek ernstig nemen. Letterlijk schrijft hij in *Publics and Counterpublics*:

“[p]ublics have to be understood as mediated by cultural forms, even though some of those forms, such as polling, work by denying their own constitutive role as cultural forms. Publics do not exist apart from the discourse that addresses them” (WARNER 2002, p. 54).

v. Museologische vs. sociologische interessesfeer

Hooper-Greenhill spreekt in *Studying Visitors* (2006, p. 371) over een nieuw *paradigma* nl. de *turn to understanding*, waarmee ze aangeeft dat het meten, tellen en in kaart brengen niet langer volstaat. Resultaten moeten geïnterpreteerd en geanalyseerd worden, cijfers op zich zeggen niets en het begrijpen van de museumervaring van de bezoekers levert zoveel meer waardevolle informatie op. Rigoureuus uitgevoerde enquêtes kunnen methodologisch zeer goed opgebouwd en uitgevoerd zijn, maar de resultaten zeggen vaak weinig over attitudes, waarden en ervaringen van bezoekers.

Bovenstaande beschrijven laat niet alleen een verschuiving van kwantitatieve naar kwalitatieve methodes vermoeden, maar ook een onderliggende verschuiving van de interessesfeer van de onderzoeker. Deze is niet langer louter museologisch, maar ook sociologisch van aard. Hierbij gaat het niet alleen over de resultaten die gegeneerd worden, maar ook over de methodes die worden gehanteerd, over de doelstelling van het onderzoek en daarbij aansluitend over de vragen die de onderzoeker stelt. De bril waardoor de onderzoeker kijkt, bepaalt uiteindelijk de interessesfeer van waaruit hij/zij het onderzoek voert. Museologie en sociologie zijn hierbij

⁵⁷ Dit onderzoek werd in het midden van de jaren '60 van de vorige eeuw op verschillende plaatsen in Europa uitgevoerd.

⁵⁸ Hooper-Greenhill vergist zich in deze datum: *La Reproduction. Éléments pour une théorie du système d'enseignement* werd reeds in 1977 naar het Engels vertaald.

twee invalshoeken die zich aan de uitersten van een continuüm bevinden en de meeste onderzoeken en casestudies bevinden zich ergens in de grijze zone tussenin.⁵⁹

Een onderzoeker die vanuit een museologische interessesfeer vertrekt, zal vooral oog hebben voor de concrete museumpraktijk en/of voor de rol die het museum voor de bezoeker of in de maatschappij kan spelen. Het standpunt van waaruit het onderzoek gevoerd wordt, is dat van het museum of het kunstencentrum. Wie vanuit een zuiver museologische interessesfeer vertrekt zal het standpunt van het museum niet verlaten en de reële noden en verlangens van de bezoeker of het publiek uit het oog verliezen. Van het publiek wordt niet verwacht dat het ten volle over de museumpraktijk kan reflecteren en de bevraging zal voornamelijk vanuit een pragmatische invalshoek gebeuren: de resultaten die gegeneerd worden leveren dan bijvoorbeeld interessante informatie op om toekomstige populaire en/of *verkoopbare* museumprogramma's te ontwikkelen, of ze bieden een antwoord op de verantwoordingsplicht⁶⁰ waarmee de musea geconfronteerd worden.

Een onderzoeker die vanuit een sociologische interessesfeer vertrekt, zal vooral oog hebben voor de relatie die tussen de bezoeker en/of de brede maatschappij en het museum tot stand komt. Niet het instituut, maar het individu en/of de maatschappij vormt het vertrekpunt van het onderzoek. De onderzoeker zal bij zijn/haar vraagstelling eerder vertrekken vanuit een sociologische benadering van de rol die musea in de samenleving kunnen spelen m.b.t. de sociale cohesie, de culturele overdracht van normen en waarden, gemeenschapsopbouw, ... Bij een zuivere sociologische benadering van het onderzoek worden het museum en de museumpraktijk geïnstrumentaliseerd en dreigt de rol van het museum of kunstencentrum tot die *opvoedingsinstrument* verengd te worden. Het museum verliest zijn autonomie - in hoeverre het deze heeft - en de museumpraktijk wordt beschouwd als een vehikel⁶¹ dat tot een hoger doel leidt.

Een korte reflectie over beide interessesferen is interessant, omdat het spanningsveld dat ontstaat wanneer beide sferen elkaar raken en/of overlappen in de achtergrond van dit onderzoek meespeelt.

In de eerste plaats wordt er bewust gesproken over een *sfeer* waarin het onderzoek zich situeert: hiermee wordt er bij de wiskundige invulling van het begrip *sfeer* aangesloten, nl. de oppervlakte van een bol, of de begrenzing ervan. Binnen deze bol probeert de onderzoeker zijn/haar terrein af te bakenen en alles te bevatten. Dat is essentieel, maar deze begrenzing is ook permeabel: steeds dringen zich nieuwe inzichten, vragen, uitdagingen, problematieken, ... op. Wat betreft de vraagstelling naar de maatschappelijke rol van musea geeft dit beeld zeer goed de complexiteit van het onderzoek weer. Afbakening is nodig, maar een te strikte afbakening zorgt voor een te beklemmende sfeer, waarbij er geen openheid voor het *onverwachte* en het *onverziene* is. Het zoeken naar (een combinatie van) methodieken die voldoende openheid toelaten en tegelijkertijd voldoende afbakenend zijn, is daarom een essentieel onderdeel van dit onderzoek.

In de tweede plaats wordt er over een continuüm of schaal gesproken. Zo goed als alle publieksonderzoeken bevinden zich ergens in de grijze zone, tussen beide uitersten. De vraag waar een onderzoek zich bevindt, zegt impliciet of expliciet iets over de visie en/of

⁵⁹ Na de analyse van ongeveer 100 publicaties en aansluitend bij de *sociological turn* die hierboven beschreven wordt, kan er geconcludeerd worden dat het publieksonderzoek grosso modo vanuit twee interessesferen gevoerd wordt: een museologische en een sociologische interessesfeer. Niet alleen de aard van het onderzoek, de aard van wat gemeten wordt of het object van het onderzoek is bepalend voor de indeling, maar de interessesfeer van de onderzoeker en/of het onderzoeksdomein waarmee hij/zij zich lieert.

⁶⁰ Musea worden door de maatschappij steeds meer ter verantwoording geroepen: ze moeten aantonen dat ze de (financiële) middelen die ze krijgen echt waard zijn (zie infra).

⁶¹ Letterlijk: middel tot overbrenging, afgeleid van het Latijnse *vehiculum*, wat vervoermiddel betekent.

doelstelling van de onderzoeker en/of de opdrachtgever.⁶² Geen enkel onderzoek is neutraal⁶³, de onderzoeker bevindt zich in de maatschappij, maar de maatschappij bevindt zich ook *in* de onderzoeker. Zeker wanneer de vraagstelling expliciet gaat over de rol die musea en kunstencentra in de maatschappij kunnen, willen of moeten opnemen, speelt de theorievorming omtrent de onderzochte problematiek een rol bij de afbakening en invulling van de onderzoeksvraag en dus ook bij de analyse en de interpretatie van de resultaten. De kwestie van het *theorie-gedreven* onderzoek komt later in dit onderzoek nog aan bod.

Een artikel van Rebecca Schoeters en Jan Sparreboom in *Museumpeil* (2006, p. 3; zie ook: SCHOETERS 2006, p. 26) vormt een goed vertrekpunt bij het formuleren van deze slotbeschouwing: ook musea en kunstencentra functioneren enkel binnen de maatschappij waartoe ze behoren en deze maatschappij is - in meerdere of mindere mate - in het museum of kunstencentrum vertegenwoordigd. In een grootstedelijke en superdiverse context, maar hoe langer hoe meer ook in een landelijke of rurale context⁶⁴, heeft dit tot gevolg dat het publiek waar musea en kunstencentra zich naar richten steeds diverser wordt.

De toenemende diversiteit heeft ongetwijfeld een invloed op het beleid en op de concrete museumpraktijk, en dit weerspiegelt zich in de interessesfeer van waaruit onderzoek gevoerd wordt. Anders gezegd: niet alleen de de musea en kunstencentra zijn onderhevig aan *de noden en de modes van de tijd*, ook de onderzoeker is dit.⁶⁵

c. Tussentijdse conclusie: twee museologische tradities

Op basis van een zeer uitgebreide literatuuranalyse kan er geconcludeerd worden dat museologisch onderzoek niet alleen vanuit een museumwetenschappelijke of een sociologische interessesfeer gevoerd wordt, maar dat het onderzoek *grosso modo* in twee grote (min of meer) regionale tradities kan onderverdeeld worden: een Romaanse en een Angelsaksische traditie.

Beide tradities kenmerken zich door op specifieke thema's of problematieken te focussen, door naar bepaalde auteurs en hun theoretische modellen te verwijzen, door de (impliciete) houding die tegenover de museumwetenschappen ingenomen wordt en door hun visie op de sociale rol die musea (en kunstencentra) zouden moeten spelen.

Onderstaand schema is zeker niet exhaustief en er is een zekere invloed van de ene traditie in de andere te merken. Dat is zeker het geval sinds de geschriften van Pierre Bourdieu vanaf 1987 naar het Engels vertaald werden. Maar toch is het een opvallende tendens dat er binnen de Romaanse traditie relatief weinig verwijzingen naar de Angelsaksische literatuur te vinden zijn. Vice versa is dat ook het geval. Dit blijkt onder andere uit een vergelijking van een groot aantal artikels die in ICOFOM Study Series gepubliceerd zijn.

⁶² Evenzeer zegt een onderzoek iets over de manier waarop een museale instelling of kunstencentrum denkt en werkt. Hier zijn de twee uitersten op het continuüm enerzijds het collectie- of tentoonstellingsgericht denken en werken en anderzijds het publiekgericht denken en werken.

⁶³ Zie: BUFFARDI & PASANEN 2014.

⁶⁴ In het verstedelijkte Vlaanderen is er van een rurale context niet echt nog sprake. Vlaanderen kan beschouwd worden als een dichtbevolkte regio die in grote mate verstedelijkt is. In 2010 telde het Vlaamse Gewest een bevolkingsdichtheid van 462 inwoners per km² (statbel.fgov.be 2013, geraadpleegd op 19/11/2015). Grote steden als Gent, Antwerpen en vooral Brussel vormen in het dichtbevolkte landschap verdichte plaatsen (DE RYNCK et al. 2003, p. 15, zoals gebruikt in: PERMENTIER 2016, p. 19). Op basis van *de evolutie van het aantal vreemdelingen* in Vlaanderen kan verondersteld worden dat niet alleen de bevolkingsdichtheid, maar ook de diversiteit van de bevolking in de toekomst nog zal toenemen (VANDUYNLAGER et al. 2013, p. 63-65).

⁶⁵ Dit zien we ook weerspiegeld in het aantal publicaties waarin specifiek de focus op de thematiek van de migratie en immigratie gelegd wordt. In het volgende hoofdstuk wordt hierop teruggekomen.

Een mooi voorbeeld hiervan is het artikel van Mélanie Cornélis en Martine Jaminon (Maison de la Science et Université de Liège) in ICOFOM Study Series 43b (2015), waarin zo goed als enkel naar *Romaanse* auteurs/literatuur verwezen wordt. Vanuit de Angelsaksische literatuur zijn tal van *tegenvoorbeelden* te geven. Zo bevatten de bibliografieën van de Angelsaksische publieksonderzoeken die in het volgende onderdeel kritisch besproken worden zo goed als enkel Angelsaksische auteurs.

Zonder hierop dieper in te gaan, zijn in onderstaand schema de krachtlijnen van beide tradities weergegeven. Uit de bibliografie blijkt duidelijk dat binnen dit onderzoek een poging wordt ondernomen om de twee tradities in het theoretisch-filosofisch framework met elkaar te *verenigen*.

	Romaans	Angelsaksisch
Invloedrijke auteurs	Michel Foucault Pierre Bourdieu Georges Henri Rivière Hugues de Varine-Bohan Nathalie Heinich Edouard Glissant Chantal Mouffe André Desvallées	Tony Bennett Eilean Hooper-Greenhill Graham Black John H. Falk Lynn D. Dierking George Hein Stephen E. Weil John W. Jacobson
Bronnen	antropologie semiotiek en taalwetenschap filosofie sociologie	community-denken educatie en pedagogie visual studies (o.a. visual thinking strategies) empowerment
Aandachtspunten	relatie subject-object maatschappij en machtsdenken semiotiek	museum = middel voor community building en empowerment meetbaarheid
Positie museologie	museologie ≠ wetenschappelijke discipline museologie = meta-wetenschap (Deloche) pleidooi voor een (geëngageerde) neutraliteit (Heinich en Deloche) verklaren en begrijpen	museologie = wetenschappelijke discipline onderwerp = alfawetenschappen methode = gamma- en bètawetenschappen geen neutraliteit: sociaal geëngageerd activerend

Schema 1: twee museologische tradities.

d. Kritische bespreking van een beperkt aantal relevante onderzoeken

Onder andere Chandler Screven, Steve Bitgood, Ross J. Loomis, George Hein, Eilean Hooper-Greenhill, Lynn Dierking en John Falk besteden in hun onderzoek aandacht aan de hoeveelheid en aan de aard van de publieksonderzoeken die zowel binnen als buiten het museologische veld verschenen zijn. Screvens *Visitor Studies Bibliography and Abstracts* (1999) is exclusief aan deze problematiek gewijd. Recenter publiceerden Kirchberg en Tröndle (2012) een artikel waarin ze een stand van zaken schetsen rond het topic van de bezoekerservaringen in musea. Op de site *visitorstudies.org* vindt de onderzoeker honderden publieksstudies m.b.t. het leren in een informele context terug en in de algemene museologische literatuur wordt vaak naar zeer uiteenlopende onderzoeken of casestudies verwezen die omwille van inhoudelijke (qua onderzoeksresultaten) of methodologische redenen voor de auteur interessant zijn. Publieksonderzoeken verschijnen in wetenschappelijke tijdschriften van diverse aard (gaande van *Visitors Studies* over *The International Journal of the Inclusive Museum, Museums and Social Issues*

en *Curator: The Museum Journal* tot het sociologische tijdschrift *Sociology*), ze worden opgenomen in overheidspublicaties of ze worden enkel intern of m.b.t. het aanvragen van subsidiedossiers gebruikt, ...

Deze vaststellingen tonen aan dat er een ruime variatie aan publieksonderzoeken en publieksstudies terug te vinden is, wat de stelling van Hein (1998, p. 53) en Hooper-Greenhill (2006, p. 363) dat het aantal publicaties de laatste jaren exponentieel is toegenomen meer dan lijkt te ondersteunen. Het is een onmogelijke opdracht om alle onderzoeken terug te vinden, laat staan om ze door te nemen en te analyseren. Toch is het zinvol om een beperkt aantal publicaties, die om inhoudelijke en/of methodologische redenen voor dit onderzoek relevant zijn, kritisch te bespreken.⁶⁶

i. Henry H. Higgins: publieksonderzoek anno 1884

In *Learning in Museums* (1998, p. 42-43) vermeldt George Hein het publieksonderzoek van Henry H. Higgins als het oudste dat hij terugvond. De toenmalige onderzoeker Henry H. Higgins observeerde de bezoekers van het Liverpool Museum, waarbij hij geïnteresseerd was in iets dat als een bezoekersprofiel zou kunnen worden beschouwd. Hij onderscheidt 1 à 2 % studenten, 78 % mensen die observeren en 20 % mensen die *lanterfanten*.⁶⁷ Verder is het opvallend dat Higgins aandacht besteedt aan *migranten*, of mensen van Duitse en Scandinavische afkomst

“[...] who, after seeing their packages piled up at the railway station, seem to pass almost immediately to the Museum or the Gallery of Art. In the midst of the distractions of the most important crisis of their lives, these strong-hearted men and women find time and inclination to increase their stock of knowledge; and, though they are unable to understand the explanatory labels, their conduct strikingly indicates respect towards the institution and its purpose” (Henry H. Higgins 1884, zoals geciteerd in HEIN 1998, p. 42-43).

Geheel in de lijn van de toenmalige opvattingen m.b.t. de rol van het museum, concludeert Higgins op basis van zijn observaties dat de volle aandacht van de migranten - ook al begrijpen ze de informatiepanelen niet - wijst op het willen verwerven van kennis en op hun groot respect tegenover het museum en zijn doelstellingen. Verder schrijft hij ook dat de bezoeker niet in staat is om over zijn museumervaring te reflecteren (HEIN 1998, p. 114), een conclusie die sterk aansluiting vindt bij wat er in het historisch overzicht m.b.t. het *eenrichtingsverkeer* vastgesteld werd. Deze overtuiging reflecteert zich ook in de methodologie van zijn onderzoek: hij stelt geen vragen, maar observeert de bezoeker, wat deze studie op zich interessant maakt.

Higgins vindt door het gebruik van observatie als methode aansluiting bij de antropologie die zich in de late 19^{de} eeuw volop begon te ontwikkelen.⁶⁸ Het is niet uitgesloten dat hij de eerste editie van het in 1874 gepubliceerde *Notes and Queries on Anthropology* (Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland) kende, zeker niet als we in aanmerking nemen dat Higgins meerdere bijdragen voor *Transactions of the Literary and Philosophical Society of Liverpool* schreef (BERNARD 2006, p. 345; GRINCHEVA 2013, p. 4).

Los van alle methodologische kwesties die toen nog niet aan de orde waren, toont dit onderzoek ook aan dat de interesse van de onderzoeker door de *noden van zijn tijd* gewekt wordt. De rol van

⁶⁶ Dit overzicht is verre van exhaustief bedoeld, ook is het niet zo dat de gekozen studies telkens *de eerste in hun soort* zijn.

⁶⁷ Higgins gebruikt de categorieën *students*, *observers* en *loungers* (HEIN 1998, p. 42).

⁶⁸ Observatie zal een essentieel onderdeel worden van de methodologie om bezoekers en hun gedrag te bestuderen (BITGOOD 1988, p. 3), wat niet wegneemt dat heel wat onderzoeksresultaten op enquêtering gebaseerd zijn.

het museum wordt vanuit deze *noden van de tijd* ingevuld, en het gedrag van de bezoekers wordt vanuit de verwachtingen van de onderzoeker geïnterpreteerd.

Geheel in de lijn van deze opmerking legt het onderzoek een tweetal gevaren bloot. Een eerste gevaar heeft te maken met de positie van de onderzoeker, die zich bij de interpretatie van het gedrag van de bezoekers als een alwetende instantie gedraagt. Een tweede gevaar sluit hierbij aan en schuilt erin dat het gedrag van de bezoekers louter vanuit het eigen referentiekader wordt geïnterpreteerd, waardoor het onderzoek aantoont wat het bevreemdt of bevestigd wil zien en er eigenlijk een soort cirkelredenering ontstaat.

ii. Minda Borun: een belangrijke *pilot study*

In 1977 publiceerde Minda Borun een rapport van een uitgebreid publieksonderzoek in het Franklin Institute Science Museum and Planetarium met als titel *Measuring the Immeasurable: A Pilot Study of Museum Effectiveness*. In het rapport beschrijft Borun de resultaten van één jaar lang onderzoek naar de effectiviteit van de museumpraktijk, met als bedoeling een model m.b.t. het meten van de respons van bezoekers te ontwikkelen. Op deze wijze hoopte de onderzoekster nuttige informatie aan de museummedewerkers te kunnen verstrekken. Tevens wordt ook de opportuniteit en de haalbaarheid van dit soort onderzoek in vraag gesteld.

Opvallend in deze studie is de methodiek die de onderzoekster gebruikt. Op basis van een groot aantal enquêtes, vragenlijsten en empirisch onderzoek peilt Borun naar het bezoekersaantal, naar de aard van de bezoekers (familie, schoolgroepen, ...) en naar de motivaties en interesses van de bezoekers. Verder is ze geïnteresseerd in het gedrag van de bezoekers (waarbij ze bijvoorbeeld kijkt naar de tijd die mensen in een zaal spenderen of naar de manier waarop ze zich in het museum oriënteren), in de effectiviteit van de tentoonstelling (hierbij houdt ze rekening met de verwachtingen van de bezoekers en die van de museumstaf), in het effect van het museum op het denken van mensen m.b.t. wetenschappelijke musea en in de tentoonstellingspraktijk (achtergrondkleur, informatiebordjes, ...). Tot slot maakt de onderzoekster op een aantal plaatsen duidelijk dat het een van de belangrijkste bedoelingen van deze studie is om de museumpraktijk bij te sturen. Daarom bevreemdt ze het publiek vanuit de verwachtingen van de museumstaf. Verder worden de resultaten van de studie ook vanuit dit verwachtingspatroon geïnterpreteerd (BORUN 1977).

Boruns studie werd uitgevoerd op een moment dat het onderzoek naar het museumpubliek in volle ontwikkeling was. Niet alleen begon het aantal publieksstudies vanaf de jaren 1960-1970 zienderogen toe te nemen, ook de methodologie was in volle ontwikkeling. Het stellen van methodologische vragen was een belangrijk element bij de voorbereiding van het onderzoek. Dit blijkt bijvoorbeeld uit de vaststelling van Borun dat er tot 1977 geen algemeen aanvaard meetinstrument ontwikkeld was om het publiek in een museale context wetenschappelijk te bestuderen, een euvel dat tot op de dag van vandaag geldt. Mede daarom was de ontwikkelen van een dergelijke methode een van haar doelstellingen. Maar wat de studie vooral interessant maakt, is de ambitie om het ontwikkelde instrument in het proces van de museale werking te implementeren, met de bedoeling de museumpraktijk te verbeteren (BORUN 1977, p. 54). Op deze wijze hoopt de onderzoekster iets als een *kwaliteitscirkel* teweeg te brengen, waarbij de voortdurende bevraging en aanpassing van de museumpraktijk essentiële elementen zijn om de kwaliteit van het aanbod te bewaken (zie hiervoor: HUNTER 2015).

Zoals uit de titel af te leiden valt, kadert het onderzoek van Borun volledig in het bevragen van de effectiviteit van de museumpraktijk. Het genereren van zoveel mogelijk (*harde*) data, in de vorm van cijfers en statistische gegevens, is voor de onderzoekster daarbij de meest aangewezen methode. De bezoekers die *geïnterviewd* worden, vullen een enquête in. Er worden geen open vragen gesteld. Dit houdt in dat de verschillende antwoordmogelijkheden zeer sterk door de onderzoekster gestuurd worden.

Hoe gedegen Minda Borun haar *pilot study* ook uitvoerde, de ondervraagde bezoekers krijgen niet echt een *stem* in de rapportage van het onderzoek. Dit neemt niet weg dat de informatie die een dergelijk onderzoek oplevert voor het museum zeer waardevol kan zijn. Het rapport geeft zeer goed *de stand van zaken* weer, maar de redenen waarom de bezoekers op een bepaalde manier handelen, denken of voelen blijft buiten het vizier van de onderzoekster. Kortom, de output van het onderzoek is zeer sterk beschrijvend en niet interpretatief van aard.

iii. Zahava D. Doering: *turn towards the public*

Het onderzoek dat Zahava V. Doering (1999a) in het Smithsonian Institution voerde, is van een andere orde: het doel is niet het analyseren en bijsturen van de effectiviteit van de museumpraktijk. Onder de titel *Strangers, Guests, or Clients? Visitors Experience in Museums* gaat Doering na hoe de bezoeker door het museum benaderd wordt.

Het vertrekpunt van haar onderzoek wordt door de interne publieksstudies gevormd. Als Senior Social Science Analyst in dienst van het Office of Policy and Analysis in het Smithsonian Institution, bestudeert ze de werking van de publieksdienst van het museum. Meer bepaald gaat ze na op welke wijze deze dienst de laatste 12 jaar informatie over het publiek verwierf. Op deze wijze hoopt ze de werking van de dienst te kunnen optimaliseren.

In Doerings aanpak komt de klemtoon veel sterker op de bezoeker en op zijn/haar ervaringen te liggen, ook al blijft het de bedoeling dat het museum en het publiek meer op elkaar afgestemd worden (zie ook: SANDELL & JANES 2007, p. 293). In deze context stelt Doering een zeer belangrijke vraag: wat willen de bezoekers? Het onderscheid tussen Doerings studie en de *pilot study* van Borun wordt door onderstaand citaat zeer duidelijk.

“We stepped back, reviewed our work and summarized our conclusion in two short sentences: ‘Visitors make use of museums for their own purposes, and from varying perspectives. The museum can influence these outcomes but cannot control them.’ This position shifted the emphasis away from the museum’s aims and toward the visitor’s desires. It became our framework for thinking about past work and for organizing future research” (DOERING 1999a, p. 337).

Niet alleen verschuift de aandacht binnen de museumpraktijk van de collectie naar de bezoeker, ook het onderzoek wordt vanuit het standpunt van de bezoeker gevoerd. In een uitgebreidere versie van het artikel dat Doering in Weimar presenteerde (1999b, p. 4-5), spreekt ze over de verantwoordingsplicht van musea. Hierdoor ontstaat er een shift van het bevragen van de effectiviteit (in termen van input en output) in de richting van *outcomes*, waarbij ze ook spreekt over *customer-driven-strategic-planning*. Dit houdt in dat er wordt afgestapt van het standpunt waarin de museumstaf zichzelf als expert beschouwt en het publiek als leek wordt benaderd. Deze evolutie wordt duidelijk gemaakt in onderstaande citaten, waarbij het eerste citaat de te verlaten positie weergeeft en het tweede citaat *de weg te gaan* aantoont.

“Whether relying on expert opinion, or peer review, or scientific studies of visitors, the underlying assumption has usually been that ‘we,’ the museum staff, know what it is we need to accomplish and the yardstick of ‘success’ is the extent to which ‘they,’ the visitors, respond to our offerings in the ways that we intend” (DOERING 1999a, p. 336).

“My bias favors listening to visitors and responding to their needs and interests, and so I encourage museums to treat visitors as clients, to respect and provide the kinds of experiences they report as most satisfying, and to ensure a setting in which such experiences are facilitated. This approach does not diminish the professional role of museum staff or the recognition of their expertise in any way” (DOERING 1999a, p. 341).

Tot slot is het kenmerkend dat deze verschuiving zich ook in de methodologie weerspiegelt: in appendix A van de Weimar-lezing wordt duidelijk dat Doering van een open gespreksvorm gebruik maakt, waardoor de geïnterviewde persoon de mogelijkheid krijgt om vrijuit te spreken en zelf na te denken over zijn/haar ervaringen (DOERING 1999b, p. 18-21).

Deze methode vertrekt niet vanuit vooraf bepaalde antwoorden en categorieën, maar vanuit de reële ervaringen van de bezoeker, wat ervoor zorgt dat er een opening voor het onverwachte en niet-voorzien antwoord ontstaat.

iv. Sheppard, Bronstein et al. en Harnisch: *turn towards the community*

In de casestudie van Beverly Sheppard, met de veelzeggende titel *Do Museums Make a Difference? Evaluating Programs for Social Change* (2000), verschuift de aandacht van het publiek naar de brede gemeenschap en meer bepaald naar een specifiek deel van de gemeenschap: de immigrant. Hiermee raakt Sheppard een belangrijke thematiek aan die pas ongeveer tien jaar later het discours van de publieksstudies zal bepalen.

In deze casestudie onderzoekt ze drie museumprogramma's in The Lower East Side Tenement Museum in New York City. Hierbij focust ze op een aandachtspunt van Ruth Abram, de directeur van het museum. Zij gelooft zeer sterk in de maatschappelijke rol van het museum om de dialoog over actuele maatschappelijke problemen te stimuleren. Om deze doelstelling te realiseren worden er partnerschappen met sociale organisaties aangegaan, waarbij *outreach* een belangrijk strategisch middel is. Onderliggend aan deze visie speelt de overtuiging dat het museum een belangrijke *agent of social change* kan zijn een belangrijke rol (SHEPPARD 2000, p. 63).

Het onderzoek van Sheppard vertrekt zeer sterk vanuit een theoretische visie op de maatschappelijke taak van het museum, waarbij de auteur onderstreept dat het zeer belangrijk is om het veranderingsproces van de gemeenschap te documenteren. Hierbij doen zich problemen van verschillende aard voor.

Een eerste reeks problemen heeft te maken met de duurzaamheid van de partnerschappen die aangegaan worden: het museummanagement moet het project volkomen steunen en vanuit de museumbasis moet er een blijvende goodwill tot samenwerking met de sociale partners zijn, waarbij gedeelde autoriteit een belangrijk issue is.⁶⁹

Een tweede reeks problemen heeft te maken met het ontbreken van een degelijke methode om de samenwerkingsverbanden te evalueren. Ook het ontbreken van een visie op onderzoek op lange termijn is een probleem dat zich in deze context stelt (SHEPPARD 2000, p. 66-68). Concreet vertaalt zich dit in volgende vraagstellingen:

“[t]he movement of museums toward the center of community life raises significant questions about the appropriateness and effectiveness of museums as agents for social change. As we examine a list of new services and programs, how can we gauge if museums are truly shaping new values and helping people redefine the ‘possibility of their own lives’? What does success in the community look like and how will we measure it in meaningful ways?” (SHEPPARD 2000, p. 66).

⁶⁹ Op basis van gesprekken met Benoit Dewael, publieksmedewerker van WIELS en Alexander Rabadan, publieksmedewerker van het KMKG kan binnen dit onderzoek eenzelfde conclusie getrokken worden. Voortdurend wisselende partnerschappen maken het documenteren moeilijk omdat er door de fragmentatie geen project op lange termijn ontstaat: acties zijn dan niet ingebed in de gemeenschap, waardoor een positieve *flow* van het project verloren gaat en er een vertrouwensbreuk met de gemeenschap kan ontstaan. Verder is het werken vanuit een gedeelde autoriteit een essentiële voorwaarde om de inbreng van de verschillende partners te valideren. Zonder deze validatie bestaat het risico dat er vanuit een paternalistische benadering gedacht en gewerkt wordt (zie hiervoor ook: DEWAELE 17/8/2016; RABADAN 23/2/2016).

Tot slot houdt de auteur een pleidooi voor het opnemen van de op outcomes gebaseerde evaluatie van museumprogramma's als een managementstool in de dagdagelijkse museumpraktijk. Hierbij mag de vraag niet zijn: *wat hebben we gedaan*, maar moet ze zijn: *wat hebben we bereikt*? In het verwerven en in de analyse van de data, en in de rapportering moet het niveau van het anekdotische in de richting van duidelijk bewijs van aantoonbare impact overschreden worden (SHEPPARD 2000, p. 71-73).

Hiermee wijst de auteur een duidelijke richting aan, maar verder blijft ze uiterst vaag over de manier hoe dit duidelijke bewijs vergaard kan worden. Bovendien dreigt het gevaar van een overbeklemtoning van de sociale rol van het museum, waardoor het museum enerzijds als instituut dreigt geïnstrumentaliseerd te worden en anderzijds de evaluatie sterk ideologisch en resultaatgericht lijkt te verlopen. Dit is zeker zo wanneer Sheppard eindigt met de boodschap:

“[t]he vitality of social engagement may well depend on the profession's ability to demonstrate its value. What matters now is not just good will, but clear evidence of demonstrable impact” (SHEPPARD 2000, p. 73).

Noa Bronstein et al. beschrijven in *Permission Granted* (2015) een casestudie waarbij de vraagstelling naar de tentoonstellingspraktijk centraal staat. Concreet vragen de auteurs zich af hoe men het Gladstone Hotel in Toronto kan omvormen tot een hybride en multifunctionele ruimte waar tijdelijke tentoonstellingen, kunstprojecten en een brede culturele programmatie hun plaats vinden.

Vertrekkende van Jane Jacobs notie dat *nieuwe ideeën oude gebouwen nodig hebben* (JACOBS 1961, p. 187-188), denken ze na over een concept waar verschillende gemeenschappen zich thuis kunnen voelen en waar ze hun verhaal kunnen vertellen en *performen*, en dit in een context waarin een archetypisch relatie met het publiek ontstaat. *Conditio sine qua non*: de toegang moet gratis blijven om een totale inclusiviteit te kunnen garanderen.⁷⁰ In de achtergrond van dit project resoneert de sombere voorspelling van professor David Hulchanski dat Toronto tegen 2025 sociaal en economisch een verdeelde stad zal zijn omdat de middenklasse verdwijnt (BRONSTEIN et al. 2015, p. 91-92; 96).

Het is duidelijk dat het Gladstone-project voor deze nakende crisis een tegengewicht wil bieden. Dat dit tegengewicht voortdurend balanceert op de grens van het privilegiëren van een open culturele ruimte en de economische realiteit van het uitbaten van een economisch houdbare en duurzame hotelactiviteit, maakt dit project niet alleen interessant, maar ook zeer kwetsbaar.

Deze casestudie is interessant omdat het een project betreft dat zich op de grens van verschillende realiteiten begeeft. De auteurs gaan bij hun onderzoek zeer beschrijvend tewerk. Nergens wordt er verwezen naar hun methodologie of naar empirisch onderzoek dat ze verricht hebben. Afgaande op de achtergrond van de auteurs is vast te stellen dat ze vanuit hun persoonlijke ervaringen met het Gladstone-project een reflectie schrijven op wat zich afspeelt.

De ogenschijnlijk onwetenschappelijke leest waarop dit artikel geschoeid is, kan op het eerste gezicht een groot nadeel lijken. Maar wat de auteurs aan onwetenschappelijkheid verliezen, winnen ze aan de diepgang van hun beschrijving, die vertrekt vanuit een sterke persoonlijke betrokkenheid, aangevuld met een multivocale en multifocale inhoudelijke invulling die tot stand komt omdat ze de verschillende partners vertegenwoordigen.

⁷⁰ Het insisteren op het gratis aanbod is ook te horen in het discours van Chris Dercon, wanneer hij spreekt over de gratis toegankelijkheid van een basiscollectie om de inclusiviteit van het museum ten volle te kunnen garanderen (DERCON 28/11/2016).

Op basis van interviews met intermediaire partners en museummedewerkers, kan er vastgesteld worden dat de kostprijs voor kwetsbare groepen een reële drempel vormt om aan (educatieve) museumprogramma's deel te nemen en dit terwijl er binnen de musea en kunstencentra de wil aanwezig is om dit aanbod inhoudelijke sterk uit te werken (zie infra).

In *Sanctified Places* beschrijft Cynthia S. Harnisch (2010) de ervaringen die ze als directeur en CEO van Inner-City Arts opdeed. Dit artikel vertrekt vanuit de ervaringen van de auteur, aangevuld met een aantal verwijzingen naar wetenschappelijk onderzoek, uitgevoerd door de University of California, Los Angeles (UCLA).⁷¹

Inner-City Arts is een kunstschool die zich in het hart van Skid Row bevindt, een van de meest achtergestelde buurten in Los Angeles. De school is gelegen in een (post)-industriële gebied, gekenmerkt door een zeer uitgesproken armoede en een grote aanwezigheid van migranten en daklozen. De school richt zich op een ontwikkelingsprogramma voor leerkrachten en een naschools programma en weekendprogramma voor jongeren. Het verwerven van de Engelse taal is hierbij een zeer belangrijk element (HARNISCH 2010, p. 59-63).

Niet alleen de nadruk op de taalverwerving maakt deze studie interessant, ook de bewuste keuze om de school in een verpauperde en (post)-industriële buurt te vestigen en de zeer sterke link tussen kunst (creatief met kunst bezig zijn) en het leren in het algemeen en de taalverwerving in het bijzonder zorgt ervoor dat deze studie het vermelden waard is.⁷² Harnisch omschrijft de kracht van het project als volgt:

“[w]hen they create a sculpture, or write and speak lines in a play, they dream into existence a new reality that will guide them to a brighter future - one that is accessible to children of all languages, cultures, and economic levels. In the process of making art, they give birth to a new way of thinking and being in the world, and this new way of thinking and being is filled with possibility. They literally change their expectations for their lives” (HARNISCH 2010, p. 66).

Dat de auteur niet spreekt vanuit een overdreven optimisme dat door haar betrokkenheid gevoed wordt, blijkt uit het onderzoek dat tussen 1997 en 2002 door de UCLA gevoerd werd. Bij de studenten die intensief aan de programma's van Inner-City Arts deelnamen stegen de schoolresultaten met 25% voor wiskunde, met 17,8% voor lezen en met 8,6% voor taalkunde (FARBSTEIN et al. 2009, p. 30; HARNISCH 2010, p. 63-64).

De transformerende kracht van kunst is in dit geval niet terug te voeren naar de museumpraktijk, maar naar de sociaal-artistieke praktijk van het werken in en voor de lokale gemeenschap. Onderliggend aan deze praktijk is de visie dat er in ieder kind, in ieder mens, een fundamenteel creatieve kracht aanwezig is. Dat hierbij kwaliteit en het esthetische niet uit het oog verloren mogen worden, beklemtoont Harnisch wanneer ze een jonge vrouwelijke cursiste citeert en zegt: “*Everybody needs and deserves beauty in their lives*” (HARNISCH 2010, p. 65).

Kortom, door zijn sociaal-artistieke werk met een zeer sterke klemtoon op motivatie, zelfbeeld en educatie, kan Inner-City Arts beschouwd worden als:

“[...] an intrinsic, vital and organic part of the community. It was founded on the principle that as a community and as a culture, we are only as strong, viable and creative as our least privileged child. It is not a school for the gifted and talented. It uses the arts as powerful tools to keep kids in school. In a neighborhood where 75 percent of the youth drop out before high school graduation, 96 percent of the teens at Inner-City Arts go on to higher education” (HARNISCH 2010, p. 63).

⁷¹ De resultaten van dit onderzoek worden in *Urban Transformation* van Farbstein et al. vermeld, een rapport voor de prestigieuze Rudy Bruner Award for Urban Excellence (FARBSTEIN et al. 2009, p. 30).

⁷² Inhoudelijk is er een zeer sterke link aanwezig met het samenwerkingsverband tussen Lire et Écrire en WIELS, een van de casestudies uit dit onderzoek. De aandacht voor taalverwerving is ook aanwezig in een tweede casestudie: het samenwerkingsverband tussen het Huis van het Nederlands, CVO, BOZAR en de KMSK (zie infra).

v. Anna Chiara Cimoli en Susan B. Harden et al.: *immigrant issues*

Sinds het begin van de 21^{ste} eeuw is er bij musea en overheden een opvallende tendens vast te stellen: via een samenwerking met onafhankelijke en/of universitaire onderzoekers worden grootschalige onderzoeksprogramma's gefinancierd, soms vanuit regionale of nationale overheden, soms vanuit de Europese Commissie. Het resultaat wordt vaak via monografieën of onderzoeksrapporten gepubliceerd.

De verschillende publicaties m.b.t. het MELA-project vormen een zeer goed voorbeeld van deze praktijk. Hierbij wordt aan de hand van zowel (relatief) nieuwe en op de toekomst gerichte museumtheorieën, als aan de hand van zeer veel praktijk-gerelateerde casestudies nagedacht over de rol die musea in de, door migratie en globalisatie getekende, contemporaine samenleving kunnen spelen. Het vertrekpunt van deze studie is de impact die musea op de samenleving kunnen hebben (BASSO PERESSUT et al. 2013, p. viii-xii).

Dit brengt ons bij een belangrijke thematiek van waaruit de museale functie de laatste jaren zeer sterk beschouwd wordt: migratie en globalisering. Steven Vertovec (2001, p. 573) stelt vast dat we het tijdperk van het *enhanced transnationalism* leven. Hiermee zegt hij dat er een toenemende globale en grensoverstijgende connectiviteit ontstaat tussen individuen onderling, tussen individuen en gemeenschappen (culturen en subculturen) of tussen gemeenschappen onderling. Dit heeft gevolgen voor het functioneren van individuen en gemeenschappen, omdat de politieke en economische structuren veranderen.

Vanuit alle uithoeken van de wereld kan er invloed op een bepaalde plaats (bv. een stad) uitgeoefend worden en mensen beschikken over de mogelijkheid om voortdurend met elkaar in contact te staan. Migranten moeten niet langer de banden met hun thuisland doorknippen, wat een impact heeft op het uitbouwen van een sociaal netwerk, op het verwerven van sociaal kapitaal en op het zich *inbedden* in de samenleving (zie: PERMENTIER 2016, p. 9; VERTOVEC 2003, p. 646-651). Het spreekt voor zich dat musea op deze tendens moeten inspelen als ze zich van hun taak tegenover de gemeenschap willen kwijten. Binnen deze context zijn twee studies vermeldenswaardig.

De eerste studie die hieronder besproken wordt, werd door het bovenstaand vermelde MELA-project gefinancierd en ze werd door Anna Chiara Cimoli uitgevoerd. Onder de titel *From Representation to Participation: The Voice of the Immigrants in Italian Migration Museums* bespreekt de auteur het conflict tussen de aanwezigheid van goed ingeburgerde migranten en het verzet van musea om in te gaan op onderwerpen die aan migratie gerelateerd zijn (CIMOLI 2014, p. 112).

Cimoli neemt drie migratiemusea (Genua, Calabrië en Lampedusa) in deze casestudie op. Interessant in deze studie is de hypothese dat migratiemusea heel wat kunnen leren van antropologische musea en musea voor hedendaagse kunst m.b.t. participatie en het betrekken van de gemeenschap. In deze context spreekt Cimoli over de inclusie van migranten, dat ze als volgt omschrijft:

"[...] the development of tools designed to invite, consult and collaborate with the so-called 'new citizens', regardless of any curatorial outcome from this collaboration. These tools can include interpretation of the collections, negotiation of their meanings, and actualization of the museum heritage through comparison, narration, and evaluation conducted in partnership with the migrants.

In a broad sense, I refer to a debate zone where educators, curators, museum mediators, and migrants - individuals or groups - can meet and share thoughts, memories and interpretations, therefore enriching the complexity of the knowledge built through the museum experience. This very open and flexible definition of 'migrant inclusion' becomes useful and meaningful practice only when it stems from

clear determination and conviction on the part of the museum, when it goes hand in hand with rigorous evaluation methods and when it translates into a new cultural attitude towards the migrant audiences” (CIMOLI 2014, p. 113).

In het vervolg van deze casestudie beschrijft ze hoe antropologische musea en musea voor hedendaagse kunst bovenstaande visie in praktijk brengen, om in een laatste deel vanuit deze beschrijving een aantal tips voor migratiemusea te distilleren. In de context van dit onderzoek is het zeer interessant vast te stellen dat er een zeer sterke link gelegd wordt tussen enerzijds het kijken naar kunst en het beleven van een esthetische ervaring en anderzijds het verwerven van taal.

De workshop *The Words to Say It* is hiervan een mooi voorbeeld, maar nog interessanter is de kritische bedenking die Simona Bodo bij deze praktijk geeft: wanneer we aan taalverwerving doen, moeten we opletten dat we onze eigen (Westerse, Europese, *nationale*) culturele concepten niet louter doorgeven, maar dat we deze ook in vraag durven stellen. Of anders geformuleerd: het aangaan van de dialoog mag niet leiden tot het *integreren*⁷³ van migranten in de *dominante* cultuur (BODO 2009, p. 26; CIMOLI 2014, p. 114-115). Volgens Cimoli kan kunst een belangrijke rol spelen bij het vermijden van dit probleem:

“[...] the canvas on which a painting is produced can become, metaphorically, a round table - a place for discussion, expression and therefore of learning. I agree with Bodo, however, when she says that if these practices are conceived as an end rather than a means, they are doomed to failure or, at best, become merely isolated episodes” (CIMOLI 2014, p. 115 n. 6).

Harden et al. stellen in *Speaking of Change in Charlotte, North Carolina: How Museums Can Shape Immigrant Receptivity in a Community Navigating Rapid Cultural Change* (2014) zeer direct de vraag naar de invloed of de inwerking van de museumpraktijk op de gemeenschap wanneer ze het *Speaking of Change*-programma van het Levine Museum of the New South in Charlotte (NC) evalueren.

Deze studie vertrekt vanuit de vaststelling dat er binnen de museale wereld gereageerd werd op de cijfers van het US Census Bureau nl. dat er tussen 1990 en 2010 een sterke toename van migranten was. Musea en andere culturele instellingen gingen strategisch tewerk om op de problemen die met deze migratie samenhangen een antwoord te bieden (HARDEN et al. 2014, p. 117-118). In dit artikel gaan de auteurs na of de musea ook daadwerkelijk veranderingen in de gemeenschap teweeg brengen. Concreet formuleren ze het als volgt:

“[t]hrough community engagement, museums can transfer and exchange cultural knowledge and therefore broaden awareness of diversity and difference [...] What is less understood is the capacity of museums to drive significant and tangible change across a community” (HARDEN et al. 2014, p. 118).

In het artikel beschrijven en evalueren de auteurs⁷⁴ een “*museum-based community engagement program with the stated goal of influencing the individual, organizational, and community response to newcomer arrival and associated growth in multiculturalism across the city*” (HARDEN et al. 2014, p. 119).

⁷³ In de praktijk komt de *integratie* dan neer op *assimilatie*, waarbij het opgeven van (een belangrijk deel van) de identiteit als een verlies ervaren wordt.

⁷⁴ Het auteursteam bestaat uit vier universitaire onderzoekers die twee universiteiten vertegenwoordigen en de directeur van het Levine Museum.

Tussen april 2009 en mei 2010 verzamelden de onderzoekers hun data: er werd bij 1.285 participanten een enquête afgenomen, 12 activiteiten werden geobserveerd en er werden 63 mensen via een online-survey bevraagd. Interessant voor dit onderzoek is de keuze die de onderzoekers maakten om geen opnames van hun observaties te maken, op deze wijze werd museumpraktijk zo weinig mogelijk beïnvloed en werd de *veilige* ruimte die het museum is niet verstoord. Tijdens de observaties werd er gelet op de mate waarin de participant actief aan de activiteit deelnam, op het gedrag en de emoties van de participanten en op de inhoudelijke inbreng van de participanten.

De ongestructureerde informatie werd in een database ingebracht en via NVIVO verwerkt. Hierbij was het de bedoeling om de frequentie van bepaald gedrag en patronen bloot te leggen. De analyse gebeurde op basis van a-priori thema's die uit de doelstellingen van het project gedistilleerd werden en *organische* thema's die vanuit de geobserveerde museumpraktijk naar voor kwamen. Om gegevens over een korte en een middellange termijn te verzamelen, kregen de participanten de kans om aan een schriftelijke enquête deel te nemen, deze enquête diende als basis voor een aantal diepte-interviews. Tot slot werden de participanten die aangaven verder te willen meewerken uitgenodigd een aantal maanden na het project een online-survey in te vullen. Deze gegevens werden via SPSS verwerkt (HARDEN et al. 2014, p. 123-124).

In deze context is het belangrijk vast te stellen dat de onderzoekers spreken over *descriptive statistics* en *quantitative analysis*, waarmee ze aantonen op methodologisch vlak *harde* data te willen verzamelen, zonder daarbij de subjectieve aard van hun gegevens te ontkennen.

De conclusies van het onderzoek kunnen kort worden samengevat in de functies die het museum of het museumproject voor de deelnemers vervult. De onderzoekers spreken over het museum als *shaper of actions*. Om deze functie van het museum te bevragen, stelden ze de participanten zeer letterlijk de vraag of het museumprogramma hun gedrag m.b.t. culturele verandering en diversiteit veranderd heeft. De meerderheid van de participanten geeft te kennen dat dit niet of niet echt het geval was.

Verder zien de onderzoekers het museum ook als *shaper of receptivity*, waarmee ze aantonen dat een museumprogramma een ander bewustzijn kan oproepen of een ander (nieuw) inzicht in de dagdagelijkse realiteit kan geven. Concreet waren veel nieuwkomers zich niet bewust van het feit dat de stad de laatste twintig jaar door de toegenomen immigratie sterk veranderd was.⁷⁵ Aansluitend hierbij wordt het museum beschouwd als *moderator of mixed receptivity* en *proactive and positive receptivity leaders*. Hiermee drukken ze uit dat het museum enerzijds beschouwd wordt als een veilige plaats waar educatie aan de hand van een eerlijke dialoog tussen de verschillende (sub)culturen kan plaatsvinden en anderzijds dat het museum ertoe kan bijdragen dat mensen uit de *bubbel* van hun eigen (sub)cultuur breken om de dialoog met de andere (sub)culturen aan te gaan.

Concluderen doen de auteurs door te stellen dat:

“[w]hile it may be premature to state that the museum has achieved the goal of significant and tangible change across the community as a whole, we see clear evidence that the practice through its pairing of exhibit and dialogues is shaping and reshaping receptivity at multiple scales and ultimately guiding our community towards

⁷⁵ Bij de evaluatie van een rondleiding in het Gemeentelijk Museum van Evere sprak ik vorig jaar met een Belgisch-Marokkaanse familie (een jongen van ongeveer 6 jaar oud en twee meisjes van respectievelijk 12 en 13 jaar oud, begeleid door hun tante). Deze mensen waren zich niet bewust van de veranderingen die Evere de laatste 60 jaar ondergaan heeft. Voor hen was het een revelatie om te zien dat een plattelandsgemeente aan de rand van Brussel zich op korte tijd tot een pluricultureel en verstedelijkt gebied ontwikkeld heeft. Dit plaatste ook de interculturele problematiek voor hen in een andere context.

a more open and welcoming position on the receptivity continuum. [...]” (HARDEN et al. 2014, p. 130).

Hiermee geven ze te kennen dat het museum en de gemeenschap nog een hele weg te gaan hebben, een vaststelling die ze ook naar hun onderzoek doortrekken wanneer ze vaststellen dat ze nog slechts zeer weinig aanwijzingen aangetroffen hebben m.b.t. systematische veranderingen in het gedrag van de mensen (outcome, zie supra). Daarom willen ze bij verder onderzoek data en meetbaar bewijs verzamelen m.b.t. politieke veranderingen en collectieve acties van groepen, mensen of organisaties m.b.t. de interculturele problematiek in Charlotte (impact, zie supra). Dit aspect van het onderzoek wordt ook door Newman onder de aandacht gebracht (zie infra).

vi. Linzer & Munley en Andrew Newman: *long term research*

Op 7 november 2016 gaf Danielle Linzer een lezing in Antwerpen, waarin ze het rapport *Room to Rise: the Lasting Impact of Intense Teen Programs in Art Museums* voorstelde. Dit rapport schreef ze, bijgestaan door een team van onafhankelijke onderzoekers en experten op het gebied van kwalitatieve en kwantitatieve meting, samen met Mary Ellen Munley. Het was het resultaat van een jarenlang onderzoek in vier musea of kunstencentra (Whitney Museum of American Art, Walker Arts Center, Contemporary Arts Museum Houston en Museum of Contemporary Art Los Angeles). Deze vier instituties hebben minstens één ding gemeenschappelijk: ze beschikken over een jarenlange ervaring wat betreft het organiseren van intensieve programma's om jongeren met kunst in contact te laten komen. Het doel van de studie was om een goed onderbouwd en gevarieerd beeld te kunnen krijgen van de manier waarop jongeren zich voor het museum engageren (LINZER 7/11/2016; LINZER & MUNLEY 2015, p. 18; 92; MUNLEY 2015, p. 6). Concreet uit dit zich in volgende zes vragen.

“Do alumni of these teen programs stay connected to arts and cultural organizations? Do they continue to value and participate in the arts in general? Are they inspired and prepared to pursue academic and professional careers in the arts or museums? Are they motivated to use their experiences in their own community engagement work? Do the programs contribute to staff and audience diversity in cultural institutions? And do the short-term benefits permeate each museum's culture and generate a demonstrable long-term impact on the institution?” (LINZER & MUNLEY 2015, p. 18)

Uit de vraagstelling blijkt dat niet alleen de alumni bevraagd worden, ook de visie en de bevindingen van de museumstaf worden in dit onderzoek opgenomen, net als de impact die de museumprogramma's op de werking van het instituut hebben. Van de ongeveer 600 alumni werden er 472 getraceerd en aangeschreven.⁷⁶ Ongeveer 300 alumni wensten aan het onderzoek mee te werken en dit resulteerde uiteindelijk in een sample van 264 representatieve deelnemers aan het onderzoek. Hieruit werden er 24 geselecteerd om deel uit te maken van een casestudie (waarbij er 12 een fotojournaal bijhielden en 12 op een creatieve wijze hun levensloop verbeeldden). Tot slot werden 18 alumni uit de verschillende instituten geselecteerd om van de focus-groep deel uit te maken (MUNLEY 2015, p. 13).

De deelnemers aan de enquête kregen een link naar SurveyMonkey doorgestuurd, hier vonden ze 34 vragen terug (gaande van multiple choice, over beoordelingsschalen tot open vragen). De vragen werden tussen 24 april en 1 mei op hun validiteit en betrouwbaarheid getest. Aan de hand van de enquête wilden de onderzoekers informatie verwerven over hoe de jongeren het programma ervaren hebben: hebben ze ervan geleerd, heeft het hun leven beïnvloed, ...? Aan

⁷⁶ Linzer en Munley doen in deze context een veelzeggende vaststelling: in de instituten met het grootste personeelsverloop is het ook moeilijker om de deelnemers te traceren (LINZER & MUNLEY 2015, p. 18). Dit heeft vooral te maken met een verwaterde band tussen het instituut en de participant.

de hand van de casestudies proberen de onderzoekers in de diepte te werken: de creatieve verwerking van hun ervaringen was de aanleiding voor een interview dat bij de verwerking van de resultaten meegenomen werd, dit niet alleen om de cijfers te *stofferen*, maar ook om de onderzoekers een idee te geven van de diepere motivaties en ideeën van de participanten. De interviews werden opgenomen en getranscribeerd (MUNLEY 2015, p. 16-17).

Het is niet mogelijk om dieper op de analyse van de data (o.a. via SPSS) en op de resultaten van het onderzoek in te gaan. De cijfers zijn nochtans zeer uitgesproken: 54,9 % van de alumni zegt dat het programma een van de meest belangrijke ervaringen uit hun leven is, 96 % bezocht sindsdien nog eens een kunstmuseum, 68 % bezocht vijf of meer dan vijf keer een kunstmuseum, 32 % oefent activiteiten als kunstenaar uit, 12 % werkt als leraar kunst, 58 % zegt dat het programma extreem tot zeer relevant voor hun huidige job is, enzovoort. Verder geven de participanten ook te kennen dat het programma een positieve bijdrage leverde m.b.t. het opnemen leiderschap, het verbeteren van hun schoolresultaten⁷⁷, het verwerven van sociaal kapitaal en de ontwikkeling van hun identiteit (LINZER & MUNLEY 2015, p. 24; 27-28; 33).

De cijfers die de studie toont zijn ronduit indrukwekkend te noemen, maar toch moet een en ander in perspectief worden geplaatst. Zo spreekt Danielle Linzer tijdens de lezing over de selectie van de deelnemers aan de museumprojecten en ook in het rapport is hierover zeer kort iets over terug te vinden. Concreet wil dit zeggen dat de participerende jongeren zorgvuldig geselecteerd werden⁷⁸, wat er voor zorgt dat er intrinsiek al een interesse in kunst aanwezig is.⁷⁹ Verder worden deze jongeren ook als ambassadeurs voor het museum ingeschakeld, wat hen niet alleen zeer veel sociaal kapitaal in de kunstwereld, maar ook een grote erkenning of waardering van hun participatie oplevert. Dit maakt de stap naar een job in de kunstensector heel wat kleiner. Deze vaststellingen verklaren ook het zeer kleine aantal uitgesproken negatieve reacties.

Wat het verwerven van kwaliteiten m.b.t. leiderschap, of het verwerven van sociaal kapitaal betreft, hier is de link met de kunst vrij dun. De aard van de activiteiten is in deze context veel bepalender dan de artistieke inhoud ervan. Dit heeft tot gevolg dat volgende kritische vragen gesteld moeten worden: is de specifieke rol van het kunstwerk doorslaggevend, is de sociaal artistieke creativiteit doorslaggevend of is de rol van de skills die aan de hand van deze activiteit worden aangeleerd doorslaggevend in het veranderingsproces dat de participant ondergaat?

Nergens wordt er in het onderzoek ingezoomd op de specifieke rol die het kunstwerk in het proces speelt en dat is een gemiste kans, zeker als blijkt dat meer dan 32 % van de respondenten te kennen geeft activiteiten als kunstenaar uit te voeren.

Andrew Newman brengt in *Imagining the Social Impact of Museums and Galleries: Interrogating Cultural Policy Through an Empirical Study* (2013) een ander aspect onder de aandacht: hij probeert aan de hand van een empirische studie na te gaan hoe de keuzes van kunstencentra en musea mede door politieke *voorkeursopties* en beslissingen bepaald worden. Meer bepaald onderzoekt de auteur de ondergrond van beleids- en visienota's nl. de veronderstelling dat de impact van musea en kunstencentra op de gemeenschap meetbaar zijn en dat de resultaten van studies tot generalisaties kunnen leiden.

⁷⁷ Deze vaststelling wordt bevestigd door een studie van de UCLA, aangehaald in Farbstein et al. (2009, p. 30, zie supra).

⁷⁸ Er wordt op dit vlak samengewerkt met leerkrachten die mogelijke deelnemers naar de museale instituten doorverwijzen als ze bij hen een interesse in kunst detecteren (LINZER 7/11/2016).

⁷⁹ In het rapport staat er te lezen dat:

“[p]eer diversity is a key part of the selection process, with teens chosen for what they can contribute and how they can benefit from the program rather than for their academic or artistic achievements” (LINZER & MUNLEY 2015, p. 10).

De stelling van de auteur is dat beleidsnota's en visieteksten eerder vertrekken van een *ingebeelde realiteit* dan van een empirisch verkregen bewijsvoering (NEWMAN 2013, p. 120). Het gevolg hiervan is:

“[...] that policy demands might be unachievable [...] and systems of audit may attempt to measure the unmeasurable” (NEWMAN 2013, p. 120)

Onderliggend aan deze vaststelling is Bourdieus visie op sociale reproductie nl. musea en kunstcentra houden de sociale orde in stand en ze zorgen ervoor dat systemen van inclusie en exclusie zichzelf blijven reproduceren (NEWMAN 2013, p. 125), ook het belang van de subjectieve esthetische ervaring wordt door Newman in het onderzoek meegenomen.

Zonder dieper op deze studie en op het mogelijke problematische (her)gebruik van Bourdieus bevindingen in te gaan, is het nuttig om kort stil te staan bij een belangrijk aspect dat door Newman benadrukt wordt. Wanneer er van een zeer lineaire en directe visie op de effecten van de museumpraktijk vertrokken wordt, heeft men te weinig oog voor de concrete en actieve betrokkenheid van de bezoekers.

In andere woorden: er zijn niet altijd causale verbanden vast te stellen tussen een concrete museumpraktijk, de ervaring van de bezoekers en de effecten van de museumpraktijk op het denken, voelen en handelen van de bezoekers. De reacties van de bezoekers zijn complex, onvoorspelbaar en divers van aard (NEWMAN 2013, p. 132-134). Belangrijk is in deze context Newmans conclusie:

“[t]he study concludes that the complex nature of engagement cannot be accommodated by policy in its present form and cannot be captured by existing audit and evaluation tools. It suggests that new approaches that acknowledge the roles visitors play in the construction of meanings need to be developed” (NEWMAN 2013, p. 120).

Newmans bevindingen sluiten aan bij de manier waarop er in een museale context op een non-formeel of informele manier geleerd wordt. Belfiore en Bennett (2007, p. 225; 247-261) spreken m.b.t. de specifieke rol van kunst in dit leerproces over drie bepalende factoren van impact die in drie groepen onderverdeeld kunnen worden: factoren die samenhangen met het individu dat met het kunstwerk interageert, factoren die samenhangen met het kunstwerk en omgevingsfactoren die extrinsiek aan het individu en het kunstwerk zijn. Binnen deze visie wordt er ook aandacht besteed aan de subjectieve esthetische ervaring die door sociale, culturele en psychologische factoren bepaald wordt.

Het is goed om dit voor ogen te houden, wanneer de museumpraktijk - die in de eerste plaats bestaat uit de interactie van het publiek met de kunstwerken - geobserveerd, beschreven en geanalyseerd wordt. Ook bij het begrijpen van de sociaal-artistieke praktijk kan het onderscheid dat Belfiore en Bennett maken een hulp zijn (zie infra).

4. Conclusie

Toen Stephen E. Weil in 1999 het artikel *From Being About Something to Being For Somebody* (2007, p. 31)⁸⁰ schreef, had hij de vinger aan de pols: hij beschreef de omwenteling die in de

⁸⁰ Het artikel werd oorspronkelijk in 1999 in het tijdschrift *Daedalus* gepubliceerd. Voor dit onderzoek wordt de reprint van het artikel gebruikt, dat terug te vinden is in *Museum Management and Marketing* (2007), samengesteld door Richard Sandell en Robert Janes.

museumwereld volop aan het plaatsvinden was.⁸¹ Letterlijk schreef hij dat de collectie niet langer de *raison d'être* van het museum kon zijn. Het museum ontleent zijn betekenis niet louter aan wat het toont en in zijn bezit heeft, maar aan de manier waarop het bijdraagt aan het welzijn van de mens en van de samenleving. Anders gezegd: Weil omschrijft de *turn* van het museum als een collectiegerichte naar het museum als een publiekgerichte instelling.

Deze *turn* trok diepe sporen doorheen het museumlandschap. Op de discussie die zich sindsdien ontwikkelde, wordt in het volgende deel teruggekomen. Nu volstaat het om vast te stellen dat de bocht van honderdtachtig graden die Weil beschrijft, ook invloed heeft op het wetenschappelijk onderzoek in het veld dat de museologie beslaat. Ook hier verschoof de focus van de collectie (i.c. de tentoonstellingspraktijk en de effecten van deze praktijk op de bezoekers) naar het publiek. Publieksonderzoek werd steeds belangrijker en de waaier aan aspecten die het onderwerp van de studies uitmaken werd steeds breder.

Deze tendens werd geïllustreerd door de aandacht voor het leren in een museale context historische te situeren. Vanuit een ander perspectief bekeken, toont ook de categorisatie van de publieksonderzoeken deze tendens aan. Tot slot kan de aandachtige lezer een dergelijke evolutie ook waarnemen in de verschillende casestudies die hierboven kort beschreven zijn.

Kortom, er is een zeer grote verwevenheid van de rol die musea op zich willen/kunnen nemen, de visie op het leren in een museale context, de maatschappelijke problematieken die in een museale context of in publieksstudies aangeraakt worden, de aard en het opzet van publieksstudies en de focus van het wetenschappelijk onderzoek m.b.t. museologische onderwerpen. De praktijk van het meten geeft weer waaraan musea aandacht besteden, of anders gezegd: wat ze meten of willen meten leert ons veel over de politiek die musea voeren m.b.t. het op elkaar afstemmen van publiek en collectie.

Aanvankelijk resulteerde dit in een interesse voor het aantal bezoekers, voor de profielen van de bezoekers en voor de motieven van de bezoekers, maar naarmate de focus meer op het publiek kwam te liggen, raakten musea steeds meer geïnteresseerd in de effecten die een museumbezoek met zich meebrengt (KELLY 2004, p. 48). In eerste instantie toonden onderzoekers interesse in de concrete resultaten van pedagogische programma's in musea. Later verschoof de interesse naar het gedrag en de tevredenheid van de bezoeker, tot tenslotte de identiteit van de bezoeker en de maatschappelijke rol die musea invullen onderwerp van wetenschappelijk onderzoek werden.

Onderliggend aan deze laatste ontwikkeling is de gedachte dat musea over een transformerend vermogen beschikken. Dit transformerend vermogen zichtbaar maken, is de uitdaging waar heel wat musea op dit moment mee kampen. In het volgende deel van dit onderzoek wordt er op het theoretische aspect van deze problematiek dieper ingegaan. Filosofie, sociologie en antropologie zullen hierbij de voornaamste leidraden zijn.

⁸¹ Anno 2017, na een hele reeks gesprekken met mensen die in de museumsector werkzaam zijn, kan er vastgesteld worden dat deze omwenteling - een *Umwertung aller Werte* (Nietzsche), waarbij alle *museumwaarden* opnieuw geijkt en ingevuld worden - nog steeds aan de gang is. Meer dan 15 jaar na het artikel van Weil zijn nog steeds niet alle museumdirecties ervan overtuigd dat een museale instelling in eerste instantie op zijn publiek moet focussen. Het mission statement - in zoverre er van een mission statement sprake kan zijn - van de musea die tot de Federale Wetenschappelijke Instellingen behoren is op dit vlak zeer sprekend. De focus ligt niet op het publiek, maar op de wetenschappelijke studie van de collectie. Met een beetje goede wil kan er gezegd worden dat het publiek op een tweede plaats komt, met minder goede wil kan de conclusie worden getrokken dat het publiek als een voetnoot wordt beschouwd.

II. *Social agency* in een *white cube*? Een theoretische benadering

1. Inleiding: assumpties en presupposities

“Museum workers often joke about the public perception of them and their work, noting the widespread belief that museums must be an ideal place to work - peaceful refuges, often elegant, usually clean and definitely not buffeted by the rude demands of a ‘real-life’ workplace. The non-museum world is continually surprised, however, to learn of the complexities and demands of museum work. Much of this complexity stems from the very nature of the museum enterprise itself [...]” (JANES & SANDELL 2007, p. 1).

Robert R. Janes en Richard Sandell raken als editors van *Museum Management and Marketing* in de eerste zinnen van het inleidende hoofdstuk onmiddellijk een aantal belangrijke elementen m.b.t. de verhouding tussen het museum en zijn publiek aan.

Enerzijds is er het publiek en de publieke verwachtingen die daarmee samenhangen, anderzijds is er het museum en de museumstaf die met het publiek en de verwachtingen geconfronteerd worden. Tussen beiden bestaat er niet altijd een *relatie van gelijken* en de aanwezigheid van wederzijds begrip mag niet zomaar voorondersteld worden, ook al laten observaties van trendy en flashy blockbuster-tentoonstellingen of *verfijnde* high-art exhibities voor de doorgewinterde kunstliefhebber anders vermoeden. De grootste ergernissen zijn hier vooral het *voetjeschuiven* richting kassa en het feit dat er voortdurend iemand het zicht op een (duur) kunstwerk verstoort.

Een *conditio sine qua non* om niet alleen succesvol, maar ook betekenisvol museum van nu én van de toekomst te creëren, is het vertrekken van respect voor de bezoeker en het valideren van zijn/haar interesses, kennis, verwachtingen, ervaringen, verhalen, ... Dat het op dit vlak niet altijd even vlot loopt, wordt bevestigd in de enquêtes (n = 63) en interviews (n = 55) die zowel bij gidsen, participanten en intermediaire partners afgenomen zijn (zie infra). Een aantal elementen die wijzen op een ontevredenheid bij de bezoekers van een museum of tentoonstelling kwamen hierbij ter sprake.⁸² Deze *ontevredenheden* vormen het onderwerp van onderstaande bemerkingen.

Bezoekers (i.c. geïnterviewde participanten)⁸³ voelen niet onmiddellijk de noodzaak om naar een museum terug te keren als de vaste collectie niet wijzigt, tenzij dat museum voldoende groot is en ze het gevoel hebben dat ze niet alles (grondig genoeg) gezien hebben. De geïnterviewden hebben ook niet altijd het gevoel dat musea en kunstencentra relevant zijn m.b.t. hun eigen leven. Ze geven te kennen dat ze wel in kunst geïnteresseerd zijn, maar ze voelen niet de noodzaak om een museum te bezoeken. Dit verandert wanneer ze over buitenlandse musea spreken. In de context van vrije tijd en city trips heeft het museumbezoek zijn plaats verworven. Verder worden potentiële museumbezoekers soms afgeschrikt door het idee dat ze te weinig van

⁸² Wat deze vaststelling betreft: er is een groot verschil tussen de tevredenheid over het aanbod voor mensen die aan een groepsbezoek deelnemen en over het aanbod dat voor de individuele bezoeker voorhanden is. De individuele bezoeker is veeleer aangewezen op traditionele middelen: brochures, informatiepanelen, audiogidsen, ... (zie hiervoor ook: PERMENTIER 2016, p. 54-55; 69).

⁸³ Onderstaande bevindingen zijn gegeneerd op basis van de interviews met de NT2-participanten, met de gidsen van de participerende musea, met de begeleidende leerkrachten en met de medewerkers van de intermediaire partners. Een opsomming van de geïnterviewden is in de bibliografie terug te vinden.

kunst en geschiedenis kennen om het museum op eigen houtje te bezoeken. Na de gegidste rondleidingen zijn ze zeer enthousiast, omdat ze het gevoel hebben dat ze iets geleerd hebben en dat ze wat ze gezien hebben kunnen begrijpen. Dit leidt niet altijd tot een individueel vervolgbezoek omdat ze dan de uitleg van de gids moeten missen. Informatiebrochures en audiogidsen kunnen deze real-life ervaring niet vervangen. Er komt geen dialoog tot stand. Door een enkeling wordt de autoriteit van waaruit de bezoekers worden aangesproken als storend ervaren. Verder wordt er soms een verhaal aangeboden dat te weinig tot nadenken stemt, dat te weinig vragen oproept, dat te weinig verschillende interpretaties of stemmen laat horen, ... Tot slot hebben de bezoekers niet de indruk dat ze in het museum met andere mensen kunnen communiceren. Het museum wordt alleen of met vrienden en familie bezocht, maar er is geen contact met mensen die ze niet kennen omdat de ruimte (en het aura dat rond het begrip *museum* hangt) niet tot een dialoog uitnodigt.⁸⁴

Langs de andere kant is er ook de vaststelling dat het (individuele) publiek in het museum wil zijn. Hoewel, deze laatste stelling moet toch enigszins gerelativeerd worden. Uit de participatiesurvey (2014) blijkt dat 80 % van de Belgen nooit een kunstmuseum of een tentoonstelling bezoekt (rwebtool.ugent.be/pas2014 2015, geraadpleegd op 20/1/2017). Bovendien zijn er slechts weinig (of geen) musea en kunstencentra in België die louter op basis van eigen inkomsten⁸⁵ kunnen opereren.

De complexe verhouding tussen (kunst)musea en hun publiek wordt ook duidelijk als we de verschillende redenen waarom mensen musea en kunstencentra bezoeken voor ogen houden: vakantie, uitstap met vrienden of familie, ontspanning, bezoek in het kader van werk, school of studies, iets bijleren, interesse voor bepaalde thema's, maatschappelijke fenomenen of objecten, de esthetische ervaring, toeval, het opdoen van een (bijzondere) ervaring, er geweest zijn, enzovoort. Museummedewerkers en publieksdiensten worden uitgedaagd om de verwachtingen in te lossen die vanuit deze ruime waaier aan motivaties voortspruiten, want minder wordt er door het publiek niet verwacht. En niet alleen de verwachtingen, ook *the stakes are high!*

Door bovenstaande basale en bijna terloops gemaakte opmerkingen, wordt er opnieuw bij Janes en Sandell aangesloten wanneer ze vaststellen dat het werken in een museale context een zeer grote complexiteit met zich meebrengt, een complexiteit die aansluit bij de natuur van het museum (en zijn bezoekers) zelf. Deze redenering kan met zeer grote stelligheid worden doorgetrokken naar het verrichten van onderzoek binnen het veld van de museologie.

De complexiteit weerspiegelt zich ook wanneer de uitgangsvraag van dit onderzoek grondig geëvalueerd en geanalyseerd wordt. De vraag welke rol musea en kunstencentra in de maatschappij *kunnen* spelen, kan op verschillende niveaus behandeld worden.

In de eerste plaats dient er nagegaan te worden welke rol musea en kunstencentra op dit moment op zich nemen. Dit houdt in dat er een stand van zaken moet opgemaakt worden. Het opmaken van deze stand van zaken kan enkel op een casuïstische wijze gebeuren, omdat ieder museum of kunstencentrum vanuit het eigen mission statement of de eigen opdrachtverklaring vertrekt om zich over zijn maatschappelijke rol te bezinnen. Bovendien zegt het mission statement op zich niets over de daadwerkelijke museumpraktijk.

De casuïstische benadering geldt ook voor het tweede niveau waarop de uitgangsvraag van het onderzoek gelezen kan worden: in hoeverre *willen* musea en kunstencentra een rol in de

⁸⁴ In de lezing *Het welkom-museum* had Chris Dercon een uitgesproken mening over de communicatie in een museum. Musea moeten communicatie aanmoedigen en ze kunnen dit doen door de creatie van trappen die niet alleen de verschillende verdiepingen met elkaar verbinden, maar ook de verschillende mensen. Een trap zorgt in zijn visie voor een *verdichting* tussen mensen en ruimtes als hij uitnodigt om traag te stappen, te kijken, te zitten, te bewegen en te communiceren. De trap is een plaats waar mensen niet alleen elkaar kruisen, maar ook elkaar ontmoeten (DERCON 28/11/2016).

⁸⁵ Eigen inkomsten zijn alle inkomsten die niet uit subsidies voortkomen (zie: ODDING 2011, p. 125).

maatschappij spelen. Het beantwoorden van deze vraag sluit onder andere een analyse van het mission statement van het museum of kunstencentrum en een analyse van de museumpraktijk in. Het eerste en het tweede niveau van de vraag kunnen met elkaar in conflict zijn en de aanleiding van dit conflict kan het derde niveau zijn waarop de vraag speelt.

In hoeverre *kunnen* musea en kunstencentra een rol in de maatschappij spelen? Hiermee wordt verwezen naar het al dan niet beschikken of kunnen beschikken over de praktische, financiële, technische, ... mogelijkheden. Ook deze vraag dient casuïstisch benaderd te worden. Deze casuïstische benadering geldt niet voor de vierde en vijfde gelaagdheid, die van een theoretisch-filosofische orde zijn.

De vierde laag drukt zich uit in de vraag: beschikken musea en kunstencentra over het *intrinsieke vermogen* om een rol te spelen in de maatschappij? Met andere woorden: behoort het sociaal engagement tot het DNA van het museum of kunstencentrum? Een studie van de taken die musea in de loop van de geschiedenis op zich namen en het onder de aandacht brengen van de vroegste oorsprong van het museum of van de oorsprong van het moderne of hedendaagse museum is bij deze vraagstelling essentieel. De verschillende oorsprongsgeschiedenis van musea en kunstencentra kan tot een ander DNA leiden (zie supra).

Tot slot is het nodig om stil te staan bij een vijfde gelaagdheid: het ontologische en epistemologische aspect van de onderzoeksvraag. Gezien de aard van de musea en kunstencentra die het onderwerp van de casestudies uitmaken en de specifieke aard van de objecten die ze tonen, stel zich de vraag naar de transformerende kracht van kunst en artefacten. Met andere woorden, er wordt nagegaan of er in deze objecten (*social*) *agency* aanwezig is en wat dit kan betekenen wanneer het antwoord affirmatief is. Een aanknopingspunt om deze vraag te beantwoorden kan de *material engagement theory* zijn, een concept dat binnen de archeologie en antropologie ingang heeft gevonden (zie hiervoor o.a. MALAFOURIS 2013).

Het onderzoeken van de sociale rol die musea en kunstencentra in de samenleving willen, kunnen en/of moeten spelen, is een moeilijk laveren tussen theorie en praktijk, die beiden het onderzoek naar zich toe proberen te zuigen.

In dit tweede deel is de theorie, of de filosofische en ideologische overtuigingen die aan de hier ontwikkelde visie op musea en hun rol in de samenleving ten grondslag liggen, de leidraad om de sociale waarde van musea en kunstencentra op het spoor te komen.

Aan de vragen die in dit hoofdstuk worden behandeld, liggen zeven theoretische aannames ten grondslag. Deze zeven assumpties spelen ook mee bij de analyse en bij de interpretatie van de data van het empirische luik van dit onderzoek. Ze worden hieronder opgesomd.

1. Het leren is een belangrijke kerntaak van alle musea en kunstencentra, waarbij bezoekers hun eigen betekenis en visie ontwikkelen op basis van non-formele en informele leerprocessen.
2. In kunstmusea en kunstencentra mag de esthetische ervaring niet uit het oog verloren worden. Deze esthetische ervaring is subjectief, maar ze kan een rijke bron van gesprek zijn.
3. De collectie is niet langer de *raison d'être* van het museum (WEIL 2007, p. 31). In de eerste plaats moeten musea en kunstencentra publiekgericht zijn, willen ze hun maatschappelijke relevantie blijven behouden.
4. Musea beschikken over *social agency* (SANDELL 2002, p. 3), of over het vermogen te *handelen* en in een mensenleven en/of in de samenleving in te grijpen.
5. Het publiek moet niet enkel als een gebruiker, een cliënt, een consument, een gast, ... beschouwd worden. Het publiek is interactief en kan als partner betrokken worden om exhibities, museumprogramma's, vaste collecties, ... te ontsluiten, te verlevendigen, te verrijken en toegankelijker te maken (SIMON 2010).

6. De rol van de museumexpert (curator, publieksmedewerker, ...) is die van begeleider van mensen en processen in een museale en breed-maatschappelijke context (CUNNINGHAM 2009).
7. Het museum van nu en het museum van de toekomst heeft oog voor:
 - het uitdrukken van de tijdsgeest;
 - bonding en bridging;
 - multivocale en multifocale invalshoeken;
 - de relationaliteit van artefacten en kunstobjecten;
 - communicatie en dialoog;
 - participatie die meer inhoudt dan het louter bezoeken van een museum, kunstencentrum of tentoonstelling;
 - fragiliteit in al zijn betekenissen en contexten (PERMENTIER 2016, p. 49).

2. De voorkeursoptie voor het sociaal geëngageerde museum

“Give me a museum and I will change society” (BENNETT 2005, p. 525).

Tony Bennett klinkt provocerend en opzwevend in het artikel *Civic Laboratories*, maar de oorspronkelijke context waarin deze zin staat, is veel minder prozaïsch of provocatief dan de manier waarop het citaat door Chris Dercon in een lezing in 2014 als openingszin gebruikt wordt (DERCON 2011, p. 1). Dercon haalt de zin uit zijn context en geeft hem een draagwijdte die Bennett, verwijzend naar een artikel van Bruno Latour uit 1982, niet bedoeld heeft. Hoewel de metaforische betekenis overeind blijft en het artikel van Latour voldoende stof tot nadenken geeft om hieronder kort op in te gaan.

Latour gebruikte de titel *Give Me a Laboratory and I Will Raise the World* voor zijn bijdrage aan *Science Observed. Perspectives on the Social Study of Science*. In dit artikel ontwikkelt hij aan de hand van een casestudie⁸⁶ de visie die hij op laboratoria en wetenschap heeft, en meer bepaald op hun relatie met de politiek. In het laboratorium kunnen alle verhoudingen tussen boven/onder, hoger/lager, binnen/buiten, links/rechts, micro/macro in experimentele situaties of in een *absolute ruimte* doorbroken en door elkaar gehaald worden. Dit zorgt ervoor dat laboratoria de potentie hebben om unieke politieke, maatschappelijke en intellectuele krachten en veranderingen tot stand te brengen. De wetenschapper kan eindeloos variëren en dingen uitproberen waar een politicus, die voortdurend rekenschap van zijn daden moet afleggen, alleen maar kan van dromen (LATOUR 1982, p. 159-160). Voor de ontwikkeling van de gedachte dat musea beter sociaal geëngageerd kunnen zijn (in de titel vermeld als *voorkeursoptie voor ...*), zijn er twee elementen uit Latours discours interessant: het gebruik van het begrip *raise* in de titel van het artikel uit 1982 en de notie van het vertalen, een belangrijk begrip binnen de actor-network-theorie.

Het werkwoord *raise* kan op verschillende manieren vertaald worden, maar ook in het Engels (de oorspronkelijke taal waarin het artikel geschreven is) heeft het begrip een meervoudige betekenis. *Raise* kan zowel slaan op optillen, opstaan, vergroten, doen groeien, opvoeden of kweken, verheffen, verbeteren als op een hoger plan of niveau brengen. Deze verschillende betekenislagen resoneren in Latours gebruik van het werkwoord *raise* in de titel van het artikel en het is jammer dat Bennetts verwijzing niet als volgt luidt: “Give me a museum and I will *raise* society.”

⁸⁶ Latour neemt Louis Pasteurs ontwikkeling van een middel tegen de miltvuurbacterie tot uitgangspunt. In zijn studie betreft hij zowel Pasteurs laboratoriumwerk als zijn lobbywerk, waarbij Pasteur zijn eigenbelang met het belang van de boeren en met het algemene (politieke) belang succesvol weet te verenigen (LATOUR 1982, p. 152-155). Het is eigen aan de actor-network-theorie dat er van een theoretisch concept niet echt sprake is. Actor-network-theorie is *praktijk-gericht*, waardoor het noodzakelijk is om steeds vanuit zeer concrete casestudies te spreken.

Het werkwoord *vertalen* (translatie) speelt een belangrijke rol in de actor-network-theorie, omdat geen enkele vertaling aan het origineel gelijk is.⁸⁷ Een letterlijke of zuivere vertaling van de brontaal naar de doeltaal is onmogelijk. Vertalen betekent veranderen en keuzes maken. Wanneer dit gebeurt, verandert ook de tekst. Toegepast op de actor-network-theorie wil dit zeggen dat bij het *vertalen* van de ene naar de andere situatie ook de situatie en de elementen veranderen die de situatie constitueren of die van de situatie deel uitmaken.⁸⁸

In deze context gebruikt Latour ook het woord *mediator*, waarmee hij iemand (of iets) aanduidt die (dat) een boodschap overbrengt. Door de inbreng van de mediator wordt de inhoud van de boodschap of de elementen waaruit de boodschap bestaat veranderd, verstoord, getransformeerd of gemodificeerd (LATOUR 2005, p. 39).

Vertaald naar de museale context wil dit zeggen dat artefacten of kunstvoorwerpen als mediators bekeken kunnen worden, wat ze niet alleen complex maakt, maar ook interessant omdat ze op deze wijze beschouwd zowel multivocaliteit als multifocaliteit incorporeren.

Dit brengt ons bij een eerste vraag die in de loop van dit deel uitgeklaard zal worden: kunnen musea die dergelijke multivocale en multifocale objecten en kunstvoorwerpen aan het publiek tonen neutraal zijn?

Tot slot keer komt opnieuw Tony Bennett in het vizier, wanneer deze spreekt over de relatie tussen mensen en objecten in de klantgerichte omgeving die een museum is, een omgeving waar nieuwe verbanden en entiteiten ontstaan die zowel binnen als buiten het museum gemobiliseerd kunnen worden. In andere woorden: musea zijn plaatsen - laboratoria - waar artefacten en kunstvoorwerpen worden ingezet in het proces, waar door middel van maatschappelijke programma's de sociale relaties op een bepaalde manier worden gereguleerd. Het perspectief om musea vanuit het concept van *civiele laboratoria* te beschouwen, heeft gevolgen voor de objecten, artefacten en kunstwerken die in het museum terechtkomen en daar al dan niet getoond worden. Ze worden afgescheiden van alle andere rollen en functies die ze vervullen, om enkel nog in een museale context een rol te spelen. Hier verkrijgen ze een vorm van duurzaamheid die ze buiten het museum niet hebben en ze worden ingezet in een waaier aan sociale programma's die te maken hebben met het ordenen, structureren en veranderen van de maatschappij (BENNETT 2005, p. 521).

Bennett raakt hier een uiterst belangrijke vraag aan: in hoeverre *kunnen* musea en kunstcentra, of meer bepaald de getoonde artefacten en kunstvoorwerpen, in het socialisatieproces ingezet worden? Het antwoord op deze vraag is niet te vinden op basis van de beschouwing van een aantal praktische *do's en dont's*. Het situeert zich op een dieper, ethisch en ontologisch niveau. Deze problematiek wordt in volgende delen uitgewerkt.

a. Over de fantoompijn van de *neutrale ruimte*

Op 2 april 1997 gaf Stephen E. Weil een lezing aan de Columbia University. Het onderwerp, en tevens de titel, van deze lezing was *het museum en zijn publiek*. Weil gebruikt geen retorische truc à la Dercon om de aanwezigen onmiddellijk op scherp te zetten. Wel gebruikt hij op drie

⁸⁷ De actor-network-theorie wordt soms ook de *sociologie van de translatie* (CALLON 1986) genoemd. In deze *theorie* worden sociale fenomenen als netwerken geanalyseerd. Binnen dit denken wordt Descartes' dualisme tussen lichaam en geest overschreden, maar ook de dualiteit tussen actieve personen en passieve objecten wordt tenietgedaan. Zowel subjecten als objecten beschikken over *agency*, of over het vermogen om te handelen. Het denken rond *material engagement* (zie supra) vindt aansluiting bij de actor-network-theorie (zie HODDER & HUTSON 2003, p. 101-103). De gedachte dat ook kunstwerken *agency* hebben, wordt door Alfred Gell in *Art and Agency* uitvoerig uiteengezet: kunst wordt beschouwd als een materiële entiteit die reacties, interpretaties en oordelen uitlokt (GELL 1998).

⁸⁸ In deze context kan er gesteld worden dat translatie niet alleen *vertalen*, maar ook *verplaatsen* betekent. *To translate is to displace* (zie hiervoor o.a. CALLON 1986, p. 214).

momenten het begrip *neutraliteit* om over de relatie tussen het museum en zijn publiek te spreken (WEIL 1997). De vraag is: over welke neutraliteit spreekt Weil?

Spreekt hij over een neutrale ruimte (i.c. white cube) waarin de kunstobjecten of artefacten worden gepresenteerd, spreekt hij over de neutrale positie die het museum als instituut moet innemen of spreekt hij over de neutraliteit van de getoonde kunstvoorwerpen of artefacten?

Daarnaast stelt zich ook volgende vraag: wat betekent het begrip *neutraliteit*, in het Engels en in het Nederlands? Een etymologische verkenning van de betekenis is een goed vertrekpunt, om nadien naar de tekst van Weil terug te keren.

In het Engels wordt de eerste betekenis van het adjectief *neutraal* als *not supporting or helping either side in a conflict or disagreement* en als *impartial* omschreven. Een tweede, mogelijk relevante, betekenis is: *having no strongly marked or positive characteristics or features*. De eerste betekenis van het substantief *neutraal* is: *an impartial or unbiased state or person*. Deze betekenis wordt gevolgd door: *pale grey, cream, or beige* (Oxforddictionaries.com 2017, geraadpleegd op 26/11/2017).

In het Nederlands verstaan we onder het adjectief *neutraal* *geen partij kiezend*. Het via het Middelfrans (*neutral*, wat *noch goed noch slecht of onzijdig* betekent) uit het Latijn (*neutrālis*, wat *van onzijdig geslacht* betekent) afkomstige Middelnederlandse *neutrael* werd in deze context gebruikt als *tot geen van beide partijen behorend* of *geen partij kiezend*. Concreet duidt het begrip een tussenpositie aan, meestal tussen oorlogvoerende partijen. In uitbreidende zin kan het begrip *neutraal* worden begrepen als *geen standpunt innemend* en dat meer bepaald m.b.t. de confessie. Van woorden of begrippen kan worden gezegd dat ze *neutraal* zijn als ze *niet-denigrerend* of *niet-waarderend* zijn (PHILIPPA et al. 2011).

De context van oorlog, conflict of meningsverschil is een interessante invalshoek om te starten. Vanuit deze context begrepen moet het museum altijd en overall *neutraal* zijn. Zo lijkt het, maar is het zo eenvoudig? En houdt het niet gebruiken van denigrerende woorden ook het niet gebruiken van waarderende woorden in om de neutrale positie te vrijwaren? Zo ja, is dat haalbaar in de context van (kunst)musea en kunstcentra, waar de getoonde artefacten en kunstvoorwerpen, aansluitend bij de visie van Danto, steeds *belichaamde betekenis*⁸⁹ zijn?

De wijze waarop Weil het begrip *neutraliteit* gebruikt biedt een goed vertrekpunt om het discours te starten. Telkens zal een citaat van Weil als vertrekpunt dienen om het begrip *neutraliteit* te *problematiseren*. Van daaruit wordt het dan mogelijk om een aantal conclusies te trekken m.b.t. de relatie tussen het museum en zijn publiek, en in uitbreiding daarvan m.b.t. de relatie tussen het museum en de samenleving.

“The museum of the near future, as thus envisioned, would in itself be an ideologically neutral organization. It would, in essence, be one of a range of organizations - instruments, really - available to its supporting community to be used in pursuit of its communal goals” (WEIL 1997, p. 4).

⁸⁹ Arthur C Danto spreekt over kunst als *belichaamde betekenis*, waarmee hij bedoelt dat alle kunstvoorwerpen één essentieel kenmerk gemeenschappelijk hebben: ze belichamen een idee (DANTO 2014, p. 41; 161-163; zie ook: PERMENTIER 2016, p. 27). Door het woord *belichamen* te gebruiken, vermijdt Danto het begrip materialiteit en sluit hij efemere kunsten als *performance art* niet uit. Danto's omschrijving impliceert ook dat kunst een uitdrukking is van de ervaringen van de individuele kunstenaar, waardoor deze - al dan niet expliciet en/of symbolisch - zijn/haar visie op de wereld, de werkelijkheid, de maatschappij, ... uitdrukt. Verder mag m.b.t. kunst ook het esthetische aspect niet verwaarloosd worden. Dit esthetische aspect van de kunst wordt veelal in verband gebracht met het begrip *schoonheid*, al brengt Umberto Eco in *De geschiedenis van de schoonheid* onder de aandacht dat ook het uitdrukken van het lelijke tot de kunst behoort en dat er bijvoorbeeld binnen de avant-garde zoiets bestaat als de schoonheid van de provocatie (Eco 2005).

Weil gebruikt het begrip *neutraliteit* in de context van het museum als een ideologische neutrale organisatie, waarbij hij het museum beschouwt als een van de vele organisaties - instrumenten - die ten dienste van de gemeenschap staan. Het museum is een complex en krachtig communicatie-instrument, waar op basis van objecten verhalen kunnen worden verteld, herinneringen kunnen worden *getriggerd*, de verbeelding kan worden geprikkeld en uiteenlopende zaken kunnen worden ontdekt. Binnen deze visie biedt het museum een platform, waarop de museummedewerkers hun *technische expertise*⁹⁰ ter beschikking stellen (WEIL 1997, p. 4-5).

Op de instrumentalisering van het museum wordt later kort teruggekomen, maar eerst is het nodig om stil te staan bij datgene waarover Weil niet rechtsreeks spreekt: de *white cube*. De kale, witte, cleane en artificiële ruimte werd (en wordt nog steeds) als ideologisch *neutraal* beschouwd. Om het in de woorden van Patrick O'Doherty (1986, p. 15) te zeggen: "*the space is devoted to the technology of aesthetics*". Deze toewijding sluit alle andere invloeden dan die van het kunstwerk buiten: de context is het kunstwerk en het kunstwerk is de context.⁹¹

De ruimtelijke en architecturale invulling van de *neutraliteit* bestaat dan uit het *blanco* laten van de ruimte door een zo neutraal en clean mogelijke omgeving te creëren. Deze strakke, rationele, cleane en zuivere architectuur ontstond in het eerste kwart van de 20^{ste} eeuw, mede als reactie tegen de in de 19^{de} en het begin van de 20^{ste} eeuw dominante *tempelarchitectuur*. Wit kreeg de voorkeur als achtergrond voor de werken die gepresenteerd werden, ornamenten verdwenen uit de tentoonstellingsruimtes die vooral een cleane en dus waardevrije indruk moesten maken. De *white cube* werd als ideologisch neutraal beschouwd en dat was nodig om de kunstwerken op een zo zuiver mogelijk wijze aan het publiek te kunnen tonen.

Samenhangend met de visie op de *white cube* als ideologisch neutrale ruimte en voortbordurend op de autonome status die de kunst zich toe-eigent, ontwikkelde zich ook de idee van het museum als een autonoom instituut dat aan zijn eigen wetten gehoorzaamt en dat tegenover de maatschappij geen verantwoording verschuldigd is.

Kunstmusea worden van de buitenwereld geïsoleerd, zodat ze zich afscheiden van de sfeer van de realiteit, de sfeer van de markt, de sfeer van het sociale ... Binnen het museum wordt alle context zoveel mogelijk verwijderd. De focus ligt op de formele esthetische eigenschappen van het kunstwerk dat volledig vanuit zichzelf zijn boodschap duidelijk maakt. Hierdoor worden de in het museum getoonde artefacten en kunstobjecten met een universeel, tijdloos en transcendent aura behangen. De ruimte van het (kunst)museum wordt gesacraliseerd, en de bezoeker kan er vrij van alle besognes van het dagelijkse leven tot zichzelf en tot de kunst komen (DUNCAN 1995, p. 17; DUNCAN & WALLACH 1978, p. 44-46; GRUNENBERG 1999, p. 26-36).

De belichaming van de *neutraliteit* in de *white cube* komt volgens Christoph Grunenberg (1999, p. 26) voort uit de evolutie die zich in de kunst zelf voltrok. De kunstenaars wilden hun kunst presenteren in een ruimte die de ideeën en de principes van hun kunstwerken ten volle tot hun recht konden laten komen. De neutrale ruimte stond volledig ten dienste van de boodschap die de kunstwerken uitdroegen. O'Doherty (1986, p. 79) beschouwt de pure, plaatsloze en generische ruimte als de grote triomf van de moderniteit⁹²: hoe leger de muur wordt, hoe meer de aanwezige

⁹⁰ Weil (1997, p. 4) spreekt in deze context over de kennis van de objecten en over het toegankelijk maken van de collectie, waaronder hij ook het verwerven, transporteren, bewaren, restaureren, bestuderen, uitstellen, interpreteren en veiligstellen verstaat.

⁹¹ De Duitse kunsthistorica Charlotte Klonk spreekt over de noodzakelijkheid van de *white cube* vanuit een functioneel standpunt. *White-cube-ruimtes* zijn flexibel, aanpasbaar en *onuitgesproken* (*unarticulated*) zodat ze door de kunstenaar (curator) zelf kunnen worden ingevuld. De exhibitieruimte zelf wordt naar de achtergrond gedrukt, omdat kunstenaar steeds meer een *environment* wil creëren (MAAK et al. 2011).

⁹² Door de *white cube* als een plaatsloze, generische ruimte te beschrijven, krijgt deze zeer veel kenmerken van de *non-place* zoals deze door Augé gedefinieerd wordt. In het doorgedreven rationalisme van de supermoderniteit worden generische plaatsen als luchthavens, winkelcentra en *white cubes* van al hun historische context en contingentie, en dus van hun betekenis, ontdaan (zie infra: AUGÉ 1995, p. 77-78).

kunstwerken met betekenis worden beladen. In de achtergrond resoneert Plato's denken over de zuivere ideeën en de zuivere vormen die achter de realiteit verscholen liggen. Deze zuivere ideeën en vormen schijnen mee in het onstoffelijke licht dat alles tot stand brengt (PLATO, p. 366-368; 377-380), vanuit dit oogpunt bekeken lichten de kunstwerken vanuit hun witte achtergrond op en kunnen ze hun betekenis rechtstreeks en onverstoord op de bezoeker overbrengen.

De ruimte mocht dan neutraal zijn, de kunstwerken waren dat alleszins niet. Kunst is *belichaamde betekenis* en betekenis is nooit neutraal. Betekenis is subjectief en wordt toegekend.⁹³ De Britse archeoloog Ian Hodder schrijft over de materiële cultuur, waartoe ook kunstobjecten behoren, dat deze betekenisvol geconstitueerd (*meaningfully constituted*) is. Hiermee drukt hij uit dat er niet alleen een betekenis aan een artefact of (kunst)object kan worden toegekend, maar dat dit artefact of (kunst)object ook betekenis constitueert en daardoor de situatie, de bezoeker, ... vormt (HODDER & HUTSON 2003, p. 158).

Dit toekennen van betekenis is geen eenmalige gebeurtenis: een kunstobject heeft niet één betekenis die altijd en overall geldig is. In *The Cultural Biography of Things* toont Igor Kopytoff (1986) aan dat artefacten, dingen en dus ook kunstobjecten over een sociaal leven, of over een culturele biografie beschikken. Hiermee wil hij zeggen dat artefacten doorheen de tijd zeer verschillende zaken kunnen betekenen en dat ze binnen verschillende tijdsperiodes en/of gemeenschappen zeer verschillende functies of waarde kunnen krijgen.

Een perfect voorbeeld van de culturele biografie vinden we in het hoofdstuk *Histories of the Tribal and the Modern* uit *The Predicament of Culture* van James Clifford (1988 p. 198-200), waarin hij spreekt over de verschillende functies die de *primitieve kunst* doorheen de tijd kreeg: van etnografisch artefact, over fetish, archeologisch artefact, kunstwerk tot meesterstuk. Het (kunst)object krijgt bij zijn *reis* niet alleen verschillende betekenissen en een verschillende waarde, het komt ook in verschillende sferen terecht: de sfeer van de ritualiteit en religie, de sfeer van het kolonialisme, de sfeer van de verhandelbaarheid en de markt, de sfeer van de kunstwereld (waarbij de financiële waarde totaal los van de materiële, de wetenschappelijke, de oorspronkelijke en de gebruikswaarde komt te staan). Wanneer kunstobjecten en artefacten op deze wijze beschouwd worden, zetten ze het denken over de neutraliteit van de ruimte, en in uitbreiding de neutraliteit van het museum, zeer sterk onder druk.⁹⁴

Het neutraliteitsbegrip komt nog verder onder druk te staan als we stilstaan bij wat er in het museum te zien is: wie bepaalt wat we zien en waarom? De keuze van de curator(en) is niet alleen bepalend voor wat de bezoekers te zien krijgen, maar ook voor de visie die impliciet en expliciet via de getoonde artefacten en kunstobjecten doorgegeven wordt (DUNCAN 1995, p. 9). Binnen deze context speelt niet alleen de neutraliteit van de witte ruimte een belangrijke rol, maar ook de manier waarop de kunstwerken en artefacten gepresenteerd worden (de volgorde, de onderlinge samenhang, de hoeveelheid werken van één kunstenaar/stijl/periode tegenover een andere, de lacunes of de werken die niet getoond worden en buiten beeld blijven, ...) kan zeer sprekend zijn.

Onder andere Grunenberg (1999, p. 30) en Borja-Villel (2010, p. 21) vermelden als typevoorbeeld hiervan de tentoonstellingspraktijk van Alfred Barr in het Museum of Modern Art in New York. In de opstelling van de werken gaf Barr een evolutionistisch, lineair en teleologisch beeld van de ontwikkeling van de kunst vanaf het post-impressionisme tot het abstract expressionisme. De selectie van de werken gebeurde in functie van het doel. De doelmatigheid werd niet uitgelegd, maar ze werd verondersteld onmiddellijk en transparant te zijn. Dit wil zeggen

⁹³ Een kunstwerk heeft geen intrinsieke betekenis. Iedere betekenis wordt toegekend.

⁹⁴ Binnen de tentoonstellingspraktijk kan er vanuit participatieve modellen aandacht aan de culturele biografie van de artefacten en kunstwerken besteed worden. Tony Bennett (1990, p. 50-51) spreekt in deze context over een aantal projecten in Australische musea waarbij Aboriginals bij de tentoonstellingspraktijk en dus bij het ontsluiten van de artefacten uit hun cultuur betrokken worden. Binnen dit museale handelen is niet de neutraliteit, maar de betekenis en het betekenisgevend proces het vertrekpunt van de tentoonstellingspraktijk.

dat ze tot de bezoeker doordringt wanneer deze de werken op een ongestoorde en neutrale wijze tot zich neemt. Voor deze tentoonstellingspraktijk was de white cube uiterst geschikt, zeker omdat deze visie een decontextualisering van het object (i.c. het kunstwerk) veronderstelt.

Deze manier van denken heeft drie gevolgen: de bezoeker of de toeschouwer wordt als een passieve factor beschouwd, de betekenis is inherent aan het kunstwerk en het kunstwerk is transparant zodat de betekenis - en daarmee samenhangend: de hogere en zuivere werkelijkheid - duidelijk wordt. Ook in deze visie resoneert het Platoonse gedachtegoed.

De gevolgen van deze visie zijn problematisch. In de eerste plaats is de betekenis niet inherent in het (kunst)object aanwezig. Betekenis wordt toegekend. Daarnaast is het kunstwerk niet transparant en openbaart het zijn betekenis niet op een spontane wijze. De toeschouwer kijkt, observeert, analyseert, interpreteert en kent betekenis toe. In dit proces kan het esthetische een rol van betekenis spelen, maar belangrijker is het vast te stellen dat de toeschouwer of het publiek actief in het betekenisgevend proces betrokken is.⁹⁵ Niet (alleen) het (kunst)object, maar (ook) het publiek is de bewaarplaats van de herinneringen (FLEMMING 2015, p. 117).

Hierdoor wordt de neutraliteit van het museum ontmaskerd als een *valse neutraliteit*. Omdat het museum niet datgene representeert wat in de samenleving aanwezig is of niet datgene representeert waarin de verschillende gemeenschappen, groepen en individuen zich kunnen herkennen, raakt het *grote publiek* van het museum vervreemd. Langs de andere kant verliest het museum voor het grote publiek de neutraliteit die het wilde veiligstellen. De paradox is dan compleet. Dit is wat Weil hierover zegt:

“[w]ith the loss of its transcendent voice has come the loss as well - or at least the tarnishment - of the public's confidence in the museum as a disinterested, neutral and objective agency. In a dozen different contexts, identity and interest groups of every kind insist that the mainstream museum is neither empowered nor qualified to speak on their behalf. Increasingly, such groups are creating their own museums from which to speak in their own voices and address what they consider to be their own issues. In recent years, Native Americans, Asian Americans and African Americans have been particularly active in the establishment of specialized museums” (WEIL 1997, p. 6).

Het publiek verliest zijn vertrouwen in de neutraliteit van het museum als instituut, waardoor het zijn eigen gespecialiseerde musea gaat creëren. Er wordt niet verder op deze (vooral Amerikaanse en Australische) tendens ingegaan: de focus ligt op de verschuiving die in het volgende citaat plaatsvindt.

Weil spreekt niet langer over het museum dat *ideologisch neutraal* moet zijn, maar over het museum dat *moreel neutraal* moet zijn. Hiermee wil hij zeggen dat het het museum geen waardeoordelen mag uitspreken, de reden die hij hiervoor aanhaalt is interessant om onder de loep te nemen.

“Consistent with this distrust of the museum's objectivity has come a growing recognition that the museum, in and of itself, is a morally neutral entity. The nineteenth-century view was different. As Carol Duncan describes the situation that prevailed in Europe, “*public art museums were regarded as evidence of political virtue, indicative of a government that provided the right things for its people...[E]ducated opinion understood that art museums could demonstrate the goodness of a state or show the civic-mindedness of its leading citizens.*” [...] In the century since, we have come to understand that museums can be used just as easily for malevolent purposes

⁹⁵ Er wordt in deze context over een betekenisgevend proces gesproken, omdat vanuit de actor-network-theorie en vanuit de material engagement theory het toekennen van betekenis als een inter-relatieve proces bekeken wordt waarin zowel de mens als het (kunst)object constituerende elementen zijn.

as for benevolent ones, that the same technical skills that might be called upon to create a museum of tolerance could as easily be employed to create one of intolerance, and that the museum is simply an instrument - what really matters is in whose hands it's held and for what purposes it's intended to be used. Just as we recognize today that *art* is simply a noun and not a value judgment - those judgments come through such adjectives as sublime, terrible, interesting, disgusting, charming, and dull - so too is *museum* simply a noun. Whatever positive values it acquires must come through the appropriate adjectives" (WEIL 1997, p. 7).

Samengevat klinkt het als volgt: musea moeten moreel neutrale entiteiten zijn en geen waardeoordelen uitspreken, omdat er met de inzet van dezelfde technische en retorische middelen even goed een museum van tolerantie als een museum van intolerantie gecreëerd kan worden. Op het eerste zicht is dit argument sluitend, maar toch is deze redenering problematisch.

Voor deze analyse wordt verdergezet, kan het verhelderend zijn om naar de Engelse betekenis van het begrip *neutraal* terug te grijpen. Volgens *The Living Oxford Dictionary* is de eerste betekenis van het *not supporting or helping either side in a conflict or disagreement* of *impartial* (Oxforddictionaries.com 2017, geraadpleegd op 26/1/2017), wat onpartijdig of afzijdig betekent. Een onpartijdige of afzijdige houding ontsnapt niet aan dezelfde gevaren als een moreel betrokken houding. Ook afzijdige omstaanders hebben in de loop van de geschiedenis al heel wat leed berokkend door niet in te grijpen. Bovendien kan de houding van een morele neutraliteit ook geïnterpreteerd worden als het goedkeuren van het politiek bestel, los van de kwaliteiten en de eigenschappen van dit bestel.

Weil is zich van dit gevaar bewust, wanneer hij zegt dat het erom gaat in wiens handen het museum - omschreven als *simply an instrument* - is. Door dit standpunt in te nemen, negeert Weil niet alleen de morele verantwoordelijkheid die instituten als musea en kunstencentra dragen. Hij levert hen ook over aan de willekeur van de *machthebber* en het publiek. Beiden mogen ze de positieve waarden die het substantief *museum* bezit uitdrukken door het van gepaste adjectieven te voorzien.

Niet alleen kent Weil het publiek een belangrijke verantwoordelijkheid toe, langs de andere kant ontkent hij dat hetzelfde publiek over het vermogen beschikt om deze verantwoordelijkheid op zich te nemen, wanneer hij ervan uitgaat dat het museum zomaar door machthebbers met slechte intenties gebruikt kan worden om een museum van intolerantie te creëren.

Tot slot verliest hij verliest uit het oog dat het museum - in de lijn van de grote verhalen (LYOTARD 1983) - zijn autoriteit verloren heeft. Het publiek is niet langer passief en receptief, het is actief en betrokken. Het publiek brengt zijn eigen verhaal mee. Dit wordt door Weil op het einde van zijn lezing erkend, wanneer hij zegt dat - in de lijn van Northrup Fries open samenleving (*open society*) - het museum:

"[...] will be a 'reservoir of possibilities'. From that very rich reservoir, it will be the public - voting with its feet, voting with its credit cards, and acting through its elected representatives - that will determine which combinations of those many possibilities best meets its needs and wants. No longer the passive body that - in the museum's first conception - was to be raised, elevated, refined and uplifted; that was, in short, to be 'done', the public will have succeeded to active control of this quite remarkable and uniquely powerful instrument. The museum will still do, but this time it will be the public - in all its plurality - that determines what it does. By then, perhaps, that might not even seem like such a revolutionary idea" (WEIL 1997, p. 15).

De contradicties die in Weils tekst terug te vinden zijn, hangen samen met de invulling van het begrip *neutraliteit*. Deze contradicties en problemen worden niet opgelost door het museum als

een *instrument*⁹⁶ in de handen van het publiek te geven. Uiteindelijk zal het publiek de waarde en de betekenis van het museum en zijn collectie bepalen, maar dat ontslaat het museum niet van zijn sociale verantwoordelijkheid.

Achter Weils visie gaat een zeer groot optimisme in de zelfverantwoordelijkheid van de mens schuil, een optimisme dat ook in een zeer uitgesproken vorm van het liberale denken terug te vinden is. Deze vorm van liberalisme vertrekt vanuit de individuele rechten en als gevolg daarvan van een rigoureuze neutrale staat, een staat zonder culturele, religieuze of collectieve projecten en doelen die buiten de individuele vrijheid liggen. Hierbij is de minimumgrens dat de fysieke integriteit, welvaart en veiligheid van het individu niet bedreigd wordt. De problemen waarmee de neutraliteit van de liberale staat te kampen heeft, zijn grotendeels te vergelijken met deze van het neutrale museum: er bestaat niet zoiets als een universele neutraliteit, omdat deze bijvoorbeeld vertrekt vanuit de dualiteit tussen het publieke en het private (TAYLOR 1992, p. 61-63) en tussen het collectieve en het individuele. Bovendien verwijst het begrip neutraliteit naar een Westers concept dat niet door alle culturen gedeeld kan worden en vertrekt het vanuit het denken over een instantie (i.c. de staat of het museum) die de capaciteit heeft om boven de werkelijkheid te staan en vanuit dit verheven standpunt ieders basisrechten te garanderen zonder daarbij *betrokken partij* te zijn. Dit neutrale en alwetende standpunt kan (letterlijk en figuurlijk) als fictie beschouwd worden.

Bovenstaande vaststellingen zijn de voedingsbodem om Weils denken over *neutraliteit* te bekritisieren. Het feit dat het museum in de handen van het publiek gegeven wordt, is op zich helemaal niet problematisch. Integendeel, uiteindelijk zal het publiek bepalen of kunstobjecten, collecties en musea of kunstencentra waardevol en betekenisvol zijn of niet. Wat Weils denken over neutraliteit problematisch maakt, is het feit dat het begrip *neutraliteit* gebruikt wordt om de sociale verantwoordelijkheid van musea te ontkennen. Wanneer dat gebeurt kunnen musea tot *non-places* verworden: identiteitsloze of *generische* plaatsen die op een aller-individueelste manier door het publiek geclaimd en ingevuld kunnen worden, waardoor iedere vorm van dialoog en sociale verbinding dreigt te verdwijnen (zie: AUGÉ 1995).⁹⁷

De problematisering van het begrip *neutraliteit* en de kleine uitstap naar het denken over de autonomie van het museum, heeft alleen maar tot een impasse geleid: er is niet zoiets als *neutraliteit* en hoezeer een museum ook neutraal wil zijn, het is het niet.

Om met een metafoer te spreken: neutraliteit is als fantoompijn. Wanneer de samenleving uit het museum weggesneden wordt, blijft ze als een zeurende pijn voortdurend op de achtergrond aanwezig. Fantoompijn is de prijs die musea voor hun zogezegde neutraliteit betalen.

b. Over de utopie van het museum als opvoedingsinstrument

Een attente lezer of lezeres kan opmerken dat fantoompijn al met al nogal meevalt als het verlies van het totale organisme op het spel staat. En gelijk heeft hij/zij, maar misschien moeten we ons ook de vraag durven stellen: was de ingreep levensnoodzakelijk? En installeren we niet de kwaal in plaats van ze te genezen?

⁹⁶ Door dit standpunt in te nemen, verwaarloost Weil twee belangrijke aspecten van het museum: de collectie en de rol van de museumstaf, wiens expertise noodzakelijk kan is voor het verwerven, conserveren, restaureren, bestuderen en communiceren van de collectie.

⁹⁷ Marc Augé definieert de *non-place* als het negatief van wat hij als een *plaats* beschouwt. Letterlijk schrijft hij: "[i]f a place can be defined as relational, historical and concerned with identity, then a space which cannot be defined as relational, or historical, or concerned with identity will be a non-place" (AUGÉ 1995, p. 77-78).

Vertaald naar de museale context betekent dit: is het levensnoodzakelijk om *het standpunt of de betrokkenheid* uit het museum weg te snijden? En zo ja, wat winnen we daarbij als we dat doen?

In het vorige hoofdstuk werd in de eerste plaats duidelijk dat *neutraliteit* op zich een leeg begrip is dat, afhankelijk van het concept waarop het betrokken wordt, op zeer verschillende manieren ingevuld kan worden.

In de tweede plaats werd het duidelijk dat neutraliteit in een museale context eigenlijk niet bestaat: betekenis en context zijn begrippen die m.b.t. artefacten en (kunst)objecten veel beter op hun plaats zijn.

Tot slot is het onmogelijk om als museale instelling of kunstencentrum ideologisch of moreel neutraal te zijn. Musea en kunstencentra zijn geen belangeloze (*disinterested*) en objectieve instellingen. Vanuit de pluriculturele context worden ze met hun vooringenomenheden of met de particulariteit van hun visie, overtuiging, aanbod, ... geconfronteerd. Kunstmusea, kunstencentra en musea in het algemeen zijn een overwegend Westers concept, wat op zich een neutraal standpunt onmogelijk maakt.

Tegenover de fantoompijn van de neutraliteit kan een andere metafoor geplaatst worden: de utopie van het museum als opvoedingsinstrument. Vooral in de 19^{de} en in het begin van de 20^{ste} eeuw wordt het museum als een opvoedingsinstrument beschouwd. In het museum kan de burger zich niet alleen intellectueel ontwikkelen of opgaan in de esthetische ervaring bij het bekijken van een *origineel* kunstwerk, hij/zij kan er ook de waarden van het burgerschap leren kennen en/of ervaren (zie supra).

Timothy W. Luke (2002, p. xiv-xv; xviii) beschouwt belangrijke musea die in de 19^{de} eeuw ontstaan zijn als *buitenposten* van de *pedagogische staat*, waarin de getoonde artefacten en kunstobjecten als symbolen kunnen worden bekeken. Niet alleen omdat ze zeer krachtig zijn, maar ook omdat ze idealen vertegenwoordigen, ideeën creëren, herinneringen oproepen en vooral: betekenis genereren.

Traditionele musea presenteren en representeren een visie op de werkelijkheid, waardoor ze deel uitmaken van de machtsstructuren die de relaties tussen individuen, sociale groepen en de samenleving creëren en in stand houden.

Het traditionele museum beschouwde zijn educatieve rol als het vertegenwoordigen en ondersteunen van de inzichten van de Verlichting, wat er in de praktijk op neerkwam dat de belangen van de gevestigde orde werden verdedigd en dat er weinig aandacht besteed werd aan artefacten en kunstobjecten die een ander verhaal (cf. *counter history*) vertelden (BORJA-VILLEL 2010, p. 24). Musea worden binnen deze visie beschouwd als instrumenten om de samenleving vorm te geven en burgerschap tot stand te brengen. Het zijn instituten waarin technologieën en specifieke vormen van expertise worden aangewend om programma's van sociaal management te realiseren (BENNETT 2005, p. 522). Hierbij wordt het klassenverschil niet tenietgedaan, maar instandgehouden. In *The Birth of the Museum* omschrijft Bennett (1995, p. 28) het als volgt:

“[t]he mid-nineteenth-century reconceptualization of museums as cultural resources that might be deployed as governmental instruments involving the whole population thus entailed a significant reevaluation of earlier cultural strategies. In the earlier phase, the rules and proscriptions governing attendance at museums had served to distinguish the bourgeois public from the rough and raucous manners of the general populace by excluding the latter. [...] To be rendered serviceable as a governmental instrument, then, the public museum attached to this exemplary didacticism of objects an exemplary didacticism of personages in arranging for a regulated commingling of classes such that the subordinate classes might learn, by imitation, the appropriate forms of dress and comportment exhibited by their social superiors.”

De keerzijde van de medaille hiervan is dat het museum al te gemakkelijk als een maatschappelijk controlesysteem gebruikt kan worden, een systeem waarin aan de bezoekers geleerd wordt hoe ze goede en participerende burgers kunnen zijn (zie hiervoor: WEEDA 2015). Dit maakt musea en kunstencentra tot *gevaarlijke wapens*, zeker omdat ze hoe langer hoe meer de karakteristieken van het massamedium overnemen: musea en kunstencentra beschikken over beelden die ze volgens hun eigen ontwikkelde criteria doorgeven en ter beschikking stellen. Veelal wordt de context waarin de beelden ter beschikking worden gesteld door het museum of kunstencentrum georchestreerd, waardoor er soms een retoriek ontstaat op basis van hercontextualisering, begripsvernuauwing of in het slechtste geval manipulatie.

Objecten, artefacten en kunstvoorwerpen worden uit hun oorspronkelijke context gehaald en ze worden als *objectieve* waarheden aan het publiek getoond. De laatste jaren worden hierbij technologieën gebruikt die sterk aanleunen bij deze die in de entertainmentsector worden gebruikt, waardoor er bij de bezoeker vaak een kritische grens wegvalt. Musea hebben onder andere hierdoor bij de bezoeker een zeer sterke invloed op wat als dé realiteit gepercipieerd wordt (DERCON 2011, p. 13; LUKE 2002, p. 219-221).

Dit brengt een aantal specifieke gevaren met zich, waarbij het opvoedingsinstrument als utopie ontmaskerd wordt. Iedere tijdelijke tentoonstelling of vaste opstelling heeft zijn eigen impliciete en/of expliciete politieke en ethische agenda die op de bezoeker wordt overgedragen. Deze dynamiek is onontkoombaar. Of toch niet? Dit is ook de vraag die Chris Dercon zich in een interview uit 2012 stelt:

“[I]ggen er bijvoorbeeld nog andere wegen open, behalve deze die leiden naar het *theologische museum*⁹⁸ of het *onverschillige museum* waar *alles kan*? Is er een andere keuze dan de populistische positie en de statische positie, waarbij de eerste de toekomst van het museum ziet vanuit het perspectief van de vrijetijdsindustrie, terwijl de laatste het museum wil behouden als een puur opvoedingsinstrument? Is er een derde weg die toelaat dat we toch de zeer reële en botsende belangen [...], kunnen aanvaarden en productief maken?” (DERCON 2012, p. 6)

Over hoe deze *andere* wegen er kunnen uitzien, gaat het in het volgende punt.

c. Een kwestie van ethiek: het museum als *experimentele ruimte*

In Dercons denken leidt de derde weg in de richting van het *performatieve museum*⁹⁹. Een *performatief* museum spreekt niet tot zijn publiek vanuit een neutrale houding, het richt zich tot zijn publiek vanuit een identiteit die in het spreken en handelen uitgedrukt en geconstitueerd wordt (zie: BARKER & GALASIŃSKI 2001, p. 28; 36; 49). Niet alleen de acties van het museum zijn performatief, ook de acties van het publiek zijn dat. Op deze wijze constitueren het museum en het publiek elkaar in een proces van performatieve acties.

Zowel het museum als het publiek drukken een identiteit uit in alles wat ze zeggen en doen. Wanneer het publiek actief van het museum gebruik kan maken, wordt het museum een plaats waar identiteiten, (sub)culturen en gemeenschappen niet alleen gereproduceerd, maar ook geproduceerd worden (zie: WITCOMB 2007, p. 134-137). In dit proces krijgt de museumbezoeker

⁹⁸ Als het *theologische museum* beschouwt Dercon het high-art of exclusieve museum dat zich enkel tot een high-class of exclusief publiek richt, of het museum dat zich in zijn ivoren toren terugtrekt om van daaruit de wereld te bekijken en de objecten te presenteren (DERCON 2011, p. 15).

⁹⁹ Het Engelse begrip *performative* laat zich heel moeilijk vertalen, daarom wordt er voor de letterlijke vertaling *performatief* geopteerd. In *Cultural Studies and Discourse Analysis. A Dialogue on Language and Identity* definiëren Chris Barker en Dariusz Galasiński (2001, p. 49) in de lijn van Judith Butler het begrip *performative* als een *discursieve handeling die uitdrukt of voortbrengt wat ze benoemt*.

een actieve rol toebedeeld. Dit plaatst Dercons visie m.b.t. de rol van het publiek in de lijn van Weil, maar in tegenstelling tot Weil beschouwt Dercon het museum niet als een plaats die ideologisch en moreel neutraal moet zijn.

Het tentoonstellen van objecten maakt niet langer de primaire taak van het museum uit. De objecten fungeren als *'tools for a civilizing ritual for the individual'*. In die zin wordt het museum niet alleen een plaats waar waarden en ideologieën aan de hand van kunst getoond worden, het is ook een plaats waar een mentale uitdaging en een lichamelijke beleving tot stand kan komen (DERCON 2011, p. 15). Dercons *derde weg* heeft te weinig oog voor de *agency* van het kunstobject en voor het feit dat alle materiële cultuur betekenisvol geconstitueerd is (HODDER & HUTSON 2003, p. 158).

De weg die Borja-Villel voor ogen heeft, leidt ongeveer in dezelfde richting wanneer hij zegt dat het museum een *performatieve ruimte* moet zijn die zich beweegt tussen het subversieve en het *absorptieve*¹⁰⁰, het contemplatieve en het actieve, de massa en het exclusieve, het creatieve en de markt, ... In deze performatieve ruimte kan gewerkt, gelezen en tentoongesteld worden. Als directeur van het Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía in Madrid heeft Borja-Villel ook een grote aandacht voor de museumcollectie, die hij beschouwt als een archief dat we best universeel delen en toegankelijk maken. Dit archief is essentieel voor het museum, omdat mensen de nood hebben om te verzamelen en te bewaren. Het verzamelen behoort tot onze diepste verlangens en het is een belangrijke bron van kennis. Op de aandacht die Borja-Villel vanuit dit perspectief aan het pedagogische aspect besteedt, wordt in het volgende punt kort teruggekomen (BORJA-VILLEL 2010, p. 30; 34-35).

Even beloftevol is het denken van David Fleming, directeur van National Museums Liverpool. Op 20 april 2016 sprak hij zich, op de Europese conferentie van *MuseumNext* in Dublin, in negatieve zin over de neutraliteit van musea uit. Letterlijk zegt hij in een interview met Jasper Visser, auteur van *The Museum of the Future*:

“I have been trained to think of museums as neutral: but that’s impossible today if we want people to respond” (FLEMING & VISSER 2016).

Hiermee stelt Fleming duidelijk dat hij het publiek een stem wil geven in het museum en dat de prijs hiervoor het opgeven van de neutraliteit is. Dit doet hij niet zonder de neutraliteit als een schijnneutraliteit te ontmaskeren: *musea zijn vol van de vooroordelen en prejudicies van mensen die de musea leiden, en musea moeten dit durven erkennen.*

Bovenstaande gedachte van Fleming opent de deur om de autoriteit van het museum in vraag te stellen. Musea kunnen op deze manier een ruimte worden waarin niet alleen de curator, maar ook het publiek en de brede museumstaf een stem krijgen. Binnen deze context beschouwt hij het museum als een inclusieve en democratische instelling die het vermogen heeft om het leven van mensen te veranderen. In deze context zijn educatie en dialoog uiterst belangrijk, maar deze dialoog sluit de controversen zeker niet uit. De collectie wordt gebruikt om het publiek te inspireren en de kracht van het museum bestaat erin om een goed en actief burgerschap te promoten, om als een *agent of social change* te handelen en om (de idee van) sociale rechtvaardigheid te verspreiden en te promoten (FLEMING & VISSER 2016).

¹⁰⁰ Het onderscheid tussen het *subversieve* en het *absorptieve* sluit aan bij het onderscheid dat Patrick Gielen (2011, p. 21-23) maakt tussen *digestieve kunst* die aansluiting vindt bij de leefwereld van de bezoeker en *subversieve kunst* die het vertrouwde wereldbeeld van de bezoeker in vraag stelt en uitdaagt. *Digestieve kunst* leidt tot *socialisering*, *subversieve kunst* daagt de bezoeker uit om zich te (her)positioneren en zijn/haar identiek te (her)definiëren (zie ook: PERMENTIER 2016, p. 45).

Fleming vindt aansluiting bij Chris Dercon, die het in een lezing uit 2011 heeft over verschillende belangen, conflicten en spanningen die zich op zeer uiteenlopende vlakken binnen een museale context manifesteren. Deze conflicten en belangen moeten binnen het museum hun plaats kunnen krijgen. Concreet uit dit zich in een tentoonstellingspraktijk die vertrekt vanuit de spanningsvelden tussen publieke en private ruimte, Westerse en niet-Westerse kunst, *grote* en *kleine* kunst, betrokkenheid en neutraliteit, imperialisme en globalisering, ... (DERCON 2011, p. 13-14).

Kunstmusea en kunstcentra zijn plaatsen waar de samenleving in al haar aspecten bevraagd kan worden, en dit binnen een veilige context. Boris Groys verwoordt het op deze manier:

“[g]iven our current cultural climate, art institutions are practically the only places where we can actually step back from our own present and compare it with other historical eras. In these terms, the art context is nearly irreplaceable because it is particularly well suited to critically analyze and challenge the claims of the media-driven zeitgeist. Art institutions serve as a place where we are reminded of the entire history of the critique of representation and of the critique of the sublime - so that we can measure our own time against this historical background” (GROYS 2008, p. 129).

De mogelijkheid om de eigen tijd te bevragen en aan het conflict een plaats te bieden, maakt het museum tot een zeer bijzondere plaats waar, binnen een veilige ruimte, alle mogelijke standpunten vanuit een artistieke invalshoek getoond, bevraagd en ondergraven kunnen worden. Kunst beschikt over een kracht om niet alleen de wereldlijke macht te representeren en te reproduceren, maar het kan ook deze wereldlijke macht en de principes ervan bekritisieren en in vraag stellen. Bovendien beschikt kunst over het vermogen om via de esthetische ervaring de verbeelding van de mens te prikkelen en op deze wijze de utopie van de beloftevolle toekomst uit te beelden.

Door deze unieke capaciteiten van het kunstobject brengen het (kunst)museum en het kunstencentrum een mogelijke andere weg binnen handbereik: het museum laat zich dan niet zomaar inschakelen in een pedagogisch programma waarvan het zelf de krijtlijnen niet uitzet, ook verliest het zichzelf en het publiek niet door te vertrekken vanuit een neutraliteit die het op geen enkele wijze kan garanderen.

De inzet hier is het verdedigen van het museum als *experimentele ruimte*, waar een dialoog kan plaatsvinden die conflictpunten en cultuurverschillen niet uit de weg gaat. Musea en kunstcentra moeten experimentele plaatsen zijn, waar nieuwe maatschappelijke modellen ondersteund en uitgetoond kunnen worden, waar een zinvol maatschappelijk project - dat aan de noden van de lokale gemeenschap beantwoordt - vormgegeven kan worden, waar de erkenning van fragiliteit de controverse niet in de weg staat, waar maatschappelijk gevoelige thema's bespreekbaar worden gemaakt en dialoog en communicatie hierbij het uitgangspunt zijn, waar aan de hand van museumprogramma's en het aanbieden van esthetisch en inhoudelijk waardevolle exposities het sociaal weefsel versterkt wordt, ... (zie hiervoor: PERMENTIER 2016, p. 16; 48-49). Op deze wijze kan een museum of kunstencentrum zijn sociale verantwoordelijkheid ten volle realiseren. De keuze voor dit model is niet vrijblijvend, het heeft implicaties op de museumpraktijk en op alle keuzes die gemaakt moeten worden.

De drijfveer om het museum als *experimentele ruimte* te beschouwen komt voort uit de samenleving waarin musea en kunstcentra zich vandaag bevinden: (stedelijke) samenlevingen worden gekenmerkt door pluriculturaliteit, globalisering en superdiversiteit. Samenlevingsvormen zijn hybride en fluïde geworden en willen musea overleven, dan moeten ze hierop inspelen. Dit is niet alleen een keuze die op basis van praktische of functionele gronden moet worden gemaakt. De motivatie ligt ook, en vooral, op een dieper niveau: musea vertegenwoordigen een moraal, een

manier van leven (ALLEGAERT 2006, p. 6)¹⁰¹ en daarom is de keuze voor het museum als experimentele ruimte ethisch van aard.

De ethische motivatie gaat dieper dan het opstellen van een ethische gedragscode voor het personeel, het aanvaarden van een ethische code m.b.t. het aankopen of restitueren van kunstwerken en artefacten, het respecteren van een ethische code m.b.t. het tonen van gedesacraliseerde artefacten of het oprichten van een (lokale, nationale of internationale) ethische commissie (zie hiervoor bijvoorbeeld EDSON 1997).

De ethische motivatie betreft het hart van de museumpraktijk nl. de relatie tussen het museum en zijn publiek, of anders de gezegd: de relatie tussen het museum en de gemeenschap. De publiekswerking en tentoonstellingspraktijk zijn ten diepste in de ethiek gefundeerd omdat het bij de keuze van de kunstwerken en artefacten die getoond worden en bij de museumprogramma's die aangeboden worden, voortdurend om waarden en normen gaat. Deze waarden en normen zijn onderliggend aan het wereldbeeld of aan de visie die in de tentoonstelling of in de presentatie van de vaste collectie impliciet en expliciet wordt meegegeven. Maar de doorslaggevende reden waarom de museumpraktijk *ethisch* moet zijn, is dat ze steeds mensen, menselijke emoties en menselijke verhoudingen betreft.

De beslissingen die in een museale context gemaakt worden, hebben implicaties voor de bezoekers én voor de samenleving. Zeker omdat in de museumpraktijk voortdurend de fundamentele vraag wordt aangeraakt: wat betekent het om mens te zijn? Musea en kunstencentra zijn op dit vlak rijke bronnen van kennis en ervaringen, vooral wanneer ze geen normatieve modellen of manieren van denken voorhouden. Daarom is het ook algemeen aanvaard dat ze belangrijke actoren in het betekenisgevend proces zijn, waarbij bezoekers bij thematieken betrokken worden die henzelf, de groep(en) en gemeenschap(pen) waartoe ze behoren aanbelangen (DELOCHE 2015, p. 87-89; JANES 2007, p. 134-135; KREPS 2013, p. 85-89).

De manier waarop musea en kunstencentra hun relatie met het publiek of met de samenleving invullen, is ethisch van aard. Dit resulteert in een nadenken over de wijze waarop en/of de mate waarin musea en kunstencentra ethische verplichtingen hebben en/of dienen na te leven.

Idealisme, pragmatisme, utilitariteit, principes of casuïstiek kunnen hierbij vertrekpunten zijn. De keuze voor het vertrekpunt is niet onbelangrijk of vrijblijvend, omdat ze de uiteindelijke handelingspraktijk diepgaand kan beïnvloeden. Musea en kunstencentra moeten binnen deze context steeds voor ogen houden dat ze spreken en handelen vanuit een contingente en particuliere positie. Op ethisch vlak zijn er goede of minder goede keuzes te maken. Daarom moet het inzetten van financiële en technologische middelen zeer goed overwogen worden, moeten de normen, motieven en consequenties van het handelen in een voort-durend proces worden geëvalueerd en moeten musea zich realiseren dat ze een rol spelen in de organisatie van *het goede leven*, waarbij de ervaring van schoonheid een niet te verwaarlozen aspect vormt.

De ethische keuze voor het museum en kunstencentrum als experimentele ruimte, heeft gevolgen op twee vlakken.

In de eerste plaats moeten directies en medewerkers van musea en kunstencentra zich bewust zijn van het feit dat ze vanuit een specifieke en contingente positie spreken. Dit houdt in dat het museum en kunstencentrum zich over zijn positie moet bezinnen en dat het zichzelf moet positioneren - om deze markt-gerelateerde term te gebruiken. Of anders gezegd: het museum moet zich van zijn identiteit bewust worden. Dit betekent dat het zich niet alleen vragen stelt over zijn verleden, zijn heden en zijn toekomst, maar ook over hoe verleden, heden en toekomst zich in de museumpraktijk tegenover elkaar verhouden. Concreet moet een museum zich afvragen: wat was ik, wat ben ik en wat wil ik worden? De specifieke identiteit kan in een duidelijk programma of

¹⁰¹ Allegaert citeert Ben Okri, een Nigeriaanse dichter en romanschrijver.

mission statement worden vormgegeven (zie hiervoor ODDING 2011, p. 44-45; 114). Het spreken vanuit de eigen, particuliere, positie is een kracht wanneer deze positie openstaat voor multivocaliteit en multifocaliteit. Het brengen van het eigen verhaal kan inclusiviteit insluiten, zeker als er transversale verbanden naar diverse individuen, groepen en gemeenschappen worden gelegd. Zoals uit de vorige delen blijkt, is er geen spreken vanuit een neutrale positie mogelijk, bovendien behoort het tot de museumethiek om open en transparant over de eigen positie te communiceren. Een museum dat zijn sociale verantwoordelijkheid opneemt, communiceert over het *hoe* en het *waarom* de dingen getoond worden. Het museum legt, door bijvoorbeeld open te communiceren over de onbekende *provenance* van een kunstwerk of artefact, verantwoordelijkheid af tegenover het publiek, wat als een vorm van *accountability*¹⁰² beschouwd kan worden. Omdat musea en kunstencentra zich op deze wijze kwetsbaar opstellen, lijkt deze vorm van transparantie op het eerste gezicht hun positie te verzwakken, maar wanneer ze als bronnen van kennis of *rekencentra* (zie: LATOUR 1987, p. 221)¹⁰³ beschouwd willen worden is het de enige weg te gaan. Bezoekers moeten hun vertrouwen in het instituut bevestigd zien en transparantie is daarbij essentieel. Hierbij dient er opgemerkt te worden dat het principe van transparantie niet absoluut is, maar steeds opnieuw bediscussieerd moet worden. Het redeneren vanuit een *principesethiek* is in dit geval een slechte optie, omdat dit iedere dialoog uitsluit. Op deze wijze bereikt het museum of kunstencentrum het tegenovergestelde van wat er met de transparantie beoogd wordt. Zo kan het bijvoorbeeld zijn dat een artefact tentoongesteld mag worden op voorwaarde dat er niet gecommuniceerd wordt over de *geheime kennis* of *de spirituele krachten* die ermee geassocieerd zijn. Met een steeds opnieuw te bediscussiëren en af te wegen vorm van transparantie wordt de machtsverhouding niet in stand gehouden (Foucault¹⁰⁴), maar op een radicale wijze doorbroken, zeker wanneer de bezoeker op een participatieve wijze bij het museum en de museumactiviteiten betrokken wordt (MARSTINE 2011, p. 14-16).

In de tweede plaats moeten museumdirecties en museummedewerkers er zich van bewust zijn dat het aangaan van de dialoog en het opnemen van het conflict of de controverse er niet toe leiden dat de problemen of verschillende posities zich op een hoger niveau oplossen. Dit zou neerkomen op een vernieuwde of geherdefinieerde neutraliteit, of op het vertrouwen op de Hegeliaanse dialectiek die abusievelijk op de museumpraktijk toegepast wordt. Het aanwezig stellen van de controverse staat lijnrecht tegenover de idee dat het politieke discours geen deel uitmaakt van het instituut museum of kunstencentrum. De keuze voor een politieke neutraliteit wordt bijvoorbeeld door Michael Hardt en Massimo Negri verdedigd, wanneer ze stellen dat het zich inlaten met politieke issues de pluraliteit van de radicale democratie onmogelijk maakt. In een institutionele context is er volgens hen geen enkel garantie dat diverse standpunten aan bod komen, omdat de politieke en economische belangen te sterk in het beleid aanwezig zijn. In de praktijk zou dit betekenen dat een artistieke kritiek of een kritische tentoonstellingspraktijk enkel

¹⁰² *Accountability* wordt meestal m.b.t. het afleggen van maatschappelijke verantwoording voor de van overheidswege gekregen subsidies gebruikt, maar in deze context krijgt het begrip een andere, ethische, geladenheid. Het begrip wordt dan veel breder gebruikt en slaat op de morele verantwoordelijkheid die het museum of kunstencentrum op een dieper vlak tegenover de samenleving verschuldigd is. Christina Kreps gaat hierin vrij ver wanneer ze stelt dat musea over *moral agency* beschikken en ze dus kunnen bijdragen tot een rechtvaardigere samenleving (zie ook: KREPS 2013, p. 86).

¹⁰³ Wanneer musea en kunstencentra als *rekencentrum* beschouwd worden, dan zijn het plaatsen waar kennis, verhalen, ervaringen, objecten ... worden verzameld en gedeeld. De mate en de wijze waarop deze kennis gedeeld wordt, bepaalt de *inclusiviteit* van de instelling.

¹⁰⁴ Transparantie kan ertoe leiden dat het instituut een houding aanneemt in de zin van: we hebben er open over gecommuniceerd, het publiek weet het en daarmee is de discussie gesloten. Deze vorm van transparantie is niet bevrijdend, maar reproducerend van aard omdat de bestaande machtsverhoudingen niet doorbroken of gerelativeerd worden.

buiten de institutionele context kan plaatsvinden.¹⁰⁵ Deze positie is noch houdbaar, noch wenselijk. Ook de reden dat museale instituten te veel door politieke en economische krachten gedreven worden, is niet doorslaggevend of overtuigend (NEGRI 2012, p. 125-128; MOUFFE 2013, p. 18). Het zich op politiek-maatschappelijk vlak niet durven of kunnen uitspreken, wil zeggen dat het museum zich niet met de *polis*¹⁰⁶, of met de staat en de burger, mag bezighouden. Hierdoor dreigt het de binding met het publiek en de gemeenschap te verliezen. Een zinvoller alternatief is wat Chantal Mouffe als het *agonistisch pluralisme* omschrijft: conflicten worden benoemd en erkend en de antagonistische posities kunnen op een positieve manier geuit worden, zonder dat er per se naar een consensus gestreefd wordt (MOUFFE 2005, p. 29-30). Op deze manier kan de heterogeniteit van de samenleving in de (museum)praktijk belichaamd worden en blijft er ruimte voor contestatie en voor het dissidente, zonder dat het verschil uitgevlakt wordt. De verleiding van het generieke kan worden omgebogen in een kracht die een counter-geschiedenis of een counter-verhaal toelaat. Binnen deze context is het belangrijk om stil te staan bij de gevolgen van het eigen denken en het eigen handelen, om zich steeds bewust te zijn van de positie die men zelf inneemt en van de posities die getoond worden. Chantal Mouffe zegt, verwijzend naar Wittgenstein, dat het nemen van de verantwoordelijkheid voor onze keuzes en daden betekent dat ...

“[...] we give up the dream of a rational consensus as well as the fantasy that we could escape from our human form of life. In our desire for a total grasp, says Wittgenstein, *we have got on the slippery ice where there is no friction and so in a certain sense the conditions are ideal, but also, just because of that, we are unable to walk: so we need friction. Back to the rough ground*” (MOUFFE 1999, p. 750).

In een museale context betekent dit dat musea niet langer plaatsen zijn waar stabiele identiteiten en onveranderlijke (wereld)opvattingen kunnen gepresenteerd of gerepresenteerd worden. De met globalisering gepaard gaande migratie, het *enhanced transnationalism* en de *pluriculturaliteit* van de samenleving zorgen ervoor dat opinies en standpunten voortdurend bevraagd en uitgedaagd worden (POZZI 2013, p. 7-8). De museumpraktijk die hierop wil inspelen, krijgt kenmerken van het efemere, het hybride en het fluïde

Dit heeft gevolgen voor het *leren* in de museale context, voor de tentoonstellingspraktijk en voor de positie van het publiek. Er wordt op deze drie aspecten hieronder dieper ingegaan.

i. Kritische pedagogie en de taal van de kunst

In *Education, Communication, and Interpretation. Towards a Critical Pedagogy in Museums* vraagt Hooper-Greenhill (1999, p. 3-5) zich af hoe de educatie in het museum op het einde van de 20^{ste} eeuw begrepen kan worden. Bij het zoeken naar een antwoord op deze vraag stelt ze vast dat *educatie* in het museum een zeer ruim begrip geworden is: educatieve programma's voor (school)groepen, rondleidingen voor volwassenen en kinderen, specifieke exhibities, evenementen en workshops maken van het aanbod deel uit. Verder stelt ze dat de complexe educatieve rol van het museum zich in drie begrippen laat samenvatten: educatie, interpretatie en communicatie. De invulling van deze begrippen is problematisch omdat ze door verschillende instellingen op verschillende manieren gebruikt worden en omdat het begrip educatie nog al te vaak wordt verengd tot het aanbieden van eerder schoolse en kennisgerichte activiteiten. Hierdoor wordt mogelijk het sociaal-educatieve aspect van het museum verwaarloosd. Deze vaststelling brengt de auteur tot de keuze voor een *kritische (museum)pedagogie* die ze omschrijft als:

¹⁰⁵ Zie hiervoor de kritische vragen die in de inleiding n.a.v. Dercons *recuperatie* van het verzet tegen BP als sponsor van Tate Modern gesteld werden.

¹⁰⁶ Zie Philippa et al. (2011) voor de etymologische afkomst van het begrip *politiek*.

“[...] an educational approach that reviews and develops its methods, strategies and provisions with regard both to educational excellence and to working towards the democratization of the museum” (HOOPER-GREENHILL 1999, p. 4).

De tendens om meer aandacht te besteden aan het onthaal, aan de publieke waarde van het museum en aan de consultatie van het publiek, biedt volgens Hooper-Greenhill mogelijkheden om de waarde- en machtsverhoudingen in een museale context bloot te leggen en te doorbreken, om nieuwe stemmen te laten horen of andere invalshoeken aan te bieden en om het historische en inhoudelijke verhaal dat het museum biedt te herbekijken en opnieuw in te vullen. De kritische pedagogie kan een verschil maken door een counter-geschiedenis zichtbaar te maken, waardoor marginale visies, ideeën, groepen, ... een stem krijgen. Hierdoor wordt de mogelijkheid gecreëerd om musea dichter bij de (brede) gemeenschap te brengen (HOOPER-GREENHILL 1999, p. 4; 23).

Om deze counter-geschiedenis mogelijk te maken en om marginale groepen, ideeën, denkbeelden, ... een stem te geven of zichtbaar te maken, is het essentieel dat musea en kunstencentra op een reflexieve manier tewerk gaan. Ze moeten hun eigen positie kritisch analyseren om van daaruit het publiek op een zo open mogelijke wijze te benaderen en een interrelationele verhouding tot stand te brengen. Musea en kunstencentra zijn niet langer meer de tempels die op een onaantastbare wijze gezag en wijsheid uitstralen. En binnen de musea zijn de kunstvoorwerpen niet langer de *'fixed points, individual objects which have been identified, dated, established'* zoals Neil MacGregor (1994, p. 246) toenmalig directeur van National Gallery, ze zag.¹⁰⁷ De positie van (kunst)musea en kunstencentra binnen een interculturele, superdiverse context zorgt ervoor dat ze in hun visie en in hun werking het *verschil* moeten belichamen.

In *Experiencing Dialogue*, een bijdrage aan *The Dialogic Museum and the Visitor Experience* schrijft Bruno Brulon Soares (2011, p. 36; 42) dat er zonder verschil geen dialoog mogelijk is. Dit verschil betreft niet alleen de verschillende visies die in de tentoonstellingspraktijk of in de educatieve programma's en rondleidingen aan bod kunnen komen, het is ook ontologisch van aard.

Er is een zijns-verschil tussen datgene wat getoond wordt en de realiteit. Naast de museumcontext waarin het artefact of het kunstobject getoond wordt, voegen de curator(en) en de bezoekers als interpretatoren meerdere betekenislagen toe. Bovendien wordt het kunstobject uit zijn oorspronkelijke context gehaald om het in een museale context onder te brengen. Dit zorgt ervoor dat er een artificiële situatie ontstaat, waarbij de getoonde artefacten en kunstobjecten geïsoleerd en/of gehercontextualiseerd worden. Ze gaan deel uitmaken van een hypothetische constructie, die op geen enkele wijze neutraal is. De artefacten en kunstobjecten krijgen mede een betekenis door de context waarin ze getoond worden, en dit op een wijze die vergelijkbaar is met de betekenis dat een woord krijgt door de specifieke context van de zin en/of de tekst waarin het woord gebruikt wordt (SCHÄRER 2006, p. 34-36).

Dit heeft tot gevolg dat de getoonde objecten enkel vanuit zichzelf nauwelijks informatie over hun oorspronkelijke (gebruiks)context geven. Kunstobjecten en artefacten krijgen betekenis omdat ze worden *beleefd* (bv. op een esthetische wijze ervaren) en/of worden geïnterpreteerd.

¹⁰⁷ Het bestuderen van de kunstwerken door de experts leidt er volgens Neil MacGregor toe dat het publiek beter van de collectie kan genieten en dat het de kunstwerken beter begrijpt. Hierbij is het belangrijk dat het publiek vertrouwen kan hebben en dit vertrouwen hangt samen met het geloof in een (min of meer) vaststaande, universele betekenis die eens en voor altijd als ontsloten kan worden beschouwd. Binnen dit ontsluiten van betekenis spelen de museumexporten een uiterst belangrijke rol, omdat ze als gidsen of als bakens uitzetten die het publiek op eigen tempo en op basis van de eigen interesse kan volgen (MACGREGOR 1994, p. 246-247; zie ook: TRODD 2003, p. 17-18). Niet alleen is deze visie uiterst problematisch omdat ze zeer expert- en museumgericht is, ook staat ze haaks op het model van het museum als experimentele ruimte dat in dit deel ontwikkeld wordt. Onderliggend aan MacGregors visie is het utopische vertrekpunt dat inzichten, waarden (vrijheid, gelijkwaardigheid, rechtvaardigheid, ...), taal, communicatie, ... universeel en op een gemeenschappelijke basis gedeeld kunnen worden (zie: PRATT 1991, p. 38-39).

Niet alleen de betekenis, maar ook de status van de getoonde artefacten en (kunst)objecten, is fluïde en hybride van aard (zie ook: KOPYTOFF 1986).

Pas wanneer musea zich van hun positie en van de status van (kunst)objecten en artefacten bewust zijn, kunnen ze hun educatieve rol ten volle opnemen. Het toepassen van de kritische pedagogie kan enkel tot democratisering leiden als de bezoeker echt in de mogelijkheid wordt gesteld om zijn/haar bijdrage aan de samenleving te leveren en/of te valideren.

De validatie van de rol van de bezoeker kan leiden tot zeer uiteenlopende vormen van participatie, zeker wanneer ze het museum ervaren als een plaats waar ze welkom zijn (SIMON 2010, p. 351). Op deze wijze is er pas echt sprake van *empowerment*, een begrip dat binnen het denken en spreken over kritische pedagogie zeer nauw aansluit bij Paulo Freires notie van het *kritische bewustzijn* (conscientização).¹⁰⁸

In *Education for Critical Consciousness* spreekt Paulo Freire (1974, p. 3-5) over de kritische educatie als *the practice of freedom*. De persoon die leert is niet langer een absorberend object dat geacht wordt meningen en feiten tot zich te nemen, maar hij/zij wordt beschouwd als een subject dat participeert in en actief deelneemt aan het constructieproces van van kennis en betekenis (zie supra).

Toegepast op musea wil dit zeggen dat de museumpraktijk er niet in de eerste plaats op gericht mag zijn om mensen te overtuigen of om één bepaalde visie duidelijk te maken. Belangrijker is het vragen op te roepen, verschillende visies mee te geven en diverse standpunten te tonen, met als doel een bewustzijn van de relativiteit¹⁰⁹, de gelaagdheid en de genuanceerdheid van de werkelijkheid tot stand te brengen, zodat het publiek zelf zijn standpunt kan bepalen. Hierbij geldt Borja-Villels adagium dat degenen die het verhaal vertellen er niet armer van worden, maar dat degenen die de verschillende verhalen horen er wel rijker worden. Hoe meer verhalen er verteld worden, hoe diverser het beeld dat ontstaat (BORJA-VILLEL 2010, p. 36-37).

De rol die de bezoeker in dit proces speelt is actief en participatief. Dit veronderstelt niet noodzakelijk dat er altijd vanuit een bottom-up perspectief gewerkt wordt en dat de museumexpert zijn rol als expert niet mag spelen, maar het toepassen van de kritische pedagogie op de museumpraktijk leidt tot het opheffen van de dualiteit tussen onderzoek en educatie, tussen publiek en museumstaf, tussen curator en publieksmedewerkers, tussen zij die aanleren en zij die leren, ... De basis voor de kritische pedagogie is de gelijkwaardigheid van de verschillende partners en de inter-relationaliteit die tussen hen kan ontstaan.

Het museum als experimentele ruimte functioneert als een *platform* waarop dingen kunnen worden uitgeprobeerd zonder dat het succes gegarandeerd is, maar waarbij zo veel mogelijk verschillende mogelijkheden worden verkend. Binnen deze vorm van educatie is het kunstwerk of het artefact een uiterst belangrijke factor: niet de kunsthistorische of de biografische invalshoek vormt het vertrekpunt van de museumpraktijk, maar het getoonde (kunst)object of artefact.¹¹⁰ Het kunstobject is de link tussen de kunstenaar (of het kunstenaarscollectief) en de toeschouwer,

¹⁰⁸ Het zo goed als onvertaalbare begrip *empowerment* wordt, aansluitend bij Wan-Chen (2012, p. 19), vanuit zijn Latijnse oorsprong omschreven. *Power* is afkomstig van *potere*, wat *in staat zijn tot* betekent. Het prefix *em* verwijst naar het verstrekken of het verschaffen van - in dit geval - *power* of macht. *Empowerment* betekent dus: mensen het vermogen verschaffen om iets te doen, om in te grijpen en beslissingen te nemen.

¹⁰⁹ Relativiteit wordt hier begrepen als *het in relatie staan tot* of het naast en tegenover elkaar bestaan van verschillende visies.

¹¹⁰ In een interview met Arnoud Odding zegt Gitta Luiten, directeur van de Mondriaan Stichting: "*het kunsthistorisch perspectief is de pest*", waarmee ze bedoelt dat de traditionele hiërarchische verhouding tussen het museum en zijn bezoeker in stand blijft. Kunst blijft een waarde op zichzelf hebben, waardoor de echte dialoog met de samenleving niet op gang komt (ODDING 2011, p. 77).

tussen het museum en de bezoeker, tussen de museumstaf en de bezoeker en tussen de bezoekers onderling.

De complexiteit van kunstwerken, maar ook het vermogen om tot de verbeelding en de emotie te spreken, zorgt ervoor dat kunstmusea bijzondere plaatsen zijn waar de kritische pedagogie kans op slagen maakt. De materialiteit van de kunstobjecten constitueert betekenis: (kunst)objecten verwijzen in meer of mindere mate naar de rijke en diepe (kunst)geschiedenis waarin ze zijn ingebed en op deze wijze spelen ze een belangrijke rol in het constitueren van sociale groepen en samenlevingen (HODDER & HUTSON 2003, p. 213). De *agency* of het handelend vermogen van (kunst)objecten maakt hen tot actor in het betekenisgevend proces dat in een museale context kan plaatsvinden, waardoor er nieuwe manieren om naar de wereld te kijken ontstaan.¹¹¹ Kunstobjecten spelen een actieve rol in de manier waarop we de wereld creëren en recreëren. In dit proces representeert het kunstwerk geen eenduidige waarheid, maar manifesteert het zich als een steeds opnieuw te ervaren en te interpreteren fenomeen.

Dit brengt ons tot de conclusie m.b.t. de rol die (kunst)objecten en artefacten kunnen spelen, niet alleen voor het betekenisgevend proces maar ook voor het herinneren en het verwerven van kennis. Objecten en plaatsen hebben een zeer sterke invloed op het mentale proces wanneer het over kennisverwerving, betekenis- en zingeving gaat. Hierbij is de persoon die leert:

“[...] at one with the material, involved at a deep and pre-conceptual level. What we are considering now is a different kind of involvement, an involvement at the intellectual level, an involvement that holds its distance and encourages an evaluative stance on the part of the [learner]” (HOOPER-GREENHILL 1988, p. 134).

ii. Permanente collecties hebben hun tijd gehad

Wanneer musea en kunstencentra hun rol in een steeds veranderende maatschappij willen blijven behouden, dan moeten ze ervoor zorgen dat ze daar aanwezig zijn waar het culturele en maatschappelijke leven zich afspeelt: in het hart van de gemeenschap. Om deze positie te verwerven en te handhaven is het nodig dat musea en kunstencentra niet zomaar in de maatschappij *opgaan* en dat ze het maatschappelijk discours incorporeren. Een maatschappijkritische houding, maar ook permanente zelfbevraging, het acteren vanuit een inhoudelijk sterke visie (mission statement), respect voor de historische wortels van de collectie en het gebouw, een optimale (inclusieve) toegankelijkheid, ... kunnen ervoor zorgen dat het museum maatschappelijk verankerd blijft (zie: ADRIAENSSENS et al. 1998, p. 220-223).

In dit proces genereren niet alleen kunstobjecten, maar ook instituten (i.c. musea en kunstencentra) betekenis. Toch blijft het materiële en immateriële erfgoed in het hart van het betekenisgevend proces staan. Dit brengt ons bij de actieve rol die kunstobjecten bij het constitueren van cultuur spelen.

De actieve rol die kunstobjecten en artefacten bij het genereren van betekenis spelen, heeft niet alleen gevolgen voor de visie op het leren, maar ook voor de visie op de tentoonstellingspraktijk. Boven werd reeds de inter-relationale verhouding tussen het tentoongestelde (kunst)object en artefact enerzijds en het publiek anderzijds beschreven, ook de inter-relationale verhouding tussen de verschillende actoren in de museumpraktijk kwam aan bod.

Hier wordt vertrokken van de verhouding tussen het museum en de samenleving waarin het museum tot stand komt. Ook deze verhouding manifesteert zich in een inter-relacioneel proces, wat gevolgen heeft voor de tentoonstellingspraktijk die door tijdelijkheid en fluiditeit

¹¹¹ Aan de oorsprong van het denken over het betekenisvol geconstitueerd zijn, ligt de *material engagement theory*. De relatie kunstwerk-betekenis gaat dan veel dieper dan die van teken, betekenaar en betekende (De Saussure) of symbol, index, icon (Peirce). Kunstobjecten beschikken over *agency* (zie supra).

gekenmerkt zal worden. Dit heeft alles te maken met de heterogene samenstelling van de samenleving, die geen ideologische constructie maar een realiteit is. Binnen de heterogene samenleving gaat de pluri(cultuur) de mensen vooraf. Ze is een dynamische gegevenheid die tot een betekenisvolle context, waarin mensen samenleven, kan leiden. Bij het betekenis- en zingevend proces kan de materiële cultuur, waartoe ook kunstobjecten behoren, een belangrijke rol spelen (PERMENTIER 2016, p. 15-17). Joris Capenberghs verwoordt deze gedachte als volgt:

“[i]n hoeverre hebben musea en publiek nog nood aan een vaste opstelling? De notie van vaste collecties in een min of meer definitieve opstelling is hopeloos achterhaald. Ze getuigt van een eenzijdig klassiek of modernistisch geloof in een ‘absolute, alziende blik’ op mens en wereld. Intussen weten we wel beter ...” (CAPENBERGHS 2001, p. 171).

Betekent het vertrekken vanuit de contingentie en de particulariteit van materiële cultuur dat er geen gemeenschappelijke grond kan gevonden worden? Houdt het vertrekken van heterogeniteit en pluriculturaliteit in dat enkel het verschil betekenisgevend kan zijn en/of dat ieder verhaal even belangrijk of betekenisvol is?

Zonder zich in het artikel *Cultuurbeleid, wijkontwikkeling en burgerschap* bewust over deze vragen te bezinnen, formuleert Eric Corijn er een antwoord op. Volgens Corijn kan er m.b.t. cultuur gesteld worden dat materiële cultuur uit drie verschillende betekenislagen bestaat: een eerste laag bestaat uit universele kenmerken, een tweede laag wordt gevormd door kenmerken die voor een bepaalde groep in de samenleving herkenbaar zijn en de derde laag bestaat uit individuele en persoonlijke elementen (CORIJN 2013, p. 163; 169-170).

Deze lagen spelen voortdurend op elkaar in en in een superdiverse en dynamische stedelijke context, heeft dit gevolgen voor de wijze waarop musea en kunstcentra hun tentoonstellingen en/of vaste collecties organiseren. De *universele laag*, die het onderwerp van een permanente onderhandeling uitmaakt, kan als *gemeenschappelijke grond* dienen van waaruit maatschappelijke problematieken, de reflectie over en vanuit het verschil ... in de tentoonstellingspraktijk kan binnengebracht worden.

In *Envisioning 21st Century Museums for Transnational Societies* schrijft Luca Basso Peressut (2012, p. 36) dat onze wereld voortdurend in verandering is: kennis en informatie reizen met hallucinante snelheid de wereld rond. Op wereldwijde schaal wordt informatie uitgewisseld en gedeeld. Musea maken van deze continue informatiestroom deel uit. Meer nog: ze dragen eraan bij. Dit proces is niet alleen zichtbaar op de websites van tal van musea die hun collectie (gedeeltelijk) online toegankelijk maken, maar ook in de migratie van (kunst)objecten en artefacten voor (tijdelijke) bruiklenen en tijdelijke tentoonstellingen. Ook samenwerkingsverbanden met een karakter van duurzaamheid behoren tot deze tendens.¹¹²

Via een kleine omweg die ons langs het fluïde, pluriforme en dynamische karakter van cultuur en langs het betekenis-constituerende vermogen van kunstobjecten en artefacten bracht, komen we bij de kern van dit betoog: vaste collecties hebben hun tijd gehad. Joris Capenberghs (2001, p.71) stelt het heel scherp wanneer hij zegt dat vaste collecties enkel nog in tijdelijke projecten en in wisselende presentaties tot hun recht kunnen komen.

Tijdelijke tentoonstellingen hebben één groot voordeel: hun temporaliteit. Voor musea en kunstcentra is het d.m.v. tijdelijke tentoonstellingen mogelijk om op (ver)nieuwe(ende) museologische ideeën en tendensen in te spelen. Nieuwe kunstwetenschappelijke inzichten of tentoonstellingspraktijken kunnen getoond en *uitgeprobeerd* worden, delicate actuele en

¹¹² Recente voorbeelden hiervan zijn: de samenwerking tussen het Centre Pompidou en de Brusselse regering, de samenwerking tussen het Louvre en La Boverie in Luik en de tijdelijke samenwerkingen tussen het Museo Nacional del Prado (Madrid), The British Museum (Londen) en de Mohammed Afkhami Collection voor een tentoonstelling rond de werken van Goya.

maatschappelijke problemen of vraagstukken kunnen in een museale context aanwezig worden gesteld waardoor musea aan het breed-maatschappelijke debat kunnen participeren¹¹³, educatieve programma's moeten voortdurend vernieuwd of aangepast worden wat hen mogelijk *up to date* houdt, het culturele aanbod kan gediversifieerd worden, ... Bovendien is het zo dat de aandacht voor tijdelijke tentoonstellingen de rol die de permanente collecties spelen niet per definitie ondermijnt.¹¹⁴ De afwisseling of wisselwerking tussen efemere tentoonstellingspraktijken en de continuïteit van de permanente opstelling, kan ervoor zorgen dat het museum voortdurend in evolutie is.¹¹⁵ En binnen een superdiverse en dynamische grootstedelijke context is dat eerder een pluspunt dan een bedreiging.

De grote kracht van de tijdelijke tentoonstellingen ligt in de mogelijkheid om op een korte termijn dialogale ruimtes te creëren (CIMOLI 2013, p. 315), waarbij een zekere vorm van provocatie niet geschuwd moet worden. Bovendien verleent het efemere karakter van de tijdelijke tentoonstelling extra slagkracht, die bij een permanente opstelling verloren gaat. Het vernieuwende is snel achterhaald en het provocatieve wordt in onze neo-liberale, kapitalistische samenleving bijna onmiddellijk gerecupereerd. Het efemere karakter van de tijdelijke tentoonstelling maakt de recuperatie zo goed als onmogelijk.

De tijdelijke experimentele ruimte die ontstaat beoogt het tegendeel van wat Wolf-Dieter Dube met de creatie van tijdelijke tentoonstellingen voor ogen heeft: het aanboren van nieuwe publieken voor het verspreiden van kennis die door onderzoek tot stand gekomen is. Kennisoverdracht vormt in Dubes optiek het doel van het opzetten van tijdelijke tentoonstellingen (DUBE 1993). Dit discours wordt tot op zekere hoogte gedeeld door Neil MacGregor (zie supra), wanneer hij spreekt over de nood aan standvastigheid die de bezoekers hebben en over de rol die musea kunnen spelen om aan deze nood tegemoet te komen. Hierdoor leren de bezoekers niet alleen iets, ze worden ook iets, nl. erfgenamen van het verleden en erfgenamen van de collecties die ze bezitten. En ze kunnen voor zichzelf beslissen wat ze met de kennis doen, wat het voor hen nu betekent en wat het in de toekomst voor hen zal betekenen (MACGREGOR 1994, p 246).

De experimentele ruimte is helemaal anders: ze wil geen standvastigheid bieden, ze wil geen vastomlijnd verhaal vertellen waaruit de bezoeker datgene haalt wat voor hem/haar zinvol is. De experimentele ruimte wil vragen oproepen, de verbeelding prikkelen en mensen kritisch maken. Hierbij is het belangrijk dat curatoren en tentoonstellingsmakers oog hebben voor bonding en bridging of voor het digestieve en het subversieve aspect van kunst (zie supra). Destabilisatie kan prikkelend en uitdagend zijn, maar zomaar de bodem uit het wijnvat slaan zorgt enkel voor een spijtig verlies van het *geestrijke vocht*. Het toepassen van participatieve strategieën bij de tentoonstellingsvoorbereiding zorgt ervoor dat de link met de gemeenschap(en) bewaakt wordt (zie infra). Verder mag de experimentele ruimte geen of/of-verhaal zijn, waar kennis en expertise niet op hun plaats zijn. De kennis en de expertise van de curatoren in het bijzonder en de

¹¹³ Migratie is omwille van zijn politieke geladenheid niet altijd een gewild thema om in een museale context binnen te brengen. Toch hebben musea, en zeker de musea die zich in steden of gebieden bevinden die sterk door immigratie gekenmerkt worden, de morele plicht (zie supra) om op deze tendens in te spelen. Een tentoonstelling als *No Country for Young Men* (27 maart - 3 augustus 2014, BOZAR) vormt hiervan een zeer goed voorbeeld. De migratieproblematiek wordt op een subtiele manier met de Griekse (en Europese) economische crisis in verband gebracht. De hedendaagse kunstpraktijk is het begin- en eindpunt van deze tijdelijke tentoonstelling, die op de artistieke verbeeldingskracht en het creatieve verzet focust (CIMOLI 2013, p. 314; bozar.be 2014, geraadpleegd op 1/2/2017).

¹¹⁴ De meeste kunstcollecties zijn het resultaat van een samenloop van omstandigheden waarbij een bewust aankoopbeleid en toevallige factoren de sturende principes zijn. Daarom is de poging om, op basis van een min of meer toevallig tot stand gekomen collectie, een kunsthistorisch overzicht aan te bieden een onvoldoende reden om een (meestal chronologisch opgebouwde) vaste opstelling aan te houden.

¹¹⁵ Werken met tijdelijke tentoonstellingen biedt musea ook de gelegenheid om een deel van hun depot te ontsluiten, om andere verhalen te vertellen en om nieuwe linken tussen de collectiestukken te exploreren. Bovendien zal het publiek geneigd zijn om sneller naar het museum terug te keren.

museumstaf in het algemeen is een uiterst geschikte basis om vragen op te roepen, verschillen te benoemen, dialoog te creëren ...

In een snel evoluerende samenleving is de keuze voor de tijdelijke tentoonstelling de beste strategie om musea en kunstencentra bij de samenleving en de samenleving bij de musea en kunstencentra blijven te betrekken: aan de hand van een flexibel en variabel *instrument* kunnen ze hun positie in en tegenover de samenleving voortdurend (her)evalueren. Het inrichten van tijdelijke tentoonstellingen biedt musea en kunstencentra de kans om op maatschappelijke problematieken in te spelen, waardoor ze opnieuw aan het maatschappelijk debat kunnen deelnemen. Op deze manier is de *tijdelijkheid* een instrument om de museumbezoeker vaker en sterker bij het museum te betrekken. Uit de interviews met participanten aan museumpraktijk¹¹⁶ blijkt dat een permanente collectie een reden is om niet naar het museum terug te keren.¹¹⁷ Tijdelijke tentoonstellingen zorgen ervoor dat het potentiële publiek steeds opnieuw een *trigger* ervaart om het museum te bezoeken, bovendien biedt het aan curatoren en museumstaf de mogelijkheid om de nieuwste kunstwetenschappelijke inzichten, die in bepaalde gevallen het resultaat van de wetenschappelijke studie van de eigen collectie kunnen zijn, aan het publiek te communiceren.

Tijdelijke tentoonstellingen bieden musea, meer dan vaste opstellingen, de kans om aandacht te besteden aan het uitdrukken en bevragen van de tijdsgeest, aan bonding en bridging te doen, een multivocale en multifocale invalshoek te bieden, communicatie en dialoog te bevorderen, participatie te bevorderen en oog te hebben voor de fragiliteit in al zijn betekenissen en contexten. De relationaliteit van kunstobjecten en artefacten vormt het begin- en eindpunt van de museumpraktijk in de experimentele ruimte, waar de aandacht voor de plurale context en het *verschil* als een teken van de tijd kan bevestigd en aanwezig gesteld worden (zie ook: BORSOTTI 2013, p. 743-744).

Tot slot is het belangrijk om kort stil te staan bij de implicaties van het *opgeven van de vaste collectie* op de museumpraktijk. In tijden van crisis staat de draagkracht van de museumstaf onder druk. De flexibiliteit die van museummedewerkers gevraagd wordt neemt toe, net als de complexiteit van het takenpakket. Kort gesteld: er moet meer worden gedaan met minder mensen. Een oproep om tijdelijke tentoonstellingen als de te prefereren museumpraktijk naar voor te schuiven, lijkt haaks op deze vaststelling te staan. En toch, misschien is de vaste tentoonstelling of de permanente collectie een deel van het probleem waarmee musea worstelen: hoe leggen en behouden we de connectie met ons publiek?

Via een permanente opstelling kan de connectie met het publiek gelegd worden, maar het is lastig om deze connectie te behouden en in een terugkeerbezoek of blijvende verbondenheid te laten resulteren. Kunstencentra hebben het op dit vlak veel *makkelijker*: ze beschikken niet over een collectie, waardoor de keuze tussen een permanente opstelling en tijdelijke tentoonstelling zich niet stelt. Omdat het grote publiek geen onderscheid tussen musea en kunstencentra maakt, worden ze met gelijkaardige problematieken geconfronteerd en zijn de uitdagingen (op het collectiebeleid na) ongeveer dezelfde.

In kunstencentra worden de (educatieve) publieksmedewerkers uitgedaagd om de steeds wisselende tentoonstellingen voor het publiek te ontsluiten, maar uit de interviews met gidsen en educatieve medewerkers uit verschillende museale instellingen blijkt dat ook hier de werkdruk zeer hoog is. Het voortdurend moeten aanboren van nieuwe (doel)publieken, de vraag naar inclusiviteit en de verwachtingen om de rondleidingen en educatieve programma's fris en up to

¹¹⁶ Concreet gaat het over participanten aan rondleidingen, sociaal-artistieke praktijk en educatief-artistieke praktijk.

¹¹⁷ Het beschikken over een voldoende grote collectie is een reden waarom participanten willen terugkeren: ze hebben niet alles even grondig kunnen bekijken, wat als een gemis aanvoeld wordt. Nieuwsgierigheid en *het nieuwe* zijn redenen om musea te bezoeken, hiervan moet worden gebruikgemaakt.

date te houden, brengen een zeer grote werkdruk met zich mee. Deze werkdruk is in weinig te onderscheiden van de werkdruk die museale publieksmedewerkers ervaren. Het vasthouden aan de vaste collectie zorgt ervoor dat er geen (ver)nieuwe(nde) dynamiek op gang komt en dat *alles bij het oude blijft*, waardoor de facto niets aan de beperkte middelen en aan de hoge werkdruk verandert. De museumpraktijk en museumpolitiek leiden er op deze wijze toe dat er een stellingenoorlog ontstaat tussen enerzijds musea en kunstencentra die meer middelen vragen en anderzijds de maatschappij die via de politieke bewindvoerders deze middelen weigert. Of erger: vermindert.

Tijdelijke tentoonstellingen kunnen vanuit deze context bekeken worden als *vehikels* die zowel interne als externe dynamieken mogelijk maken.¹¹⁸

Intern wordt het mogelijk om het depot te ontsluiten, om over de resultaten van wetenschappelijk onderzoek te berichten, om kunstobjecten op verschillende en dynamische manieren met elkaar en met kunsthistorische en/of maatschappelijke thema's te confronteren, om educatieve programma's en de publiekswerking up to date te houden, ... Hierdoor worden de verschillende museumfuncties geherwaardeerd en maakt het publiek kennis met een dynamische instelling waarin het erfgoed levend wordt gehouden. Om dit mogelijk te maken is het essentieel dat publieksmedewerkers, waaronder gidsen, niet alleen begeleiders van processen worden, maar dat ze ook actief bij de museumpolitiek en de wetenschappelijke studie van de collectie worden betrokken.¹¹⁹ Communicatie, dialoog en interactie vormen ook hier drie belangrijke pijlers om ervoor te zorgen dat de collectie op een betekenisvolle wijze ontsloten kán worden.

Extern wordt de link via een dynamische relatie met het publiek gelegd. Hierbij is het belangrijk dat er niet enkel op groepsbezoeken, rondleidingen, educatieve programma's, sociaal-artistieke praktijk, ... wordt ingezet. Ook de individuele bezoeker wil communicatie, dialoog en interactie. Vanuit deze optiek is het pleidooi voor participatie dat in het volgende punt wordt gehouden zeker geen pragmatische keuze om op een museale modetrend in te spelen.

iii. Van doelpubliek naar actieve participanten (met politiek intermezzo)

In *Musea en publiekswerking* schrijven Adriaenssens, De Rynck en Capenberghs (1998, p. 246) dat het museum (en kunstencentrum) in zijn publiekswerking verder moet gaan dan het werven, ontvangen en begeleiden van het publiek. Ook het verstrekken van informatie is niet voldoende. Het publiek moet zo actief mogelijk bij het museale aanbod betrokken worden. De museale werking kan pas duurzaam en efficiënt zijn als ze vanuit een bepaalde doelstelling vertrekt en ze op een inhoudelijk sterk draagvlak steunt.

Het publiek kan binnen de publiekswerking zelf een actieve rol spelen: enerzijds is het een kwalitatief referentiepunt voor de werking van het museum (kunstencentrum), anderzijds kan het actief bij de museumpraktijk betrokken worden. Binnen een participatief of op participatie gericht museum maakt het publiek op een actieve wijze deel uit van het betekenisproducerend proces dat zich in een museale context afspeelt. Hierbij krijgt het publiek niet zozeer informatie, maar produceert het *betekenis*, die mogelijk door de aangereikte informatie of de museumervaring verrijkt word. Dit veronderstelt een zeer intense interactie tussen het museum, de collectie en het publiek (of het kunstencentrum, de kunstobjecten en het publiek). Nina Simon omschrijft de rol van het participatieve of op participatie gerichte museum als volgt:

“[...] in participatory projects, the institution supports multi-directional content experiences. The institution serves as a ‘platform’ that connects different users who act as content creators, distributors, consumers, critics, and collaborators. This means the

¹¹⁸ Ze zijn veel meer dan lokmiddelen om een groter publiek binnen te halen (zie: ADRIAENSSENS et al. 1998, p. 275).

¹¹⁹ Het werken met freelance-gidsen, een gangbare praktijk vandaag, is in deze context problematisch (zie supra).

institution cannot guarantee the consistency of visitor experiences. Instead, the institution provides opportunities for diverse visitor co-produced experiences” (SIMON , p. 2).

Het museum of kunstencentrum wordt een platform waar diverse bezoekers hun ervaringen kunnen samen kunnen bewerkstelligen (co-producen). Binnen dit proces is het belangrijk dat ervaringen kunnen worden gedeeld en met elkaar worden verbonden. Communicatie, uitwisseling en dialoog tussen bezoekers onderling, maar ook tussen de bezoekers en de (educatieve medewerkers en/of publieksmedewerkers van) museale instellingen en kunstencentra (zie hiervoor: SIMON 2010, p. ii-iii).

Het doelpubliek is binnen deze optiek niet langer passief het doel van een bepaalde actie die vanuit het instituut (museum of kunstencentrum) ondernomen wordt, het wordt een actieve participant aan de museale actie, of anders gezegd: aan de voort-durende productie van het museum en kunstencentrum.

Binnen het bestek van dit onderzoek is het niet mogelijk om dieper en concreter in te gaan op hoe deze participatie er kan uitzien, wel is het nuttig om - aan de hand van een kort *politiek intermezzo* - de strategische visienota cultureel erfgoed (GATZ 2017), die op 31 maart 2017 door de Vlaamse regering werd goedgekeurd, te bespreken.

Politiek intermezzo: *Strategische visienota cultureel erfgoed*

De *Strategische visienota cultureel erfgoed* heeft voor de musea en kunstencentra die het onderwerp van de casestudies uitmaken weinig impact. De visienota is vooral gericht op het uitwerken van een duurzame culturele-erfgoedwerking in Vlaanderen, maar dit wil niet zeggen dat ook Brusselse musea er geen voordeel kunnen mee doen. Alleszins bevat de nota een aantal elementen die in het licht van dit onderzoek toe te juichen zijn.

In de eerste plaats spreekt Sven Gatz (2017, p. 7) over het kwaliteitsvol fysiek en digitaal bewaren en beheren van collecties. In deze context stelt hij dat er een nood is aan de collectiewaardering van roerend en immaterieel cultureel erfgoed, om op basis daarvan een doordacht verzamel-, selectie-, borgings-, en herbestemmingsbeleid te kunnen voeren.

De collectiewaardering kan als een (interactief) project beschouwd worden, waarbij het waarderingsproces scherp bewaakt moet worden.¹²⁰ Niet alleen wat je waardeert, maar ook hoe je dat doet is belangrijk. Binnen het waarderingsproject kunnen verschillende *groepen* hun stem laten horen: het kernteam waarin de vertegenwoordigers¹²¹ van de historische waarde, de sociaal-maatschappelijke waarde en de gebruikswaarden van het kunstobject of artefact zitten, een klankbordgroep waarin personen zitten die op basis van ervaring en expertise een extra aanvulling kunnen geven en de belanghebbenden, nl. de personen of groepen die een bijzondere waarde aan het erfgoed hechten, er een actuele of bijzondere band mee hebben en/of er een bepaald belang bij hebben (BEYERS et al. 2017, p. 5-7).

De collectiewaardering biedt musea een unieke kans om het publiek op zijn expertise en kennis aan te spreken en het van daaruit bij de museumcollectie te betrekken. De methode die in

¹²⁰ Bij het waarden van cultureel erfgoed wordt er rekening gehouden met de financiële waarde en/of de economische waarde (deze houdt o.a. het genereren van inkomsten door bv. publiek aan te trekken of de financiële waarde van een object in), de gebruikswaarde (economisch en museaal), de kunsthistorische waarde, de artistieke waarde, de historische waarde, de informatieve waarde, de wetenschappelijke waarde, de emotionele waarde, de ouderdomswaarde, de lokale en/of globale waarde (sociaal-maatschappelijk), het ontwikkelingspotentieel (bv. door onderzoek te doen), maar ook de bewaring en de toestand van het werk spelen een rol.

¹²¹ Het waarderingstraject is aan de actor-network-theorie te linken. Zie hiervoor bijvoorbeeld de functie van de *spokesman* in het denken van Michel Callon (1986, p. 209-210).

Nederland gebruikt wordt, gaat ervan uit dat kennis van museale objecten en (deel)collecties niet alleen bij de museumstaf (o.a. curatoren, conservatoren, collectiebeheerders, educatief medewerkers, ...) aanwezig is, maar dat ook niet-professionals (dilettanten, mecenasen, bruikleengevers, liefhebbers, het publiek, ...) ¹²² een inhoudelijke inbreng in het traject kunnen hebben (RIJKSDIENST VOOR HET CULTUREEL ERFGOED 2013, p. 5). Deze visie zet de deur naar participatie op een zeer breed en diepgaand museologisch vlak open, wat ons bij een tweede belangrijk aspect van de visienota brengt: participatie.

De aandacht voor participatie en diversiteit is een van de vier kernpunten waarop in de nota wordt ingezet.¹²³

Sven Gatz vertrekt vanuit een klassieke analyse van de situatie zoals deze nu is: er is een grote interesse in erfgoed, mensen willen participeren, maar er zijn drempels als opleiding, sociale of culturele achtergrond, financiële situatie¹²⁴ die nog lang niet geslecht zijn. Ook mensen met een migratieachtergrond of met een cultureel diverse achtergrond worden minder bereikt. Om de band met de samenleving te creëren, staat de actieve inbreng van de burger steeds centraler. Vanuit deze context moet er op een intens tweerichtingsverkeer tussen de samenleving en de cultureel-erfgoedorganisatie (i.c. museum of kunstencentrum) ingezet worden. De burger (i.c. het publiek) wordt hierbij als co-creator of coproductent beschouwd, waardoor de participatie heel wat ruimer dan de publiekswerking kan gaan. Participatie is in deze context niet alleen het *deelnemen* aan een museale activiteit, het is ook het *deelhebben* eraan. De nadruk ligt op een doorgedreven betrokkenheid, waaronder het beïnvloeden en mee vormgeven van beslissingen behoort. Er worden drie niveaus van *deelhebben* onderscheiden: advies, coproductie en mee beslissen (GATZ 2017, p. 9; 23-24).

Voor museale instellingen en kunstencentra zijn de gevolgen groot als de burger (i.c. het publiek) als een coproductent of co-creator van museumprocessen wordt beschouwd. Gidsen, educatieve medewerkers, publieksmedewerkers, maar ook curatoren, directieleden, ... worden begeleiders van processen die niet langer vanuit een verheven en *(al)wetende* positie kunnen spreken. Communicatie en dialoog nemen de plaats van informatieverstrekking in.

Het participatieve museum of het op participatie gerichte museum brengt vanuit zijn werking niet alleen multivocaliteit, multifocaliteit en diversiteit binnen, het zorgt er ook voor dat het museum weer volop in het maatschappelijk debat aanwezig kan zijn. Meer nog: het brengt het maatschappelijk debat als deel van de brede museumactiviteit binnen. Wanneer de tentoonstellingspraktijk zich niet enkel op de vaste collectie richt, maar er ook een aanbod van tijdelijke tentoonstellingen is, dan kunnen verschillende publieken bereikt en ingeschakeld worden, waardoor het museum in de maatschappij en de maatschappij in het museum vertegenwoordigd zijn.

¹²² In de nota zegt Sven Gatz dat hij in het *Reglement 'subsidies voor pilootprojecten waarderen'* het betrekken van cultureel-erfgoedgemeenschappen bij de criteria heeft opgenomen (GATZ 2017, p. 23), over wie de vertegenwoordigers van deze cultureel-erfgoedgemeenschappen concreet moeten zijn en in hoeverre het brede publiek (of de *gewone man*) een stem moet krijgen, spreekt hij zich niet uit.

¹²³ De andere kernpunten zijn:

- het versterken van de publieke collecties in Vlaanderen, met bijzondere aandacht voor een kwaliteitsvolle uitvoering van de basisfuncties;
- een actualisering van het immaterieel cultureel-erfgoedbeleid, met waar mogelijk een integrale benadering van roerend en immaterieel erfgoed;
- meer slagkracht en minder versnippering binnen de Vlaamse cultureel-erfgoedsector door in te zetten op meer samenwerking en afstemming (GATZ 2017, p. 2).

¹²⁴ In deze context spreekt Sven Gatz (2017, p. 9) over de gewijzigde verwachtingen t.a.v. vrije toegankelijkheid en het (her)gebruik van culturele bronnen.

3. Conclusie: de experimentele ruimte als *third place*

Common virtually everywhere today is the conviction that public service is central to what a museum is all about. How that is expressed may differ from one country to another, but almost nowhere is there anybody now left who still believes [...] that the museum is its own excuse for being" (WEIL 2000, p. 6).

Weils sloganese uitspraak verwoordt in grote lijnen wat er met de voorkeursoptie voor het sociaal-geëngageerde museum bedoeld wordt: een museum dat er in de eerste plaats voor de gemeenschap is. Dit wil niet zeggen dat de collectie niet belangrijk is. In bovenstaande hoofdstukken wordt op meerdere plaatsen het belang van de materiële cultuur benadrukt, waartoe ook kunstobjecten behoren. Om de collectie voor het publiek te kunnen ontsluiten is het verwerven, conserveren, restaureren, bestuderen en communiceren een *conditio sine qua non*. Vanuit het publiek bekeken, is het belangrijk om voor de esthetische ervaring oog te hebben. Deze aandacht voor de esthetische ervaring hangt samen met het kenmerk dat een kunstmuseum van andere musea onderscheidt: kunst. Maar kunst is meer dan het esthetische alleen: kunst bezit, omdat het tot de materiële cultuur behoort, *agency*.

De transformerende kracht van kunst loopt dan ook als een rode draad door het theoretisch-filosofisch kader. De digestieve en subversieve eigenschappen van kunstwerken (Gielen) maken hen tot unieke objecten, die betekenisvol geconstitueerd zijn (Hodder) en betekenis belichamen (Danto). Deze eigenschappen zorgen ervoor dat kunstobjecten het medium bij uitstek zijn waardoor mensen, groepen en gemeenschappen tot (zelf)reflectie komen. Kunst beschikt, omdat het tegelijkertijd tot het herkenbare als tot het vreemde behoort, over het vermogen om tot nadenken over het andere, de ander(e) en het verschil aan te zetten.

In *Culture In a Liquid World* beschrijft Zygmunt Bauman (2011, p. 18; 34-36) onze samenleving als *perpetuum mobile*. Ze is voortdurend in beweging. We leven in een liquide wereld die door migratie gekenmerkt wordt, waardoor *nationaliteit* en *natie* meer dan ooit tot zombie-woorden (BECK 2002, p. 27) geworden zijn. Als concept zijn ze nog op een imaginair vlak aanwezig, maar verder zijn het enkel lege en holle begrippen. De onbreekbaar geachte band tussen nationaliteit en identiteit komt steeds meer onder druk te zijn, omdat de pluriculturele samenleving de uniculturele (in zoverre deze ooit bestond) verdrongen heeft. De beschrijving van dit proces brengt Bauman tot volgende conclusie:

"[f]or the first time the 'art of living with difference' has become an everyday problem" (BAUMAN 2011, p. 18; 36).

In deze voortdurend veranderende samenleving hebben mensen ankerplaatsen nodig, veilige plaatsen in de stad of in hun omgeving waar ze thuis kunnen komen. Ray Oldenburg spreekt in deze context over *third places*. Naast *first places* (thuis) en *second places* (werk) zijn *third places* essentieel voor een samenleving, omdat mensen en gemeenschappen er een veilige thuis vinden, er banden gesmeed kunnen worden en er voor de gemeenschap en de buurt gezorgd wordt. *Third places* werken unificerend en er komt intergenerationaliteit tot stand (jong en oud komen in contact en leren elkaars noden kennen). Voor nieuwkomers kunnen *third places* een poort zijn om zich toegang tot de gemeenschap te verschaffen, of om het in de woorden van Bourdieu te zeggen: om sociaal kapitaal op te bouwen. Tot slot kunnen *third places* ook het politieke debat bevorderen, omdat mensen er hun opinie kunnen uiten, testen en verfijnen (OLDENBURG 1996-1997, 7-9).

Belangrijk hierbij is dat deze *third places* zich op *neutrale* grond bevinden, waarmee Oldenburg bedoelt dat ze voor iedereen toegankelijk moeten zijn en dat iedereen er welkom is. Verder heeft geen enkele aanwezige de verplichting om in de *third place* aanwezig te zijn (OLDENBURG 1989, p. 22-23).

Uit de analyse van de museologische literatuur en uit de theoretisch-filosofische visie die op de sociale rol van musea en kunstencentra ontwikkeld werd, blijkt dat musea en kunstencentra - ook al worden ze door Oldenburg niet in de ondertitel van *The Great Good Place* vermeld¹²⁵ - belangrijke *third places* in een samenleving kunnen zijn. Inclusiviteit is hiervoor een minimumvoorwaarde, gratis toegankelijkheid zou een grote hulp zijn.

Om deze rol op zich te nemen, moeten musea en kunstencentra plaatsen zijn waar het erfgoed (i.c. kunstobjecten en artefacten) en de band met de samenleving levend wordt gehouden. Dynamiek, fluiditeit, multivocaliteit, multifocaliteit, ...: het zijn slechts enkele kenmerken die de (tijdelijke) tentoonstellings- en museumpraktijk moeten kenmerken. Om door jongeren en *ouderen* als een *other hangout at the heart of the community* beschouwd worden, moeten een musea of kunstencentra meer dan *een boodschap of een aanbod voor de overtuigden* aanbieden. Zonder plat voor commerciële keuzes te gaan, moeten ze kwaliteits- en betekenisvolle of betekenisgevende plaatsen zijn voor de gemeenschap, midden in de gemeenschap.

¹²⁵ Deze luidt: *Cafés, Coffee Shops, Bookstores, Bars, Hair Salons, and Other Hangouts at the Heart of a Community*.

Deel 2

Empirisch onderzoek

Deel 2: empirisch onderzoek

III. Methodologische kwesties

1. Verkenning: *meten is weten*

Metten is weten. Het is een uitdaging om een hoofdstuk te starten met een grotere dooddoener dan deze. Toch herhalen we hem even, omdat hij zo vaak en zo eenvoudig gebruikt wordt: metten is weten. De zin lijkt een evidentie uit te drukken, en aan evidenties wordt niet zomaar getwijfeld. Echter, bij een grondigere analyse van deze uitspraak, zorgt ieder woord voor problemen. Of positiever geformuleerd: voor uitdagingen die opgelost moeten worden.

Laat we starten bij het woord *meten*. De problemen die het metten met zich meebrengt, zijn niet gering. Met betrekking tot het metten van de effecten van de museumpraktijk op topics als inburgering, empowerment en gemeenschapsopbouw¹ is het uiterst lastig om af te bakenen en te omschrijven wat er concreet gemeten moet of kan worden. Niet alleen *wat* er gemeten wordt is problematisch, ook de manier waarop dit moet gebeuren is niet altijd even duidelijk. Samenvattend kan er gesteld worden dat het begrip *meten* op het vlak van inhoud en methode voor problemen zorgt.

Ook het werkwoord in de zin zorgt voor problemen. Het lijkt te verwijzen naar vaststaande en welomlijnde kennis, die met een meetinstrument gegenereerd wordt. Bovendien kan men geneigd zijn om de gegeneerde kennis als *universeel* geldend te beschouwen, waardoor de resultaten geëxtrapoleerd of gegeneraliseerd kunnen worden. Toegepast op de museumpraktijk betekent dit dat de activiteit van het metten onmiddellijk leidt naar resultaten (i.c. causale verbanden) die op een heldere en duidelijke manier gecommuniceerd kunnen worden. Een zeer ruim internationaal corpus aan sociologische en museologische literatuur toont echter aan dat dit niet het geval is. De resultaten van kwalitatief en kwantitatief onderzoek zijn nooit absoluut, wat betekent dat ze slechts in zeer specifieke contexten geldig zijn en dat ze niet zomaar geëxtrapoleerd of gegeneraliseerd kunnen worden. Dit heeft ook gevolgen voor de resultaten van deze studie. De uiterst diverse en complexe samenstelling van de stad, maar ook de inhoudelijke

¹ Onder *inburgering* wordt verstaan dat mensen met een migratieafkomst enerzijds in staat worden gesteld en anderzijds zichzelf in staat stellen om volledig aan de samenleving te participeren. In deze zin begrepen verwijst inburgering naar het proces van gedeelde verantwoordelijkheid waarbij de inburgeraar en samenleving elkaar bevragen en verrijken. Deze invulling van het begrip inburgering sluit aan bij de wijze waarop het begrip *empowerment* in deze studie gebruikt wordt (zie supra).

Het begrip *gemeenschapsopbouw* laat zich moeilijker concreet beschrijven. Het woord *gemeenschap* heeft zeer vaak een specifieke en context-gerelateerde betekenis die niet geheel waardevrij is (CROOKE 2007, p. 41-42). Bovendien is het in een superdiverse grootstedelijke context niet mogelijk om van één gemeenschap te spreken en is het nauwelijks mogelijk om verschillende gemeenschappen nauwkeurig af te bakenen. Daarom wordt het begrip *gemeenschapsopbouw* in algemene termen omschreven als het creëren van *social value*, een begrip dat vrijwel onvertaalbaar is omdat het Engelse *value* zowel waarde, betekenis, belang en nut kan impliceren. Omdat een persoon en de gemeenschap(en) waartoe hij/zij behoort voortdurend met elkaar interageren, heeft de creatie van *social value* zowel implicaties op persoonlijk, op collectief als op gemeenschappelijk vlak (SCOTT 2002, p. 44-46; 48-49). In *Onderzoek naar de maatschappelijke rol van musea en kunstencentra in de grootstedelijke superdiverse Brusselse context* zijn deze begrippen vanuit de museologische, agogische en sociologische literatuur gedefinieerd. Ook worden deze begrippen met de concrete museumpraktijk in verband gebracht (zie hiervoor: PERMENTIER 2016, p. 20; 24-26).

kenmerken van de superdiverse en stedelijke identiteit brengen specifieke problemen met zich mee: mensen hebben een meervoudige identiteit, ze behoren tot uiterst uiteenlopende (sub)culturen en wie ze zijn wordt bepaald door hun individuele identiteit, collectieve identiteiten en projectieve identiteit of mogelijke identiteit² (PERMENTIER 2016, p. 10-17).

Tot slot blijkt ook het woord *weten* bij nader onderzoek geen eenduidig begrip te zijn. Het resultaat van de meting is afhankelijk van de parameters of variabelen waarnaar de onderzoeker peilt. Wat hij/zij weet of te weten komt, is zeer sterk afhankelijk van de vraagstelling en van de interpretatie van de gegevens die aan de hand van de vraagstelling gegenereerd wordt.

Op basis van bovenstaande - eerder vrijblijvende en oppervlakkige - verkenning van de problematiek van het meten, wordt het duidelijk dat het uiterst belangrijk is om niet alleen de toegepaste methode uiterst nauwkeurig te bepalen en te omschrijven, maar ook om bij de analyse van de gegenereerde data zeer omzichtig te werk te gaan.

De uitgangsvraag van dit onderzoek *meetbaar* maken is een zeer grote uitdaging. Het opsplitsen van deze vraag in verschillende deelvragen vormt een onderdeel van dat proces. Omdat de reden waarom een meting gebeurt, invloed heeft op de vraagstelling, op de interpretatie van de data en dus ook op het resultaat van de meting (zie hiervoor o.a. SILVA & WRIGHT 2008, p. 60-61), luidt de eerste vraag die beantwoord wordt: waarom meten musea en kunstcentra (het best) hun praktijk?

2. Het meten van de effecten en de impact van de museumpraktijk: problematiek

a. Waarom meten musea en kunstcentra (het best) hun praktijk?

Om de vraag uit de titel te beantwoorden, wordt in eerste instantie aan een aantal voornamelijk extrinsieke drijfveren aandacht besteed. Hierbij is het vertrekpunt de mondiale financiële en maatschappelijke crisis die niet alleen de museumwereld treft.

Sinds een aantal jaren worden musea en kunstcentra geconfronteerd met besparingsronde na besparingsronde. Daarnaast worden ze maatschappelijk ter verantwoording geroepen voor de subsidies die ze krijgen: musea en kunstcentra moeten kunnen bewijzen dat ze hun geld waard zijn. Of anders gezegd: de maatschappij waarin ze functioneren wil op een of andere manier *return on invest* zien (ODDING 2011, p. 80-82; PERMENTIER 2016, p. 23).³ Deze *druk van twee kanten* zorgt ervoor dat niets in de museumpraktijk nog vrijblijvend is.

² Het begrip *mogelijke identiteiten* is een letterlijke vertaling van het begrip *possible identities*. Voor de concrete invulling wordt naar Daphna Oyserman en Leah James (2011, p. 117-121; 129-131) verwezen. Deze auteurs geven het begrip vooral inhoud vanuit de vragen: wie was ik, wie ben ik en wie zal ik worden. Het *ik* wordt beschouwd als een mentaal concept dat voortdurend in verandering is, als een *working theory* die mensen erop nahouden. Ontwikkeling behoort in deze theorie zowel in positieve als in negatieve zin tot de mogelijkheden. Om een positieve evolutie mogelijk te maken moet de (ideale) toekomstige identiteit aansluiting vinden bij de huidige identiteit (zie ook: PERMENTIER 2016, p. 13-14).

³ Volgens Arnoud Odding (2011, p. 40-43; 81-84) is de verantwoordingsplicht een gevolg van een ander fenomeen: musea verliezen hoe langer hoe meer hun autoriteit. Dit heeft veel te maken met het feit dat ze hun autoriteit met sociale en publieke media van allerlei aard moeten delen. Daarnaast is het verlies van autoriteit een probleem waarmee zeer uiteenlopende instituten en organisaties kampen. Bij dit breed-maatschappelijke fenomeen staat niet alleen de autoriteit op het spel, ook het respect dat mensen voor instellingen en instituten hebben komt onder druk te staan.

Hedendaagse kunstmusea worden hierbij volgens Gitta Luiten (directeur van de Mondriaan Stichting) extra uitgedaagd: omwille van de complexiteit van (hedendaagse) kunst, is kunst niet altijd even toegankelijk. Bovendien stelt ze in interview met Arnoud Odding dat de kunst nog steeds centraal staat in plaats van de bezoeker. De kunstwetenschappelijke benadering zorgt ervoor dat het grote publiek afhaakt en dat de link met de samenleving verloren gaat.

In Nederland gaf dit aanleiding tot een studie die het principe van *return on invest* vrij letterlijk nam: *Rijksmuseum: bijzonder binnenlands product. De economische waarde en impact van het nieuwe Rijksmuseum*. De focus van het rapport ligt op de economische waarde die het vernieuwde Rijksmuseum genereert, daarnaast wordt er ook kort en oppervlakkig aandacht besteed aan wat het onderzoeksbureau de *bijvangst* of de maatschappelijke impact van het museum noemt.

Wat het economische aspect betreft, stelt het onderzoeksbureau dat de cijfers de cijfers zijn. Als methode gebruikte de onderzoekers een economische impact analyse (EIA), waarbij ze de bestedingen van het Rijksmuseum, de bestedingen van de bezoekers van het Rijksmuseum en de rimpeleffecten die deze veroorzaken in ogenschouw nemen. De *bijvangst* daarentegen wordt als minder meetbaar beschouwd. Concreet wordt er gekeken naar de lokale, nationale en internationale impact van het museum. De economische (meer)waarde van het museum is ook hier, naast o.a. een (kunst)historische en wetenschappelijke meerwaarde, een aspect dat onderzocht wordt: zo gaat het bijvoorbeeld over de invloed van het museum op de werkgelegenheid, op het opleiden en tewerkstellen van vakmensen en onderzoekers, op de ontwikkeling van nieuw restauratie- en conservatietechnieken in samenwerking met verschillende universitaire instellingen, op de internationale relaties die aangeknoopt worden, op het aantal internationale museumbezoekers, ... (VAN BEUNINGEN et al. 2013, p. 3; 8; 23-30).

Het aantonen van het nut en de efficiëntie van het museum is het grote aandachtspunt van deze studie. De verwijzing naar de woorden van J. Paul Getty laat niets aan de verbeelding over: "*Fine arts is the finest investment*".

In Groot-Brittannië verscheen een rapport van Arts Council England dat van de *bijvangst* het onderwerp van een meting maakt. Naast gezondheid en welzijn, gemeenschap en educatie is economie een van de vier pijlers die onderzocht worden. In de conclusie erkent de studie het belang van het onderzoek m.b.t. de impact van kunst en cultuur in de brede maatschappelijke context (ARTS COUNCIL ENGLAND 2014, p. 15; 46-47). Om zichzelf te kunnen verantwoorden moeten kunst en cultuur zich niet langer in de marge van de maatschappij bewegen. Musea moeten deelnemen aan het maatschappelijk debat. Wetenschappelijk onderzoek naar de impact van museumpraktijk kan daarbij helpen om hun relevantie aan te tonen.

Eenzelfde drijfveer lag aan de basis van het rapport dat Jocelyn Dodd en Richard Sandell in 2001 als editors samenstelden. Onder de titel *Including Museums* onderzochten ze de sociale impact van musea en kunstencentra. Letterlijk schrijft Caroline Lang in het voorwoord:

"[i]n return for public funding we are being called upon to demonstrate that our services represent good value, are responsive and relevant to the needs of users and are developed in partnership with them" (LANG 2001, p. iv).

Bovenstaande studies willen een antwoord bieden op de maatschappelijke vraag aan musea en kunstencentra zich te verantwoorden voor wat ze doen en vooral voor het geld dat ze via subsidies van de samenleving ontvangen om hun werking te financieren. De resultaten van deze studies moeten daarom met argusogen bekeken worden.

Niet alleen roepen dergelijke metingen vragen op over de objectiviteit waarmee de meting en/of de rapportering gebeurt, ook over de meerwaarde van deze studies op lange termijn kan getwijfeld worden. Deze twijfel heeft vooral te maken met het feit dat de metingen niet de primaire bedoeling hebben om een bepaalde museumpraktijk en/of de onderliggende visie ernstig en diepgaand te bevragen, maar om deze te bevestigen en er de economische en/of maatschappelijke waarde van aan te tonen.

De *plicht* zich te verantwoorden zorgt niet alleen voor een sterke extrinsieke, maar ook voor een functionalistische motivatie: het aantonen van de (economische) effecten, de output, de outcome en de impact van de concrete museumpraktijk zorgt ervoor dat het museum kan blijven

functioneren, maar structureel verandert deze drijfveer weinig of niets aan de manier waarop musea over zichzelf en over hun positie in de samenleving denken.

Op korte termijn kan de honger van de publieke opinie door onderzoeken als bovenstaande gestild worden, maar op lange termijn zullen musea en kunstencentra daadwerkelijk in de gemeenschap(pen) aanwezig moeten zijn om zichzelf te *legitimeren*. Stephen E. Weil schreef reeds in 2000 (p. 6) dat musea niet langer een bestaansreden in zichzelf vinden. In de woorden van Valentijn Byvanck, directeur van het Nationaal Historisch Museum (Nederland), klinkt het inzicht dat kunst, cultuur en erfgoed niet meer van zichzelf belangrijk zijn zo:

“[k]ijk, die markt die regeert hoe dan ook. Of het nou linksom is, of rechtsom. Ook als de politiek je in staat stelt je even aan die markt te onttrekken. Die markt regeert uiteindelijk altijd. Je kunt ook geen film maken die geen bezoekers trekt. Dan kun je gewoon geen tweede film maken.
[...] Als alle musea zich nou eens gewoon op die bezoekers zouden richten. Musea zijn openbare instituten, maar die openbaarheid miskennen ze, althans gedeeltelijk. Alhoewel er al twintig jaar over wordt gepraat, zijn museum-mensen nog steeds verdraaid onhandig in het publieke domein” (ODDING 2011, p. 126).

De gemeenschap(pen) waarbinnen musea en kunstencentra functioneren, moeten zich bewust worden van de waarde van deze instellingen en dat is geen eenrichtingsverkeer. Het vraagt een, soms drastische, verandering van de museale werking en communicatie. Het verwijzen naar de meetbare economische impact die musea in een samenleving hebben (VAN BEUNINGEN et al. 2013), zal niet volstaan om zich te kunnen blijven verantwoorden, omdat gemeenschap(pen), groepen en individuen er geen onmiddellijk gevolg voor hun eigen leven van zien. Enkel door daadwerkelijk en met een rijk en inhoudelijk aanbod in de samenleving aanwezig te zijn en door deze aanwezigheid op zoveel mogelijk manieren zichtbaar te maken, kunnen musea en kunstencentra vermijden dat ze als overbodige instituten beschouwd worden.

Naast de plicht zich maatschappelijk te moeten verantwoorden zijn er nog een aantal andere, eerder extrinsieke, redenen om de effectiviteit van specifieke museumprogramma's en/of de brede maatschappelijke effecten van museumpraktijk te meten. Deze worden hieronder besproken.

Nauw aansluitend bij de verantwoordingsplicht vanuit de brede maatschappij, kunnen musea en kunstencentra ter verantwoording worden geroepen door partners waarmee ze al dan niet langdurige samenwerkingsverbanden aangaan en/of overheden of private organisaties die op een of andere manier structurele of project-specifieke financiële of andere ondersteuning geven.

Wanneer metingen omwille van een dergelijke motivatie gebeuren of wanneer ze door externe partners opgelegd worden, dreigen musea en kunstencentra instrumenten te worden in de handen van de partners waarmee ze samenwerkingsverbanden aangaan of in de handen van politieke en/of sociaal-maatschappelijke belangengroepen die musea via de publieke opinie ter verantwoording roepen. Willens nillens zullen ze hun maatschappelijke relevantie moeten blijven aantonen, maar de moeilijke of problematische verhoudingen die museale instellingen en kunstencentra met het brede (inclusieve) publiek hebben blijven bestaan. Paradoxaal genoeg dreigen de musea en kunstencentra die vanuit een streven naar autonomie zich op de collectie en op het collectiegerichte aanbod blijven focussen op deze wijze hun zelfstandigheid te verliezen (zie supra).

Musea en kunstencentra kunnen op basis van evaluatie of marktonderzoek aan strategisch management doen. Op basis van marktonderzoek kunnen ze bewust tentoonstellingen plannen of museumprogramma's ontwikkelen (KELLY 2004, p. 49).

De ingrepen die door dergelijk onderzoek gestuurd worden, kunnen op korte termijn duidelijke gevolgen hebben. Een voorbeeld van dit verkennend marktonderzoek is de studie die door Toerisme Vlaanderen in de aanloop naar de opening van het MSK Antwerpen in 2018 werd uitgevoerd. De doelstelling is duidelijk:

“[o]m een degelijk en onderbouwd internationaal marketingplan voor het thema *Vlaamse Meesters* te kunnen opstellen, is het belangrijk om het marktpotentieel van dit thema per markt in te schatten” (TOERISME VLAANDEREN 2016, p. 6).

De resultaten van het onderzoek vormen een insteek voor de opmaak van het internationaal marketingplan voor de Vlaamse Meesters.

Een studie van het doelpubliek heeft niet noodzakelijk als doelstelling om zich op de (vrijetijds)markt te positioneren, door in te spelen op de noden en de verlangens van de lokale gemeenschap kunnen musea een motor van sociale ontwikkeling en revitalisatie van achtergestelde buurten zijn. Om in deze opdracht te slagen is het noodzakelijk dat musea zich bewust zijn van de rol die ze in de sociale processen van gemeenschapsopbouw kunnen spelen (BANIOTOPOULOU 2001, p. 12-13; KOTLER & KOTLER 2004, p. 177-180).

De zelfkennis die door impact- en/of effectmetingen gegenereerd wordt, maakt musea sterkere spelers in de vrijetijdsindustrie. Hierdoor kunnen ze zich zelfbewuster profileren. Een sterke identiteit - of markteconomisch uitgedrukt: een goed merk met een sterke merknaam - geeft hen recht van spreken. Een museum dat weet wat het doet en waarom het doet wat het doet, kan doelgerichte keuzes maken en een beleid uittekenen van waaruit partnerschappen en samenwerkingsverbanden kunnen aangegaan worden die het museum of kunstencentrum in de brede maatschappij verankeren en relevantie geven.

Op een dieperliggend niveau schuilt echter het gevaar dat er geen, of te weinig, terugkoppeling naar het mission statement gebeurt. Hierdoor dreigt de museumpraktijk na verloop van tijd een aaneenschakeling van pragmatisch ingegeven keuzes te worden. Dit kan op middellange termijn tot een totale fragmentering van de museumpraktijk leiden.⁴ Het gevolg hiervan kan zijn dat musea en kunstencentra op deze wijze de voeling met hun *ondergrond* verliezen. In deze context spreken Sharon Gray en Mark Graham (2007, p. 301-302) in hun artikel *This Is the Right Place* over de publiekswerking die de band tussen de gemeenschap en het museum steeds opnieuw creëert. Niet alleen moet deze band iedere keer opnieuw geëvalueerd worden, hij moet ook structureel van de museale werking deel uitmaken.

In de analyse van Gray en Graham verschuift de motivatie in de richting van het intrinsieke: de vraag om de museumpraktijk te meten komt lang niet alleen vanuit externe partners of vanuit de (brede) maatschappij. Door de effectiviteit van concrete museumprogramma's te meten, kunnen musea en kunstencentra te weten komen of ze hun doelen bereiken. Het doel van de meting betreft naast het bewaken van de kwaliteit⁵ ook het verbeteren van de museumpraktijk (RALLIS &

⁴ Arnoud Odding citeert in *Het disruptieve museum* Hans Boutellier om te spreken over de rol van musea in een maatschappij die steeds meer gefragmenteerd is. Onderliggend aan het citaat is de gedachte dat mensen die in een gefragmenteerde wereld leven naar een duidelijke identiteit verlangen. Dit verlangen kan op instellingen als musea en kunstencentra geprojecteerd worden. Alleszins ziet Boutellier voor deze instellingen een specifieke rol weggelegd als hij schrijft dat identiteit in een digitaal onbegrensde wereld een opgave van staten, gemeenschappen, instituties en individuen is (ODDING 2011, p. 112).

⁵ Het voortdurend willen verbeteren van de museumpraktijk kan ook het antwoord zijn op een vraag vanuit de maatschappij die steeds veeleisender wordt. De entertainmentindustrie legt op zeer veel vlakken de lat zeer hoog, misschien daarom dat de scenografie in heel wat tijdelijke tentoonstellingen, maar ook in vaste opstellingen steeds een belangrijkere rol begint te spelen.

BOLLAND 2004, p. 8-9; 16). In ideale omstandigheden zal deze meting deel uitmaken van een proces van voortdurende bijsturing van de praktijk.

Metten is geen noodzakelijk kwaad, het zou tot de standaardwerking van het museum of kunstencentrum moeten behoren.

Evaluatie-gedreven metingen zouden in de museale werking verankerd moeten zijn. Hierdoor kunnen museale processen inhoudelijk en vormelijk voortdurend worden bijgestuurd. Het verhogen van de kwaliteit van het aanbod heeft een positief gevolg op de effecten⁶, de output, de outcome en de impact van de museumpraktijk op individuen, groepen en gemeenschap(pen).

Onderzoek-gedreven metingen kunnen musea ervoor behoeden te sterk op het pragmatische te focussen. Samenwerkingsverbanden met universitaire instellingen zouden op dit vlak een zeer rijke aanvulling op de museumevaluatie kunnen zijn.

Tot slot is het omwille van strategische redenen ook zeer belangrijk dat de resultaten van de effect- en impactmetingen naar de brede gemeenschap gecommuniceerd worden. Interne rapporteringen of *preken voor eigen kerk* op sectormomenten volstaat niet langer om bestaansrecht en/of bestaanszekerheid te verwerven.

b. De voornaamste complicaties m.b.t. theoretische en methodologische keuzes

i. Het ontbreken van een methodologisch kader

“It is essential to avoid blindly and mechanically following procedures and techniques used by others, for this leads only to sterile scholasticism” (HAYDEN, p. 90).

In de conclusie van een artikel over een methodologisch probleem binnen de archeologie, raakt Brian Hayden het kernprobleem van het meten van de museumpraktijk aan: het blind navolgen van procedures leidt tot een starre en steriele scholastiek, die weinig ruimte tot kritische reflectie en genuanceerde posities laat.

Langs de andere kant wordt het ontbreken van een methodologisch kader eveneens als problematisch ervaren. Vooral dit probleem is binnen het veld van de museologie, en meer bepaald m.b.t. effectmetingen, publieksonderzoeken, evaluaties, impactstudies, ... aan de orde

In heel wat studies wordt, vanuit verschillende invalshoeken, de aandacht gevestigd op het ontbreken van een een methodologisch kader om de sociale impact van musea meetbaar te maken. Onderstaand overzicht is eerder exemplarisch dan exhaustief bedoeld.

Guetzkow (2002, p. 21-22) stelt in het besluit van zijn working paper *How the Arts Impact the Community* vast dat het meten van de impact van kunst (musea) op de samenleving uiterst complex is: de zeer brede vraagstelling waarmee dergelijk onderzoek gepaard gaat, zorgt er niet alleen voor dat er met diverse factoren rekening gehouden moet worden, ook is er een grote variatie aan gehanteerde methodes.

Sarah Selwood (2002, p. 68; 77-78) roept in het besluit van haar artikel *What Difference Do Museums Make?* op om te komen tot een standaard-evaluatiesysteem om *hard* bewijsmateriaal m.b.t. de efficiëntie en effectiviteit van musea te generen. De Britse subsidiëringpolitiek speelt in de achtergrond van haar onderzoek een zeer grote rol: musea moeten hun output, outcome en impact kunnen bewijzen. Het ontwikkelen van een standaard-evaluatiesysteem krijgt hierdoor een extra importantie. Het ontbreken van statistische gegevens of de onvolledigheid ervan en/of het anekdotische karakter van een aantal studies komt de wetenschappelijkheid niet ten goede.

John Jacobson (2010, p. 285-287) stelt in een artikel in *Curator* niet alleen het ontbreken van een framework om museumpraktijk te meten vast, ook problematiseert hij het principe van

⁶ Het begrip *effecten* sluit zeer sterk aan bij wat Simona Bodo als *outcome* beschouwt (zie infra).

een dergelijk framework. Wanneer de meetinstrumenten op voorhand vast liggen, is er te weinig openheid voor onvoorziene effecten. Verder biedt het gebruik van een gestandaardiseerd framework geen garantie dat, omwille van het zeer grote aantal parameters, de juiste verbanden worden gelegd.

Bryan et al. (2015, p. 134-136) stellen in deze context vast dat de consensus m.b.t. een framework dat de maatschappelijke impact van musea meetbaar maakt, totaal ontbreekt. Dit zet de auteurs ertoe aan zelf een framework te ontwerpen dat op een multicriteria-analyse gebaseerd is. Hierbij wordt het museum of kunstencentrum gelinkt aan een aantal ontwikkelingsprocessen die met de museumactiviteit samenhangen. Buurtreconversie is hiervan het typevoorbeeld.

In het rapport van het grootschalige project *Room to Rise* stellen de auteurs vast dat er geen formeel kader is om op terug te vallen wanneer men de impact van museumpraktijk op lange termijn wil meten (LINZER & MUNLEY 2015, p. 9). Dit zorgt ervoor dat ze zelf een methode ontwikkelen. Binnen deze methode worden creatieve strategieën gebruikt om de participanten over hun persoonlijke ontwikkeling te laten reflecteren (MUNLEY 2015, p. 9-10).

Het ontbreken van een methodologisch kader heeft tot gevolg dat iedere onderzoeker zijn/haar eigen methodologie moet ontwikkelen en verantwoorden. Dit is op zich niet problematisch omdat er een aantal studies zijn waarop teruggevallen kan worden. Bovendien houdt het de onderzoeker scherp wanneer hij/zij het hoe en waarom van zijn gekozen methodologie moet verantwoorden. Langs de andere kant is er geen type-methodologie voorhanden die bewezen heeft uiterst degelijk te zijn.

De casuïstische wijze waarop zeer veel museologisch onderzoek plaatsvindt, maakt het ontwikkelen van een dergelijke type-methodologie ook tot een zo goed als onmogelijke zaak. Dit is zeker het geval wanneer de specificiteit en de particulariteit van iedere bestudeerde museale context in rekenschap wordt genomen.

Het belangrijkste probleem m.b.t. het ontbreken van een methodologisch kader is dat het zo goed als onmogelijk is om de verschillende onderzoeken met elkaar te vergelijken.⁷ Ook is het uitgesloten dat verschillende resultaten van verschillende onderzoeken zomaar met elkaar in verband gebracht kunnen worden. Extrapolatie en generalisatie worden hierdoor onmogelijk. Dit heeft tot gevolg dat iedere onderzoeker die een museologische problematiek grondig wil bestuderen zeer veel methodologisch veldwerk moet verrichten.

Mede hierom maakt de in deze studie toegepaste methodologie, een belangrijk deel van het onderzoek uit.

ii. Theorie-gedreven onderzoek

In zijn bijdrage aan de *Taking the Measure of Culture Conference* vertrekt Joshua Guetzkow (2002, p. 20-21) van de vaststelling dat zeer veel onderzoek m.b.t. de impact van kunst, en in uitbreiding daarvan musea en kunstencentra, zeer specifiek en contextgebonden is. Daarom moeten onderzoekers opletten met het generaliseren van de resultaten van hun onderzoek. Maar dat is voor dit onderzoek niet de belangrijkste conclusie die Guetzkow trekt.

Op basis van de bestudering van een aantal casestudies stelt hij vast dat een groot deel van de onderzoeken op zeer specifieke (marginale) doelgroepen gericht is en dat er weinig vergelijkende studies van programma's voor de specifieke doelgroepen en programma's voor andere (doorsnee)participanten zijn. Hierdoor gaat er mogelijk heel wat interessante kennis verloren. Deze vaststelling brengt hem tot de vraag of zeer veel onderzoek niet gedreven is door een politieke en/of sociale doelstelling. Deze vraag mag zeker niet veronachtzaamd worden

⁷ Een standaard-evaluatiesysteem zou het mogelijk maken om verschillende studies met elkaar te vergelijken. Deze vergelijking kan diachronische van aard zijn, maar ook *benchmarking* gaat tot de mogelijkheden behoren.

wanneer subsidies van musea en kunstencentra afhankelijk worden gemaakt van de effecten (output, impact en outcome) die ze mogelijk genereren.

De vaststellingen van Guetzkow sluiten bij een ruimere problematiek aan nl. het theorie-gedreven onderzoek. In het voorwoord van *Reproduction in Education, Society and Culture* (de Engelse vertaling uit 1990 van Bourdieus standaardwerk dat in 1970 verscheen) schrijft Tom Bottomore dat het een van de belangrijke karakteristieken van Bourdies werk is dat er een voortdurende interactie tussen theorie en research is. De verhouding tussen theoretische modellen en research wordt zowel binnen als buiten de sociologische wetenschap dikwijls als problematisch beschouwd, maar de eigenheid van het object van de studie zorgt ervoor de wisselwerking tussen theorie en empirie onontkoombaar is (BOTTOMORE 1990, p. xv-xvi).

De Nederlandse onderzoeker Arno Korsten spreekt zich over deze kwestie ook zeer duidelijk uit wanneer hij zegt dat het, op basis van probleemstelling en literatuuronderzoek, *stelling nemen* essentieel is. Het uitspreken van de verwachtingen en veronderstellingen in hypotheses is een fundamenteel onderdeel van het onderzoek (KORSTEN 2015, p. 1-2).

Een zeer specifieke problematiek m.b.t. de verhouding theorie en empirie wordt door John Law en John Urry (2004, p. 390-391; 395; 404) in het artikel *Enacting the Social* behandeld. Geheel in de lijn van *social agency* stellen beide onderzoekers vast dat sociaal onderzoek en de methodes ervan de sociale realiteit die onderzocht wordt produceren.

Wat er wordt geobserveerd is niet de sociologische realiteit, maar de realiteit zoals die aan onze methodologie en vraagstelling beantwoordt. Dit maakt het sociologisch onderzoek tot een politiek *wapen*⁸, met als gevolg dat ook hier *neutraliteit* een zeer problematisch begrip wordt (zie infra). Daarom is het ook niet nodig om te vertrekken vanuit de veronderstelling of de doelstelling om een neutraal en *onschuldig* onderzoek te voeren. Om te vermijden dat er vanuit een natie-gebaseerd 19^{de}-eeuws denkkader aan onderzoek gedaan wordt, benadrukken ze een sociale wetenschap die vanuit het denken van de complexiteit vertrekt. Deze complexiteit is de zijnsmodus van de wereld waarin we leven en dus ook van de wereld waarin de realiteiten die we onderzoeken gecreëerd worden.

Russell Bernard problematiseert de moeilijke verhouding tussen theorie en research nog sterker wanneer hij, m.b.t. de assumpties van waaruit resultaten gededuceerd worden, zegt dat:

“[t]he results are predictions, or hypotheses, that you then go out and test. The ideal in science is to deduce a prediction from theory and to test the prediction. That’s the culture of science. The way social science really works much of the time is that you don’t predict results, you postdict them. You analyze your data, come up with findings, and explain the findings after the fact.

[...]

In my experience, it’s pretty typical of how social scientists develop, refine, and change their minds about theories” (BERNARD 2006, p. 66).

De zeer realistische en eerlijke visie van Bernard mag voor sommigen de wetenschappelijkheid van zijn methodologie misschien ondergraven, maar ze raakt wel de kern van een verwante problematiek, nl. deze van de moeilijke relatie tussen de methode en het creëren van betekenis. Deze relatie dreigt niet alleen vertroebeld te worden door de voortdurende wisselwerking tussen theorie en empirie, ook de relatie tussen de onderzoeker en de participanten kan voor complicaties zorgen.

⁸ De keuze van de aspecten die binnen het sociaal onderzoek in rekenschap worden genomen, is ook de keuze van de aspecten waarin de onderzoeker zal interveniëren. Dit zorgt ervoor dat we als onderzoeker een *morele verantwoordelijkheid* dragen voor de realiteit die we zichtbaar (willen) maken.

Elizabeth Silva en David Wright (2008, p. 50-51) stellen vast dat het probleem m.b.t. de relatie tussen de onderzoeker en de participanten zich vooral bij kwalitatieve methodes stelt. De sociale achtergrond van beide partijen moet grondig in overweging genomen worden om de kwaliteit van de data te garanderen. Zo is het zeer belangrijk om bij interviews stil te staan bij de relatie tussen de interviewer en de geïnterviewde. De *sociale gesitueerdheid* van de onderzoeker speelt ook een rol bij observaties en bij veldwerk. In de veldnotities moet daarom een zeer goed onderscheid gemaakt worden tussen de observatie en de (eerste voorlopige) interpretatie.⁹ De toegepaste methodes moeten betrouwbaar en valide zijn, met andere woorden: vrij van willekeurige meetfouten en accuraat. De sociale bagage van de interviewer speelt een kleinere rol bij het afnemen van enquêtes.

Een specifiek probleem duikt op wanneer zowel kwalitatieve als kwantitatieve methodes gehanteerd worden (*mixed-method*): beide methodes hebben hun eigen vertrekpunt en assumpties, die op het eerste gezicht haaks op elkaar lijken te staan. Verder heeft de *gemixte methode* geen vast omlijnde methodologie die en/of instrumentarium dat gehanteerd kan worden. Daarom beschouwt Huey Chen het eerder als een toepassing van verschillende methodes, dan als een methode op zich. Omdat de kwalitatieve en de kwantitatieve methodes tot op zekere hoogte ook complementair zijn, is het mixen van beide methodes bij theorie-gedreven onderzoek een gangbare praktijk. Sociale en demografische informatie kan eenvoudig via kwalitatieve methodes als enquêtering vergaard worden, terwijl individuele interviews en focusgroepen zeer nuttig zijn om de vergaarde informatie te verdiepen (CHEN 2006, p. 75; 79; 82). Dit zorgt er aldus Chen voor dat theorie-gedreven onderzoek:

“[...] use[s] qualitative and quantitative methods to collect information on different elements of a program in order to obtain a full understanding of a program” (CHEN 2006, p. 79).

Met betrekking tot de uitgangsvraag van dit onderzoek en binnen de context van de museologie, blijft het uiterst belangrijk om open te staan voor onvoorziene resultaten. Daarom mag niet alleen het methodologisch kader niet dwingend zijn (zie supra), ook het theoretisch framework moet voldoende openheid voor het onverwachte toelaten.

iii. Pleidooi voor een interpretatieve aanpak?

In *Wat is theorie?* onderscheidt Arno Korsten vier posities m.b.t. de methodologie van een onderzoek. Deze vier posities situeren zich binnen een continuüm dat gaat van een positivistisch vertrekpunt, over de grounded-theory¹⁰ en de gemixte methode (zie supra) tot de interpretatieve benadering (KORSTEN 2015, p. 3).

Vertrekpunt voor deze indeling is de wijze waarop data gegenereerd en geanalyseerd worden. De manier waarop dit gebeurt, heeft een grote impact op de rapportering en op de conclusies van het onderzoek. Eenzelfde vaststelling geldt ook voor de status van de data, en meer bepaald voor de status van harde data. De vraag naar harde data, of *onweerlegbaar* bewijs van de output, de impact en de outcome van museumpraktijk, is dikwijls gekoppeld aan een of andere vorm van *accountability* (zie supra). Het is binnen deze context dat Belfiore en Bennett (2010, p. 135-139) pleiten om los te komen van een toolkit-based evaluatiesysteem. Dit veronderstelt een kritische en open-minded benadering van zowel het theoretische framework als van de toegepaste

⁹ Russell Bernard (2006, p. 397-398) maakt daarom onderscheid tussen descriptieve en analytische veldnotities (zie supra).

¹⁰ Interessant aan de grounded-theory is de aandacht die deze methode besteedt aan de technieken om tekstdata te identificeren, te categoriseren en te conceptualiseren. Deze concepten kunnen in een tweede fase aan het theoretisch kader gelinkt worden. Op deze manier kunnen data zinvol en betekenisgevend geïnterpreteerd worden (BERNARD 2006, p. 492).

methodologie. Zeker wanneer het gaat over de effecten van de esthetische ervaring op het individu - een centraal gegeven in de praktijk van kunstmusea en kunstencentra - is deze aanpak een vereiste. Het stellen van open vragen is belangrijk om nieuwe kennis te produceren en bestaande kennis in vraag te stellen.

Het beschrijven van de interactie tussen mensen en kunst en in uitbreiding het afleiden van het mechanisme waardoor mensen door kunst diep geaffecteerd raken, kan enkel op basis van de observatie van particuliere cases. Hierbij is het zeer lastig is om te generaliseren en om de verschillende aspecten van de interactie en/of het mechanisme meetbaar te maken. De enorme complexiteit waarmee de stelling samenhangt dat de kunst (i.c. de museumpraktijk) een sociale impact heeft, dwingt de onderzoeker om zijn/haar case en zijn/haar begrippen zeer nauwgezet te omschrijven. De sterke nood tot contextualisering van het onderzoek, legt onmiddellijk ook de contingentie ervan bloot (BELFIORE & BENNETT 2010, p. 125-126).¹¹

Er is een link te trekken tussen het standpunt van Belfiore en Bennet wanneer het gaat over de *effecten* van de kunst (i.c. de museumpraktijk) en het standpunt van Rorty m.b.t. het beschrijven van zijn keuze voor de *differentie* in plaats van de *egaliteit*. Rorty's denken vertrekt vanuit de particulariteit van de werkelijkheid en niet vanuit de uniformiteit, of de neiging de werkelijkheid als uniform voor te stellen (RORTY 1992, p. 86-87).

Net als Belfiore en Bennett is Rorty geïnteresseerd in de variatie en in het betekenisvolle verschil. Om de geobserveerde realiteit te verklaren (*explanation*) en te begrijpen (*understanding*), maakt Rorty van de interpretatieve methode gebruik. Hierbij vertrekt hij van een theoretisch framework dat hij uit het brede onderzoeksveld afleidt. Op basis van begrippen en categorieën die uit dit onderzoeksveld afkomstig zijn, ontwikkelt hij een verklaringsmodel om de, voornamelijk door kwalitatieve onderzoeksmethodes gegeneerde, data te analyseren en interpreteren. Hierbij is de positie die de onderzoeker zelf inneemt niet te verwaarlozen: er is geen waarde vrij en neutraal onderzoek (RORTY 1982, p. 195-203; 1992, p. 234-235).

Russell Bernard (2006, p. 370-372) komt tot een gelijkaardige conclusie wanneer hij zegt dat er geen waarde vrije neutraliteit. Dit wil niet wil zeggen dat objectiviteit onbelangrijk wordt. Objectiviteit is volgens Bernard een kwaliteit die door onderzoekers verworven kan worden. Het is een levensnoodzakelijke skill, waarbij de objectiviteit zicht uitdrukt in het bewustzijn van de de eigen positie (o.a. het eigen waarden- en normenstelsel, de eigen levensovertuiging, ...), om deze op een open manier in het onderzoek mee te nemen.

De optie om vanuit een interpretatieve benadering te werken, heeft o.a. te maken met de keuze om als participant observator (zie infra) tewerk te gaan. Dit heeft tot gevolg dat de museumpraktijk vanuit de complexe wereld van de participanten geobserveerd en beschreven wordt. Verder wordt er bij het interpretatief onderzoek aangenomen dat de realiteit sociaal geconstrueerd wordt en dat de onderzoeker het vehikel is waardoor deze realiteit beschreven wordt, en dus mede tot stand wordt gebracht. Voor dit onderzoek betekent dat concreet dat de museumpraktijk mede door de onderzoeker geconstrueerd wordt (zie infra). Tot slot spelen ook de interpretaties van de onderzoeker een belangrijke rol in de realiteit die door hem/haar beschreven wordt. De wetenschappelijkheid van het onderzoek wordt gegarandeerd door de verantwoording van de methodologie waarmee de kwalitatief en kwantitatief gegeneerde data, die aan de analyse ten grondslag liggen, verkregen worden. Ook de nauwkeurige rapportering m.b.t. de data-analyse zorgt ervoor dat de resultaten niet alleen betekenisvol, maar ook wetenschappelijk gegrond zijn (zie: DIAZ ANDRADE 2009, p. 42-44).

¹¹ Op dit punt schiet de toolkit-benadering tekort: de specificiteit van de casestudie zorgt ervoor dat er geen universele methodologie kan worden toegepast.

3. Tussentijdse conclusies

Onderstaande bevindingen zijn niet alleen uit bovenstaande theoretische verkenning van de methodologie gededuceerd, ze vormen ook de belangrijkste vertrekpunten voor de ontwikkeling van de methodologie die in de casestudies toegepast wordt.

- Er moet voldoende aandacht besteed worden aan de specifieke context van de verschillende casestudies. Dit veronderstelt dat er voldoende oog is voor de superdiverse, grootstedelijke context waarin de betrokken instituten, de intermediaire partners en de participanten zich bevinden. Ook is het nodig om alle betrokken museumpartners en intermediaire organisaties te situeren. De studie van de doelstellingen en de mission statements is in deze context uiterst belangrijk.
- De context van de museumpraktijk betreft kunstmusea en kunstencentra, daarom is het nodig om - indien mogelijk - oog te hebben voor de specifieke impact van kunst en het esthetische aspect ervan.
- De aard van het onderzoek maakt het gebruik van de gemixte methode noodzakelijk. Hierbij is het belangrijk om een goede balans tussen kwalitatieve en kwantitatieve methodes te vinden. Bij de analyse van de data is het een meerwaarde wanneer kwantitatieve data vanuit kwalitatieve gegevens geïnterpreteerd en met betekenis verrijkt kunnen worden.
- Het vertrekken van een hypothese m.b.t. de output, de outcome en de impact van museumpraktijk op individuen, groepen en samenlevingen mag er niet voor zorgen dat er geen openheid voor het onverwachte is. Het stellen van open vragen en het afwisselen van verschillende observatiemethodes zijn hiervoor een belangrijk instrumenten.
- Bij de analyse van de data is het een meerwaarde voor het onderzoek wanneer het anekdotische niveau overschreden wordt. Zowel de toepassing van de grounded theory als methode als de toepassing van de interpretatieve methode biedt mogelijkheden om de meerwaarde van kwalitatieve gegevens zo optimaal mogelijk te benutten.
- Door de combinatie van kwalitatieve en kwantitatieve methodes en omwille van de bijzondere aard van het onderzochte object (i.c. museumpraktijk) is het onmogelijk om harde data te genereren. Ook het vaststellen van causale verbanden is uiterst problematisch, waardoor er op basis van dit onderzoek geen generalisaties gemaakt mogen worden.
- Door te focussen op museumprocessen is het mogelijk om op institutioneel vlak algemene conclusies m.b.t. de onderzoeksvraag te trekken nl. welke maatschappelijke rol kunnen en/of moeten musea en kunstencentra in een superdiverse grootstedelijke context op zich nemen? Deze algemene conclusies zijn niet alleen op dit onderzoek gestoeld, ook de analyse in het theoretisch-filosofisch framework kan in de analyse en het beantwoorden van de onderzoeksvraag meegenomen worden.
- De ontwikkelde methodologie betreft zowel het verwerven van data, als de analyse en de interpretatie ervan. De doelstelling van dit onderzoek is het museumproces te beschrijven, te analyseren, te verklaren en te begrijpen. Om deze doelstelling te realiseren is het nodig om de methodologie nauwgezet te beschrijven en toe te passen.

IV. Toegepaste methodologie

1. Situering van het project

De basis van deze studie ligt in *Onderzoek naar de maatschappelijke rol van musea en kunstencentra in de superdiverse grootstedelijke Brusselse context. Kunnen Brusselse musea en kunstencentra 'instrumenten' voor inburgering, empowerment en gemeenschapsopbouw zijn? Drie casestudies* (2016).¹²

In dit onderzoek werd van een sociologische en demografische beschrijving van de stad Brussel vertrokken, om daarna vanuit verschillende standpunten de maatschappelijke relevantie van musea aan te tonen. Kunst, filosofie, politiek, leren, sociaal werk, economie en museologie vormden de respectievelijke invalshoeken. Op basis daarvan kwam een dynamische visie op het *ideale museum* tot stand. Deze visie ligt aan de basis van het concept dat in dit onderzoek als het *experimentele museum* naar voor wordt geschoven (zie supra).

In een tweede fase van het onderzoek, werden vanuit de beschrijving van verschillende (kunst)projecten en tentoonstellingspraktijken een aantal cruciale voorwaarden gedistilleerd om te beoordelen of musea en kunstencentra mee de essentiële voorwaarden kunnen scheppen om empowerment, inburgering en gemeenschapsopbouw te stimuleren.¹³ Deze voorwaarden zullen in dit onderzoek bij het linken van museumervaringen, museumpraktijk, museumpolitiek en museumpartnerschappen een niet onbelangrijke rol spelen.

Tot slot werd in drie casestudies nagegaan welke hefboomen en drempels m.b.t. empowerment, inburgering en gemeenschapsopbouw in de onderzochte instituties aanwezig zijn. Twee van deze casestudies maken ook deel van dit onderzoek uit: BOZAR en WIELS. De interviews, observaties en bevindingen die met deze casestudies verband houden, kunnen in dit onderzoek meegenomen worden. Ook een aantal andere interviews die in het kader van het empirisch onderzoek vorig jaar afgenomen zijn, zijn nog steeds waardevol om de museumpraktijk in een ruimer kader te plaatsen en om de uitgangsvraag van dit onderzoek op een genuanceerde wijze te beantwoorden. Daarom worden deze ook in dit onderzoek opgenomen.

2. De keuze voor een antropologische benadering

Om de sociale rol van musea en kunstencentra in Brussel - beschouwd als een kosmopolitische, superdiverse, majority/minority stad - te bestuderen, is het nodig om in de menselijke geest proberen binnen te dringen en om nieuwe connecties tussen de museumervaring, de museumpraktijk, de museumpolitiek en museumpartnerschappen bloot te leggen.

Dit is geen sinecure en daarom is het nodig om de praktijk van de verschillende musea en kunstencentra vanuit een holistisch perspectief te benaderen. De focus ligt hierbij niet zozeer op de momentopname, maar op de processen die de museumpraktijk sturen.

¹² De belangrijkste kernpunten van dit onderzoek zijn in de inleiding terug te vinden. De visie die m.b.t. begrippen als identiteit, cultuur, traditie, ... ontwikkeld werd en het onderzoek naar de sociaal-demografische Brusselse situatie liggen aan de basis van deze thesis.

¹³ Deze factoren zijn: oog hebben voor het uitdrukken van de tijdsgeest, voor bonding en bridging, voor multivocale en multifocale invalshoeken, voor de relationaliteit van artefacten en kunstobjecten, voor communicatie en dialoog, voor participatie die meer inhoudt dan het louter bezoeken van een museum, kunstencentrum of tentoonstelling en voor fragiliteit in al zijn betekenissen en contexten (PERMENTIER 2016, p. 49).

Een doorgedreven studie van de museologische literatuur wijst erop dat dit soort onderzoek nog nooit voor Brusselse en/of Belgische musea en kunstencentra heeft plaatsgevonden. Onder andere daarom is er geen methodologisch framework voorhanden (zie supra). Het ontwikkelen en bevragen van de methodologische keuzes wordt mede daarom deel van het onderzoek en hier doet de antropologie¹⁴ zijn intrede: door gebruik te maken van *purposive of judgment sampling*, categorisatie, theorie-gedreven analyse van veldnotities (op basis van observatie van museumpraktijk), data verkregen door interviews met bezoekers en museumprofessionals, enquêtering, blogs, interne verslagen, ... wordt het mogelijk data van verschillende levels van de museumervaringen, museumpraktijk en museumpolitiek aan elkaar te linken.

Het onderzoeken van topics als empowerment, inburgering en gemeenschapsopbouw in een superdiverse context heeft ook zijn limieten. Er is, bijvoorbeeld, een aantoonbaar taalprobleem bij het afnemen van enquêtes en interviews. Bovendien moet de onderzoeker rekening houden met de fragiliteit van de participanten, die zich in zeer kwetsbare situaties kunnen bevinden. In dergelijke gevallen biedt de antropologische methodologie een zeer groot voordeel om de inter-relaties tussen het mission statement, de museumbezoekers, de museumpartners en de museumstaf te beschrijven, te verklaren en te begrijpen.

De belangrijkste problematieken en keuzes die met de methodologie te maken hebben, vormen het onderwerp van onderstaande punten, te vertrekken met de rol die de onderzoeker in het onderzoeksproces speelt.

a. Veldonderzoek: de rol van de participant observator

Russell Bernard stelt het in *Research Methods in Anthropology* (2006, p. 2) duidelijk: methodes behoren iedereen toe. Er is niet zoiets als een typische methodiek voor de sociologische, archeologische, psychologische, ... en museologische discipline. De onderliggende vraagstelling kan in de verschillende disciplines anders zijn, maar de toegepaste methodieken behoren alle onderzoekers toe. De gebruikte methodiek zegt niets over de onderliggende visie op de werkelijkheid. Deze kan *grosso modo* tot twee standpunten herleid worden: een positivistisch en een constructivistisch standpunt.

Deze standpunten kunnen aan de hand van twee voorbeelden verduidelijkt worden, daarna wordt het onderzoek gesitueerd.

Op basis van gesofisticeerde hard- en software is het mogelijk om zeer veel objectieve informatie over het gedrag van bezoekers en participanten te weten te komen. Zo is het mogelijk om na te gaan hoe lang bezoekers in een ruimte blijven, hoe lang ze naar een bepaald werk kijken, hoe grondig ze de teksten op de informatieborden lezen, welk parcours ze afleggen, wat ze tegen elkaar zeggen, ... (zie hiervoor bijvoorbeeld: BORUN 1977, KIRCHBERG & TRÖNDLE 2015).¹⁵ Deze methodiek is positivistisch van aard. Op een onderliggend niveau wordt er vertrokken van de veronderstelling dat de werkelijkheid en de waarheid buiten ons liggen, wachtend tot ze aan de hand van de gepaste methodes ontdekt worden. Voor bepaalde museologische vraagstellingen kan deze benadering zeer nuttige informatie opleveren, maar om de uitgangsvraag van dit onderzoek te beantwoorden schiet ze te kort.

¹⁴ Bij het ontwikkelen van de methode wordt vooral op *Research Methods in Anthropology. Qualitative and Quantitative approaches* van Russell Bernard (2006) gesteund.

¹⁵ Kirchberg en Tröndle (2015, p. 170-172) onderzoeken hoe bezoekers een tentoonstelling ervaren. Om zoveel mogelijk objectieve informatie (harde data) te genereren, gebruiken de bezoekers een *data-handschoen*. Deze handschoen stuurt draadloos informatie door, zodat het parcours van de bezoeker gevolgd kan worden. Tevens worden ook de hartslag en de transpiratie van de huid als variabelen in kaart gebracht.

Linzer en Munley (2015, p. 18) gaan op een bredere en meer intuïtieve wijze te werk. Hierbij hanteren ze een *practitioner-researcher*-standpunt, waarbij de betrokken museumstaf actief aan het onderzoek participeerde. Naast enquêtering gebruikten de onderzoekers ook artistieke en persoonlijke expressievormen (zie supra) om tot een dieper verstaan van de output, de outcome en de impact te komen. Een externe onderzoeker bewaakte het verloop van het traject. Linzer en Munley vertrekken vanuit een ander standpunt dan het positivistische: ze vinden eerder aansluiting bij een interpretatieve of fenomenologische benadering. Onderliggend speelt bij deze casestudie het constructivistische vertrekpunt een rol: de werkelijkheid wordt niet ontdekt, maar geconstitueerd.

Voor dit onderzoek is het essentieel om de toepassing van de constructivistische benadering verder te onderzoeken en te doen wat Linzer en Munley niet konden doen (zie supra¹⁶): de museumpraktijk zelf observeren. Deze observatie gebeurt niet op een positivistische, maar op een fenomenologische en antropologische manier. Het verzamelen van data gebeurt grotendeels op basis van veldwerk: kijken, luisteren en het maken van veldnotities zijn hierbij essentiële methodes om data te verzamelen (BERNARD 2006, p. 24).

Door vanuit observatiefiches (zie technisch supplement) te vertrekken, werd geprobeerd de observatiepraktijk tot op zekere hoogte te formaliseren. Zoals reeds gezegd is het langs de andere kant ook noodzakelijk om met een *open blik* te observeren en voor het onbekende of onverwachte open te staan.

Een *veldonderzoeker* kan verschillende rollen op zich nemen: complete participant, participant observator en complete observator (BERNARD 2006, p. 347-349).

De tweede positie is voor dit onderzoek de meest interessante omdat de onderzoeker open kaart kan spelen over zijn/haar aanwezigheid. Hij/zij moet bij het observeren van de museumpraktijk niet op een objectieve afstand blijven. De rol van participant observator biedt de mogelijkheid om op een zeer open en vrije manier de museumpraktijk bij te wonen, foto's te nemen, veldnotities te maken, vragen te stellen, vragen te beantwoorden, informele en formele gesprekken aan te knopen, en sporadisch aan de museumpraktijk deel te nemen. Langs de andere kant blijft er de nodige afstand, zodat de museumpraktijk niet al te veel verstoord wordt en er een zo realistisch mogelijke situatie bewaard blijft.

De rol van de participant observator biedt daarnaast nog meerdere voordelen, die hieronder opgesomd zijn.

- De onderzoeker krijgt toegang tot verschillende informatiebronnen: interviews van de begeleidende kunstenaar met participanten aan een vorig project, reflecties op de blogs van de intermediaire partners, schrijfpodcasts uit de lespraktijk, ...
- Het probleem van de reactiviteit wordt gereduceerd. Onder reactiviteit wordt verstaan dat participanten hun gedrag veranderen omdat ze geobserveerd worden. De aanwezigheid van de onderzoeker en de duidelijke communicatie over zijn/haar rol zorgt er voor dat er bij de participanten een gevoel van zekerheid en vertrouwen ontstaat.¹⁷

¹⁶ Linzer en Munley konden de museumpraktijk niet observeren omdat deze op het moment van het onderzoek voor de participanten aan het onderzoek reeds (lang) afgerond was.

¹⁷ Door als onderzoeker aanwezig te zijn, wordt de museumpraktijk vertekend. Wanneer mensen weten dat ze geobserveerd worden, gedragen ze zich anders. Daarom is het open kaart spelen alleen maar een voordeel: de aanwezigheid van de onderzoeker is *gekaderd*, waardoor het gedrag van de participant zich *normaliseert*. Russell Bernard schrijft hierover:

“[a]s you become less and less of a curiosity, people take less and less interest in your comings and goings. They go about their business and let you do such bizarre things as conduct interviews, administer questionnaires, and even walk around with a stop- watch, clipboard, and camera” (BERNARD 2006, p. 354).

- Het is mogelijk om gevoelige vragen te stellen, op een intuïtieve manier situaties te beoordelen en data te analyseren. Wanneer een onderzoeker de museumpraktijk observeert zonder dat hij/zij zichzelf kenbaar maakt, wordt hij/zij sowieso onmiddellijk opgemerkt en binnen de kortste keren zal hij/zij zich voor zijn aanwezigheid tegenover de participanten moeten verantwoorden. Daarom is het belangrijk om van in het begin duidelijk te zijn over wie je bent en wat je doet. De onderzoeker kan dan ook zeer open over zijn/haar bedoelingen communiceren en toelating te vragen om bijvoorbeeld foto's te maken, persoonlijke vragen te stellen, ... (zie ook: BERNARD 2006, p. 354-356).

Intermezzo: *follow the flow*

Een onderzoeker kan achter zijn bureau, met de beste bedoelingen en op basis van een uitgebreide literatuurstudie, een methodologisch kader uitwerken dat theoretisch zeer goed onderbouwd is. Toch zal de degelijkheid en het nut van de ontwikkelde instrumenten pas blijken wanneer deze in de praktijk worden getest.

Wanneer de confrontatie van het op rationale gronden tot stand gekomen instrumentarium met de dynamische realiteit van de museumpraktijk niet vlot verloopt (lees: totaal mislukt), dan kan de onderzoeker concluderen dat wat hij/zij wil testen, niet getest kan worden of dat de veronderstelde effecten zich niet voordoen (omdat ze niet gemeten worden).¹⁸ Deze twee conclusies worden in dit onderzoek niet getrokken, wel werd het onderzoek (i.c. het instrumentarium) bijgestuurd, vanuit een intuïtief aanvoelen dat dynamische (museum)processen enkel aan de hand van dynamische methodieken bestudeerd kunnen worden.

Of anders gezegd: de onderzoeker moet daar zijn waar de actie gebeurt en dat is op voorhand niet te plannen. Daarnaast moet hij/zij deze actie *registeren*. Ook de wijze waarop deze registratie moet gebeuren, is niet te plannen. De museumdynamiek en het proces van de museumpraktijk mag niet te veel verstoord worden, want dan worden de resultaten vertekend. Langs de andere kant is het nodig om als onderzoeker aanwezig te zijn en tot op bepaalde hoogte te participeren, omdat een totale objectiviteit de participanten afremt, wat ook voor een vertekening zorgt. Daarom rest de onderzoeker slechts één mogelijkheid: volg je onderzoek naar waar het je brengt. Of anders gezegd: *follow the flow* (LATOIR 2005, p. 237).

Onderstaande alinea's geven de flow van het onderzoek weer. De veldnotities (zie infra) die tijdens de observatiemomenten werden gemaakt, liggen aan de basis van deze beschouwing.¹⁹

Ik vertrok vanuit de idee om een zo objectief mogelijke positie in te nemen. Ik maakte op voorhand kort kennis met de mensen, waarbij ik zei wie ik was en wat ik deed (een onderzoek voeren naar de sociale rol van musea en kunstencentra). Verder gaf ik zeer weinig duiding bij de aard van mijn aanwezigheid. Het eerste, verkennende, atelier begon met een vrij theoretische en kunstwetenschappelijke introductie, met als centrale vraag: wat is kunst? De participanten werden aan de hand van zeer concrete en uitdagende voorbeelden actief betrokken. Er ontstond een discussie waarin de grenzen van de kunst en de kunstenaarspraktijk verkend werden. Al snel werd het duidelijk dat de participanten ook zeer nieuwsgierig waren naar wat ik deed en naar wat ik aan het typen was: ze probeerden voortdurend contact te zoeken en ze keken in mijn richting wanneer ze op een vraag van de begeleidende kunstenaar antwoordden. Om een verdere verstoring van het atelier te voorkomen, verruilde de onderzoeker zijn plaats aan een aparte tafel voor een plaats tussen de groep. De participanten konden op het scherm meekijken naar wat er geschreven werd

¹⁸ Een eerste observatiemoment in WIELS maakte onmiddellijk duidelijk dat een positie van complete observator niet de meest wenselijke was en dat ze niet het beoogde resultaat zou opleveren. In WIELS werden de ateliers van Lire et Écrire geobserveerd, een Franstalig alfabetiseringsproject (zie supra).

¹⁹ Omwille van deze reden is geopteerd om de ik-vorm te behouden.

en dit zorgde voor de nodige gemoedsrust. Ook al begrepen ze niet wat er stond (de onderzoeker schreef in het Nederlands en zij spraken Frans), toch voelden ze zich gerespecteerd.²⁰

Een soortgelijke ervaring had ik bij het afnemen van de interviews van een groep NT2-cursisten²¹ in het Taalkot van het Huis van het Nederlands (Brussel). Ik observeerde deze groep twee keer, gespreid over een periode van twee weken: één keer tijdens een rondleiding in de KMSK Brussel en één keer in BOZAR. Na de eerste rondleiding vulden de participanten (vrijwillig) de enquête in.²² Een tweetal weken na de laatste observatie nam ik in het Huis van het Nederlands een gestructureerd interview van iedere participant af. De focus lag op de ervaringen m.b.t. het museumbezoek en op hoe ze over kunst en de rol van een museum dachten.²³ Als antwoord op de eerste vraag, begonnen ze allemaal hun levensverhaal te vertellen. Ik vroeg daar niet om en wanneer ik het interview in een andere richting probeerde te sturen, keerden ze naar hun levensverhaal terug. Ik notuleerde kort wat ze zeiden (om hen gerust te stellen) en toonde begrip voor de situatie waarin ze zich bevonden. Pas na een aantal minuten waren ze bereid om op de vragen te antwoorden. Volgens de leerkrachten gingen de participanten ervan uit dat het vertellen van hun levensverhaal tot de procedure van een interview behoorde: alle interviews die ze tot dan hadden gehad, waren met de Dienst Vreemdelingenzaken.

Naast de fragiliteit van de onderzochte doelgroep, toont dit voorbeeld ook zeer goed een volgende problematiek aan: de taal.

b. Het probleem van de taal

De taal is een probleem waarmee antropologische onderzoekers vaak te kampen hebben: ze beheersen de lokale taal niet of onvoldoende. Gezien de superdiverse en grootstedelijke context waarin Brusselse musea zich bevinden en gezien de uiterste diverse afkomst van de participanten, stelt dit probleem zich ook bij dit onderzoek. En wel op verschillende vlakken.

In de eerste plaats was er sprake van een taalprobleem bij de participanten. Dit uitte zich voor de NT2-cursisten in een spanning tussen enerzijds het willen oefenen van hun Nederlands en anderzijds het zo genuanceerd mogelijk willen beantwoorden van de vragen van de enquête en het interview. In samenspraak met de NT2-leerkrachten werd het invullen van de enquête en het afleggen van het interview als een extra (realistische) oefening voor het spreken van het Nederlands beschouwd. Om het percentage van de participanten dat aan dit onderzoek wilde meewerken zo hoog mogelijk te maken, werd dit ook zo tegen de NT2-cursisten gezegd. Dit zorgde er bij de meerderheid van de cursisten voor dat ze per se Nederlands wilden spreken, maar tegelijkertijd hadden ze het gevoel dat ze niet alles konden zeggen wat ze wilden zeggen. Ze hadden het gevoel dat ze tekortschoten of dat ze zich onvoldoende goed konden uitdrukken. Een compromis werd bereikt door naar het Engels en/of het Frans over te schakelen en de gegeven antwoorden samen naar het Nederlands te vertalen. Het feit dat de participanten op het scherm konden volgen wat er genoteerd werd, werd hierbij als een meerwaarde ervaren. Het vertalen van de antwoorden was tijdrovend, maar de win-win situatie die ontstond was interessant: de

²⁰ In de veldnotities staat als conclusie te lezen: *“Andere insteek is nodig + objectieve en afstandelijke observatie is ook niet haalbaar -> groepsdynamiek wordt dan geremd”* (2016 10 20 Observatie atelier).

²¹ Binnen een NT2-opleiding volgen de cursisten een cursus Nederlands voor anderstaligen (zie supra).

²² 2 van de 6 enquêtes werden niet weerhouden omdat de participanten het Nederlands, het Frans en het Engels onvoldoende beheersten en ze de (draagwijdte van de) vragen niet begrepen. De twee betreffende respondenten werden, om geen onderscheid te maken, achteraf geïnterviewd. Deze interviews werden wel weerhouden, omdat ze bruikbare informatie opleverden en omdat ze door de onderzoeker zelf afgenomen zijn, waardoor de betrouwbaarheid van de respondent en de waarde van zijn/haar antwoorden kon ingeschat worden.

²³ Het concept *museum* was voor 4 van de 6 participanten totaal onbekend. Ze bezochten in hun thuisland nooit een museum of kunstencentrum.

participanten voelden zich gewaardeerd, de data konden op een subtiële manier geverifieerd worden en er kon getoetst worden of de respondenten geen sociaal-wenselijk antwoord op de vraag gaven.

In de tweede plaats werd het taalprobleem zichtbaar bij het invullen van de enquête. Ongeveer 30 % van de respondenten is laag geletterd. Deze mensen hadden grote moeite met het lezen en begrijpen van de enquête. Dit probleem stelde zich vooral bij de participanten van Lire et Écrire en bij de NT2-groepen met een laag niveau Nederlands. Voor de NT2-respondenten werd dit probleem ondervangen door de vragen voor te lezen en/of naar het Frans of het Engels te vertalen. Deze vertaling was op voorhand voorbereid. Om vertaalfouten zoveel mogelijk te vermijden, werden de vragenlijsten door een leerkracht Frans en een leerkracht Engels vertaald. Daarna werden ze door iemand anders naar het Nederlands terugvertaald. Op basis hiervan werd de definitieve vragenlijst aangepast (zie hiervoor ook: BERNARD 2006, p. 278).

In de derde plaats situeert het taalprobleem zich ook in de observaties van de ateliers in WIELS en de samenwerking tussen Out of the Box en het Museum van Elsene. De participanten spraken een andere taal (Frans of Engels) dan de onderzoeker (Nederlands). Het voortdurend switchen van de ene naar de andere taal was zeer vermoeiend en het maken van veldnotities was daarom niet altijd even gemakkelijk. Wanneer Engels de voertaal was (bv. in gesprekken met de kunstenaar die de ateliers in WIELS begeleidde of met participanten van Out of the Box), verliepen de gesprekken vlotter dan wanneer Frans de voertaal was. Het voortdurend moeten zoeken naar woorden en het gevoel dat je als onderzoeker niet de nuance kunt aanbrengen die je wilt aanbrengen, zorgt er wel voor dat er zeer veel begrip vanuit de participanten ontstaat. De respondenten willen echt helpen: ze spreken zeer traag, herhalen wat ze gezegd hebben en ze geven zeer veel (achtergrond)informatie om zeker te zijn dat hun boodschap overgekomen is.

c. Veldnotities

Een belangrijk deel van de verzamelde data bestaat uit veldnotities die tijdens de observaties van de museumpraktijk gemaakt werden. Deze observaties gebeurden via de techniek van de directe observatie, wat wil zeggen dat er niet alleen gevraagd werd naar wat mensen denken, maar dat ook hun gedrag in de reële situatie geobserveerd werd. Hierbij werd er duidelijk gecommuniceerd over de aard van de aanwezigheid van de onderzoeker en over wat er met het onderzoek getest werd.

Vanuit de rol als participant observator werd ervoor gekozen om het gedrag van de participanten niet continu te *monitoren*, dat was omwille van praktische redenen (o.a. tijdgebrek) niet mogelijk. Bovendien is het gebruik van audio- en/of video-opnames in deze context niet aangeraden, gezien de fragiele situatie waarin sommige participanten zich bevinden.²⁴

Door voldoende aanwezig te zijn, kon er tot een representatief aantal observaties gekomen worden.²⁵ Hierdoor wordt het mogelijk om een bepaald gedrag of een bepaald proces niet als toevallig maar als structureel of systematisch te beschouwen. Daardoor kunnen er bij de verwerking van de data en bij het interpretatieve proces linken tussen de museumervaring, de museumpraktijk, de museumpolitiek en de museumpartnerschappen gelegd worden (BERNARD 2006, p. 413; 425).

²⁴ Een viertal participanten verblijft in het Klein Kasteeltje (een opvangcentrum voor asielzoekers), een tiental was zeer vaag over zijn/haar verblijfplaats. Ook over hun verblijfstatus waren ze niet altijd even open.

²⁵ Een voldoende grote aanwezigheid zorgt er ook voor dat er een vertrouwensband tussen de participant en de onderzoeker ontstaat. Hierdoor past de participant zijn gedrag niet aan de aanwezigheid van de onderzoeker aan. Ook worden informele gesprekken mogelijk, waardoor er een nieuwe bron aan informatie aangeboord kan worden. Tot slot zorgt de vertrouwensband dat het stellen van zeer directe vragen mogelijk wordt. De participant geeft ook niet altijd een sociaal wenselijk antwoord (BERNARD 2006, p. 368-369). Humor en een lichte vorm van ironie kunnen in deze context zeer goede hulpmiddelen zijn om het ijs te breken.

Bij het nemen van de veldnotities is het belangrijk om dit consciëntieus en gedisciplineerd te doen. Wanneer er niet onmiddellijk veldnotities genomen worden, gaat er veel informatie verloren. Er komen zoveel indrukken op de onderzoeker af dat hij/zij deze onmiddellijk moet neerschrijven. Daarom werd een onderscheid tussen de vlugge notities, het logboek m.b.t. de methodologie en de analytische notities gemaakt.²⁶

De eerste, vluchtige notities werden per dag en per museumactiviteit geordend. Soms bestonden deze notities uit vluchtige aantekeningen, soms uit nauwkeurige omschrijvingen van wat de onderzoeker zag en hoorde. Bij het maken van deze vluchtige notities werd er een onderscheid gemaakt tussen wat er te zien was en hoe datgene wat er te zien was (door de onderzoeker) geïnterpreteerd werd. Soms werd de museumpraktijk op een open manier geobserveerd, soms dienden de zeven criteria om te beoordelen of musea en kunstencentra mee de essentiële voorwaarden kunnen scheppen om empowerment, inburgering en gemeenschapsofbouw te stimuleren (zie supra) als uitgangspunt.

Met betrekking tot het observeren en interviewen van de NT2-groepen werd een logboek bijgehouden. Dit logboek bestond uit methodologische notities en uit de opeenvolging van de verschillende fases van het empirisch onderzoek. Zo bevatte het logboek een overzicht van zaken die reeds afgewerkt of nog gepland waren. Daarnaast werden ook de deadlines om bv. participanten te contacteren bijgehouden, zodat een correcte opeenvolging van de verschillende fases gegarandeerd werd. Dit zorgde er ook voor dat het overzicht bewaard werd en dat er vastgehouden wordt aan het consequent toepassen van de methodieken die vooraf bepaald waren (zie technisch supplement). Met betrekking tot de projecten van Lire et Écrire in WIELS en Out of the Box in het Museum van Elsene bood het gebruik van een logboek geen noemenswaardige voordelen. De observatiemomenten werden hier door pragmatische redenen ingegeven. Natuurlijk was het noodzakelijk om bij cruciale momenten aanwezig te zijn. Notities m.b.t. de methodologie werden apart in de observatieverslagen genoteerd.

Op basis van de vluchtige notities werden op dezelfde dag van de observatie steeds een aantal analytische notities gemaakt. Deze notities vormen de neerslag van een eerste analyse die ontstond na het doorlezen van de gemaakte notities. De analytische notities werden onderaan de observatiefiches gemaakt, waarna ze tot voorlopige en tussentijdse conclusies in de kladversie van deze thesis verwerkt werden. Op deze wijze was het mogelijk om de nodige reflexiviteit aan de dag te leggen wat betreft het denkproces bij het terugkoppelen van het empirisch onderzoek aan het theoretisch-filosofisch framework.

Data die op bovenstaande beschreven manieren verzameld worden, zijn kwalitatief van aard. De verwerking gebeurt door codering en categorisatie, waardoor er systemen en processen kunnen worden blootgelegd (zie supra).

Dit procédé veronderstelt twee distinctieve momenten en technieken. In de eerste plaats houdt de positie van participant observator in dat de onderzoeker zich in de situatie en in de participanten inleeft. Het zich inleven vindt aansluiting bij interpretatieve invalshoek van waaruit dit onderzoek gevoerd wordt. In de tweede plaats - en in een tweede fase - distantieert de onderzoeker zich intellectueel om de eerste vlugge, notities in het perspectief van het onderzoek en de literatuur te plaatsen. Bij deze werkwijze is er een voortdurende wisselwerking tussen empirie en theorie (zie: BERNARD 2006, 343-344).

Deze wisselwerking betreft niet alleen het theoretisch-filosofisch kader en het empirisch luik van het onderzoek, ze slaat ook op de ontwikkeling en theoretische fundering van de methodologie en het praktisch toepassen ervan.

²⁶ Dit onderscheid ontstond intuïtief. Later werd het bij de lezing van Russell Bernards *Research Methods in Anthropology* (2006, p. 389-398) bevestigd. Ook Elizabeth Silva en David Wright (2008, p. 50-51) gaan op deze problematiek in.

d. Minimaliseren van de *neveneffecten*

Reeds bij de eerste interviews met de NT2-participanten viel het op dat de respondenten de kwaliteit van hun antwoorden zeer laag inschatten. Zo goed als alle respondenten zeiden op een bepaald moment iets in de lijn van: *“Ik heb niets te zeggen, mijn antwoorden zijn belachelijk, ik schiet tekort, je bent niets met wat ik zeg, ik zal wel dom overkomen, ...”* Dit effect deed zich voor omdat de participanten merkten dat ik kunstwerken *uit mijn hoofd kon benoemen* en omdat er zeer directe en gerichte vragen gesteld werden. Sommigen kenden de onderzoeker (omwille van het verschil in *status of afkomst?*) een *autoriteit* toe die voor het interview verlamdend werkte. De respondenten wilden niet tekortschieten en ze gingen daarom de vraag uit de weg. Dit effect kon weggewerkt worden door de respondenten gerust te stellen en ze te complimenteren met het niveau van hun Nederlands. Ook werd in deze situaties steeds het belang van de inbreng van de respondenten beklemtoond. Meestal waren ze gerustgesteld als er gezegd werd *dat het geen examen, maar een leuk gesprek in het Nederlands was*.

Daarnaast vertelden de respondenten ook wat ze dachten dat de onderzoeker wilde horen. De antwoorden die ze gaven, kwamen niet altijd overeen met de observaties of met wat ze op hun enquête ingevuld hadden. Bernard (2006, p. 241-250) vermeldt dit neveneffect bij het afnemen van interviews onder de term *deference-effect*. Door het stellen van kritische vragen of door een subtiele terugkoppeling aan het enquête-formulier kreeg het interview meestal een andere wending. Ook maakte werd in deze context duidelijk gemaakt dat eerlijkheid op prijs werd gestelde en dat er geen sociaal-wenselijke antwoorden verwacht werden. Meestal bracht het tonen van een aantal afbeeldingen (kunstwerken die ze tijdens de rondleiding gezien hadden) of het stellen van de vraag op een andere manier een nieuwe dynamiek op gang.

Het *deference-effect* en het geven van sociaal-wenselijke antwoorden was veel minder een probleem bij de observaties en (informele) interviews in WIELS en het Museum van Elsene. Dit heeft er vooral mee te maken dat de observaties gespreid in de tijd plaatsvonden en dat er een andere verhouding (band) met de participanten ontstond. Eens de respondenten wisten wie ik was en wat ik deed, viel ook het effect van het toekennen van een autoriteit weg. Als participant observator behoort de onderzoeker tot de groep, waardoor zijn/haar aanwezigheid amper nog opgemerkt wordt.

Een laatste probleem stelde zich op het vlak van de enquête: wanneer een onderzoeker de resultaten van een enquête verwerkt gaat hij/zij ervan uit dat de respondenten eerlijk op de vragen geantwoord hebben. En meestal is dat ook zo, maar daarmee is het probleem niet opgelost.

Uit de interviews blijkt dat mensen het zeer lastig hebben om accuraat te antwoorden wanneer er bijvoorbeeld gevraagd werd hoeveel musea ze het afgelopen jaar bezocht hebben en wat ze hiervan onthouden hebben. Ongemerkt en ongewild graven ze in hun geheugen en beginnen ze bijvoorbeeld te spreken over museumervaringen van een aantal jaren geleden.

Door de combinatie van enquêtering en gestructureerde interviews kan deze problematiek gedeeltelijk ondervangen worden, maar de vaststelling blijft toch dat de onderzoeker afhankelijk is van het (gebrekkige) menselijke geheugen. Daarom is het binnen dit onderzoek nodig om zoveel mogelijk gegevensbronnen en data met elkaar in verband proberen te brengen.

3. Verzamelen van de data

a. Over de keuze en de validiteit van de casestudies

Brussel is een majority/minority stad, wat inhoudt dat de meerderheid uit een verzameling van minderheden bestaat. Het opsommen van enkele feiten is in deze context zeer verhelderend: iedere stadsbewoner behoort tot een etnisch-culturele minderheid, meer dan 50% van de Brusselse bevolking heeft een migratieachtergrond en prognoses wijzen uit dat de diversiteit enkel

nog maar zal toenemen. Migratie is een uiterst belangrijke factor in de demografische samenstelling van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest (DEBOOSERE et al. 2009, p. 1-3; 8; GELDOLF 2013, p. 26-27).

Meer dan waarschijnlijk mogen deze prognoses naar Vlaanderen en Wallonië worden doorgetrokken. Dit zorgt ervoor dat Brussel een zeer interessante case op zich vormt om na te gaan welke rol musea en kunstencentra kunnen spelen m.b.t. empowerment, inburgering en gemeenschapsopbouw.

Deze vaststellingen hebben gevolgen voor de museumpraktijk. Als musea en kunstencentra een sociale rol willen opnemen, zullen ze met deze demografische realiteit rekening moeten houden. Ook het onderzoek naar de sociale rol van musea en kunstencentra m.b.t. topics als inburgering, empowerment en gemeenschapsopbouw moet vanuit deze demografische realiteit vertrekken. Dit blijkt bijvoorbeeld uit de keuze van de casestudies die het empirisch luik van dit onderzoek uitmaken.

De keuze voor de casestudies werd voornamelijk door *purposive of judgment sampling* bepaald, een methode waarbij de cases vanuit de onderzoeksvraag geselecteerd worden. De verwachting dat in de case de verwachte elementen m.b.t. de output, de outcome en de impact van de museumpraktijk gereflecteerd worden, was doorslaggevend. Bernard (2006, p. 190) beschrijft dit letterlijk als: *"You take what you can get."*

Gezien de complexiteit van de Brusselse grootstedelijke context is het praktisch onmogelijk om een sample samen te stellen dat representatief is voor de Brusselse bevolking. De pragmatische keuze om met een *willekeurige* sample te werken, heeft gevolgen voor de externe validiteit van dit onderzoek: de resultaten mogen niet zomaar gegeneraliseerd worden. Om te vermijden dat dit onderzoek zich uitsluitend op een zeer specifieke doelgroep richt - een probleem dat Guetzkow (2002, p. 21-22) signaleert -, wordt de onderzoeksvraag zo breed mogelijk gehouden en wordt het onderzoek vanuit verschillende invalshoeken verricht. Op deze wijze is het mogelijk om een zo holistisch mogelijk beeld van de museumpraktijk te schetsen (zie ook: BERNARD 2006, p. 189-192). Om dit mogelijk te maken is er vanuit de onderzoeker een dynamische aanpak nodig.²⁷

De keuze om de cases aan de hand van *purposive sampling* te bepalen, berust echter niet louter op pragmatische gronden. De aanwezigheid van een museumprogramma voor een specifieke doelgroep in een museum of kunstencentrum zegt reeds dat het instituut met deze specifieke doelgroep wil werken en dat er reeds een zekere ervaring aanwezig is. De resultaten van deze ervaring zo goed mogelijk zichtbaar maken, behoort tot de doelstellingen van dit onderzoek.

De selectie van de respondenten berustte louter op toeval en gebeurde op een *onrechtstreekse* of intuïtieve manier: de respondenten maakten deel uit van de NT2-groep die BOZAR en/of de KMSK Brussel bezochten, ze behoorden tot Lire et Écrire of tot de studentengroep die bij het Out of the Box-project in het Museum van Elsene betrokken werd.

In alle gevallen stond het de respondenten vrij om hun medewerking aan het onderzoek al dan niet te verlenen. De NT2-respondenten hadden individueel de keuze om al dan niet mee te werken (eerst met de enquête, daarna met het interview). In het geval van Lire et Écrire werd de toestemming aan de groep gevraagd op het moment dat de lespraktijk door de onderzoeker voor een eerste keer bijgewoond werd. Bij Out of the Box introduceerde de onderzoeker zichzelf bij de

²⁷ Deze dynamische aanpak is essentieel omdat een topic als *inburgering* bijvoorbeeld geen eenrichtingsverkeer is. Inburgeren heeft niet alleen te maken met het (volwaardig) aan de maatschappij participeren, het is ook in staat worden gesteld om dat te doen. Bovendien veronderstelt een volwaardige participatie aan de maatschappij ook dat degene die participeert zijn/haar *eigenheid* mag behouden, waardoor deze persoon ook een invloed op de maatschappij uitoefent. *Inburgeren* is daarom een proces en geen einddoel of *verworvenheid*. Het is een voortdurende interactie of interrelatie tussen individuen, groepen en gemeenschappen. Om deze interactie of interrelatie te beschrijven is het nodig om een onderwerp of een praktijk vanuit verschillende standpunten of invalshoeken te benaderen.

afsluitende activiteit van het eerste semester, waarbij ook hier de toestemming aan de studenten gevraagd werd.

De selectie door toeval zorgt ervoor dat er geen systematische bias (fout) in het onderzoek sluipt, wat niet wil zeggen dat de resultaten van het onderzoek geëxtrapoleerd kunnen worden. Het staal blijft niet-representatief voor de Brusselse bevolking, en hierbinnen voor de mensen met migratieafkomst.

Wat de externe validiteit van dit onderzoek betreft, werd er reeds gesignaleerd dat omwille van de sample-selectie een generalisatie en extrapolatie van de resultaten niet zomaar mogelijk is. Dit wil niet zeggen dat de resultaten slechts voor de geobserveerde testgroepen gelden, maar dat ze niet zomaar in andere contexten overgenomen kunnen worden. Het (gedeeltelijk) ontbreken van de externe validiteit heeft te maken met het feit dat er geen nulmetingen (pre-test) mogelijk waren. Ook was het door een gebrek aan tijd en middelen niet mogelijk om het onderzoek met een controlegroep te herhalen.

Wat de interne validiteit betreft, kan er vastgesteld worden dat het leggen van causale verbanden niet altijd mogelijk is. Het is wel mogelijk om te spreken in termen van waarschijnlijkheden, zeker wanneer er er tendensen bij verschillende observaties en/of in de verschillende cases vast te stellen zijn.²⁸ Deze vaststellingen worden mogelijk omdat er niet met een *one-shot casestudie* gewerkt wordt (Bernard 2006, p. 114). In BOZAR en KMSK Brussel werden acht verschillende rondleidingen (met zeven verschillende NT2-groepen) geobserveerd. Daarnaast berustte het onderzoek in het Museum van Elsene grotendeels op dezelfde methodiek als degene die in WIELS gebruikt werd. Op deze manier is de externe validiteit van het onderzoek niet helemaal onbestaande en is het mogelijk om de methodologie door middel van vergelijking kritisch te beschouwen.

b. Casuïstiek: een case-gebonden methodologie

Het spreken over het sociaal geëngageerde museum en het museum als experimentele ruimte waar (ver)nieuwe(nde) maatschappelijke modellen kunnen uitgetest worden, veronderstelt de aanname dat de museumpraktijk een mensenleven en/of groepen en/of gemeenschappen kan beïnvloeden. Aan de hand van drie casestudies wordt de output, de outcome en de impact van museumpraktijk m.b.t. individuen, groepen en gemeenschappen nagegaan.

De drie casestudies zijn onderling zeer divers, maar allen hebben ze één aspect gemeenschappelijk: er is sprake van een samenwerkingsverband tussen een museale²⁹ en een intermediaire partner. De aard en de duurzaamheid van de samenwerkingsverbanden in de verschillende cases is zeer verschillend. Deze diversiteit schuilt ook in de *morfologie* van de betrokken intermediaire partners, musea en kunstencentra.

Wat de instituties betreft: WIELS en BOZAR zijn geen musea, maar kunstencentra. Dit wil zeggen dat ze niet over een permanente collectie beschikken. Het verwerven, conserveren en bestuderen van de collectie zijn geen issue voor hen. Onderling zijn WIELS en BOZAR zeer verschillend qua werking en programmatie. Het programma van BOZAR is cultureel breder dan dat van WIELS, maar de tijdelijke tentoonstellingspraktijk hebben ze gemeenschappelijk. De KMSK

²⁸ Bij de rapportering wordt o.a. van een abductieve vorm van bewijsvoering gebruik gemaakt. Verbanden en verklaringen zijn binnen deze redeneervorm voldoende, maar geen noodzakelijke voorwaarden. Abductie kan gebruikt worden wanneer er geen oorzakelijke verbanden vast te stellen zijn, wanneer er geen correlaties tussen verschillende vragen of topics bij vragenlijsten zijn, wanneer er geen wetenschappelijke experimenten kunnen uitgevoerd worden of er geen nulmetingen mogelijk zijn. Dit zorgt ervoor dat de abductieve redeneervorm soms de enige is die de wetenschapper in het veld van de humanities ter beschikking staat. Bovendien maakt het toepassen van abductie het genereren van nieuwe kennis mogelijk (zie ook: GELL 1998, p. 14-16, ROBINSON 2003, p. 241 n. 52).

²⁹ De term *museaal* slaat zowel op de musea als op de kunstencentra die als casestudie fungeren.

Brussel behoren tot de Federale wetenschappelijke instellingen en het Museum van Elsene is een gemeentelijk museum. Deze verschillende statuten hebben implicaties op personeelsbeleid, financiering, mission statement en dus ook op de museumpraktijk.

Op de *morfologie* van de intermediaire partners (Lire et Écrire, Huis van het Nederlands en Out of the Box) wordt bij de uitwerking van de concrete casestudies en meer bepaald bij de situering van de partners teruggekomen.

Niet alleen hebben de verschillende instituties hun eigenheid, ook de museumprogramma's die het onderwerp van dit onderzoek vormen, zijn zeer divers.

De rondleidingen in BOZAR en in de KMSK Brussel zijn ontstaan uit een samenwerkingsverband tussen verschillende Brusselse musea en kunstencentra, het Huis van het Nederlands en het CVO (Centrum voor volwassenenonderwijs). De primaire doelstelling is de taalverwerving. Musea en kunstencentra zijn vragende partij om binnen dit proces een rol te kunnen spelen.

Het sociaal-artistische programma in WIELS ontstond uit een samenwerkingsverband tussen WIELS en Lire et Écrire. De primaire bedoeling is dat het zelfvertrouwen van de participanten wordt versterkt. Aan de hand van het reflecteren over en creëren van kunst is het de bedoeling dat de participanten zich leren uiten over maatschappelijke problematieken. Taalverwerving is ook hier een doelstelling.

Het project in het Museum van Elsene is ontstaan uit een zeer recente samenwerking tussen het museum en Out of the Box, een privé-initiatief dat zich op creatieve educatie richt. Dit tijdelijke (projectgerichte) samenwerkingsverband betreft het uitwerken van een programma voor Museum Night Fever (11 maart 2017). Hiervoor wordt er samengewerkt met het kunstenaarsduo Pierre et Gilles, wiens werk tijdens Museum Night Fever te zien zal zijn.

Omwille van de eigenheid van de verschillende instituten en/of museumprogramma's is het niet mogelijk om met één welbepaalde methodiek te werken. De casuïstische manier van dataverwerving biedt meerdere voordelen:

- het is mogelijk om de kernvraag van dit onderzoek vanuit verschillende standpunten te benaderen;
- het is mogelijk om contextgebonden te werken en zo de specifieke dynamiek van de museumpraktijk te volgen;
- niet alleen de *flow* van de museumpraktijk, ook de *flow* van het onderzoek kan gevolgd worden;
- theorie en praktijk kunnen op een organische manier samengebracht worden;
- er kunnen op basis van verschillende methodes data worden verworven en geanalyseerd, wat bijdraagt aan het holistische beeld dat geschetst wordt;
- het te sterk afwegen van verschillende casestudies tegenover elkaar wordt ten dele vermeden;
- er kunnen verschillende methodieken uitgetest worden, wat belangrijk is gezien de methodologie een belangrijk deel van dit onderzoek uitmaakt.

c. Dataverwerving

i. NT2 - taalverwerving in een museale context

De data voor het NT2-traject werden op verschillende manieren verzameld. Voor er op de specifieke methodes dieper ingegaan wordt, worden ze hier opgesomd: voorbereidende semi-gestructureerde interviews met de museumstaf van BOZAR (Tine Van Gothem en Lieve Raymaekers), observatie van een inleefatelier rond taalverwerving en NT2, observatie van de rondleidingen, een enquête voor de participanten, een (semi-)gestructureerd interview met de begeleidende leerkracht, een (semi-)gestructureerd interview met de museumgids, een

gestructureerd vervolginterview met de participanten en een gestructureerd interview met de verantwoordelijken van het Huis van het Nederlands (de sturende intermediaire partner).

Hieronder worden de gebruikte methodieken besproken. In het technisch supplement van dit onderzoek is een blanco-versie van de observatiefiche, de enquête en de verschillende interviewfiches terug te vinden. Wanneer er naar de concrete observatieverslagen en interviews verwezen wordt, is de referentie in de bibliografie terug te vinden.

- Voorbereidende interviews en inleefatelier.
De basis voor deze casus werd vorig jaar gelegd: BOZAR was een van de casestudies in *Onderzoek naar de sociale rol van musea en kunstencentra in de superdiverse grootstedelijke Brusselse context*. De voorbereidende interviews bestonden uit semi-gestructureerde interviews, op basis van concrete vragen die uit het onderzoek naar voor kwamen.
De observatie van het inleefatelier bestond uit een open observatie, waarbij er ook reeds een aantal vragen m.b.t. de relatie tussen de museumpraktijk en de invalshoek van de taalverwerving genoteerd werden (2016 9 19 Verslag Inleefatelier BOZAR/NT2).
- Observatie van de rondleiding.
Bij de observatie van de rondleiding werd nagegaan of de gids aandacht besteedde aan de zeven criteria om te beoordelen of musea en kunstencentra mee de essentiële voorwaarden kunnen scheppen om empowerment, inburgering en gemeenschapsopbouw te stimuleren (zie supra). Daarnaast werd er ook op de aanpak van de gids, de interactie met de cursisten en het enthousiasme van de cursisten gelet. Tot slot werd er aandacht besteed aan de wijze waarop de taalverwerving gestimuleerd werd. Concreet werd hierbij gelet op het gebruik van de toolkit die door het Huis van het Nederlands voor deze rondleiding ontworpen werd.
Tijdens het maken van de veldnotities werden de eerste indrukken genoteerd, waar de onderzoeker voor alles wat er gebeurde openstond. Er werd gekozen om geen audio- of video-opnames van de rondleidingen te maken: de tijdrovende verwerking van de informatie en de fragiele situatie van sommige participanten zijn hiervoor de voornaamste redenen.
- Enquête voor de participanten.
De enquête werd onmiddellijk na de museumpraktijk afgenomen. Er werd geen uitleg bij de vragen gegeven. Enkel wanneer de respondent een taalkundig probleem had, werd er op zijn/haar vraag ingegaan.
De aard van de vragen is divers: open en gesloten vragen (BERNARD 2006, p. 269), vragen met antwoordmogelijkheid op een numerieke en op een 5-punts Likertschaal, positieve en negatieve formulering om het proximity effect te ondervangen (GABLE & WOLF 1993, p. 64-65) en projectieve vragen (OPPENHEIM 1992, p. 210) zodat de respondenten hun wensen kunnen uitdrukken wisselen elkaar af.
“Ik weet het niet”, is geen optie. De respondenten werden gedwongen te kiezen. Bij de Likertschaal is de keuze *neutraal* voorzien. Hiermee konden de respondenten aangeven dat ze niet echt een mening hadden of dat ze noch positief noch negatief tegenover de inhoud van de vraag stonden. Op het nuanceverschil tussen beide invullingen van het begrip *neutraal*, kon bij het interview ingegaan worden.
Om de betrouwbaarheid van de antwoorden van de respondenten te testen werd er twee keer een *Pitlinsky-test* toegevoegd³⁰: in de lijstjes stond één keer een onbestaande kunstenaar (diagram 1) en één keer een onbestaand museum vermeld. Deze werden

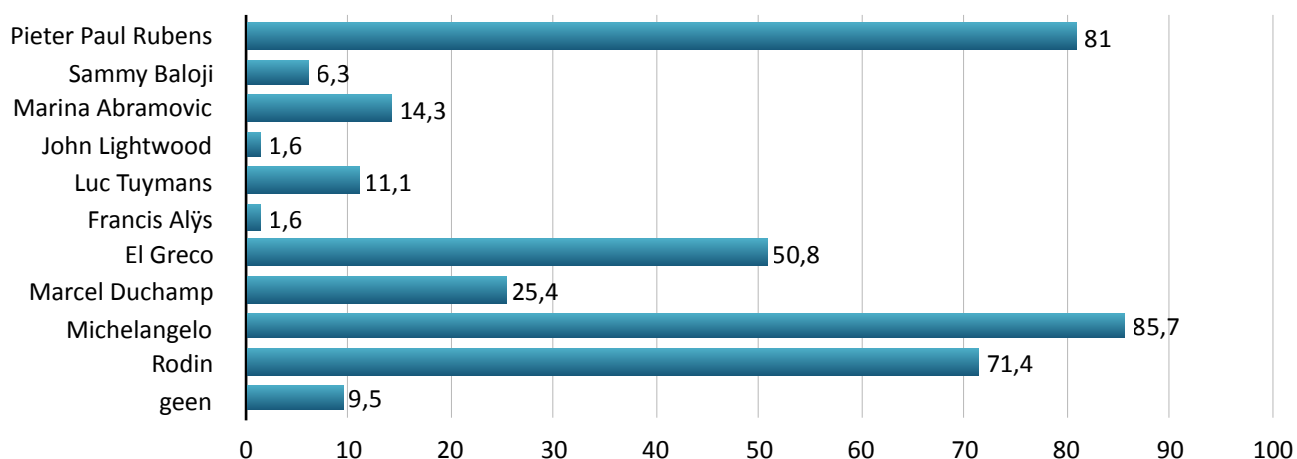
³⁰ Pitlinsky is geen reële kunstenaar. Kirchberg en Tröndle voegden in hun onderzoek de naam van een niet-bestaande kunstenaar toe aan een lijst met namen van bestaande kunstenaars om de betrouwbaarheid van de antwoorden van de participanten te beoordelen (KIRCHBERG & TRÖNDLE 2014, p. 176). De onbestaande kunstenaar in het lijstje van *diagram 1* is John Lightwood.

respectievelijk in 1,6% en 17,5 % van de gevallen aangeduid. In het geval van het onbestaande museum leunde de naam *Museum voor Hedendaagse Kunst Brussel* zeer dicht aan bij de bestaande musea uit de lijst. Verder kwam de mate waarin kunstenaars al dan niet gekend waren vrij goed overeen met wat er op basis van de voorbereidende literatuurstudie verwacht werd. Tot slot werd de betrouwbaarheid van de antwoorden die de respondenten op deze vraag gegeven hadden zeer kort tijdens het interview getest. Deze test bevestigde de resultaten van de enquête in grote mate. Op basis hiervan kan ervan uitgegaan worden dat de respondenten ook vrij eerlijk op de andere vragen van de enquête antwoordden.

Door gevarieerde vragen te stellen, wordt er afwisseling in de enquête gebracht, blijven de respondenten aandachtig bij het beantwoorden van de vragen (BERNARD 2006, p. 270), wordt verfijning mogelijk en kan de enquête bij de gestructureerde interviews gebruikt worden.

Enkel volledig ingevulde enquêtes werden weerhouden. Acht enquêtes (dit is ongeveer 11,26 %) voldeden niet aan dit criterium. Deze werden niet in het onderzoek opgenomen. Omwille van de beperkte tijd was het niet mogelijk om de enquêtes op voorhand te testen.

Diagram 1: welke kunstenaars kent u? (n = 63, cijfers in procenten)



- Vervolginterview met de participanten.

Het vervol ginterview bestond uit een gestructureerd interview dat in de lokalen van de participerende CVO-instituten plaatsvond. De participanten werden tijdens een lesmoment, in een aparte ruimte en face tot face, geïnterviewd. Ieder interview duurde ongeveer twintig tot vijfentwintig minuten. De participanten kregen de vragen niet op voorhand.

Het interview verliep in het Nederlands, wanneer dit niet lukte schakelde werd er naar het naar het Frans en/of het Engels overgeschakeld (zie supra). Om de participanten voldoende zelfvertrouwen bij het spreken van het Nederlands te geven, werd er met een korte bespreking van de enquête begonnen. Dit gaf de onderzoeker ook de mogelijkheid om een eventuele onduidelijkheid na te vragen of om een onvolledige enquête te completeren.

Op het einde van het interview kreeg de respondent de mogelijkheid om nog iets toe te voegen, waardoor er ook een mogelijke openheid tot een vrij gesprek ontstond.

De interviews werden niet opgenomen. Deze mogelijkheid werd op voorhand met de begeleidende leerkrachten besproken en zij gaven te kennen dat het voor de NT2-participanten zeer gevoelig kon liggen (zie supra). Verder was het opnemen van interviews praktisch niet haalbaar. De verwerking van één uur audiotape neemt ongeveer zes tot acht uren in beslag. Er werden 35 interviews afgenomen, wat neerkomt op ongeveer 70 à 90 uren transcriptie (BERNARD 2006, p. 20).

Omwille van praktische redenen lukte het niet om alle respondenten van de enquête te interviewen. De respondenten waarvoor het niet lukte, kregen de kans om een schriftelijke vragenlijst in te vullen. Slechts 5/16 (31 %) ging op de uitnodiging in.

- Interview met de begeleidende leerkracht.
Van de begeleidende leerkrachten werd een gestructureerd interview afgenomen. Dit vond in de participerende CVO-instituten plaats. Het interview duurde ongeveer een half uur tot een uur. Op het einde van het interview kreeg de leerkracht de mogelijkheid om vrij zijn/haar bedenkingen te formuleren.
Ook deze interviews werden niet opgenomen. De voornaamste redenen hiervoor zijn pragmatisch van aard (tijdrovend). Bovendien leverde het opnemen van het interview niet echt een meerwaarde voor dit onderzoek op.
Sommige leerkrachten waren niet tot een mondeling interview bereid. Praktische redenen (het late tijdstip, trein halen, ...) lagen aan de grondslag van dit probleem. Deze leerkrachten kregen de mogelijkheid om de vragenlijst schriftelijk in te vullen. Eén leerkracht ging hierop niet in.
De leerkrachten die de vragenlijst schriftelijk invulden, werden om verduidelijking of extra argumentatie gevraagd wanneer dit nodig was. Op deze manier werd er geprobeerd de situatie van een schriftelijk interview te benaderen.
- Interview met de museumgids.
Van de museumgidsen die de rondleidingen verzorgden, werd een gestructureerd interview afgenomen. De gidsen kregen de vragen op voorhand, zodat het gesprek vlot verliep en er vrij snel naar de diepte kon worden gegaan. Hierdoor kreeg het interview vaak het karakter van een semi-gestructureerd interview. Deze techniek leverde extra informatie op.
Ieder interview duurde ongeveer een uur, wat het mogelijk maakte om de vragen grondig te bespreken.
Eén gids verhuisde naar het buitenland, waardoor er geen interview kon afgenomen worden. Deze gids was bereid om de vragenlijst schriftelijk te beantwoorden, maar uiteindelijk reageerde hij/zij niet meer.
- Interviews met de verantwoordelijken van het Huis van het Nederlands (de sturende intermediaire partner).
De contacten met de verantwoordelijken van het Huis van het Nederlands verliepen zowel formeel als informeel.
Formeel: er werd een vragenlijst bezorgd die schriftelijk kon ingevuld worden.
Informeel: de verantwoordelijke was bij een aantal rondleidingen aanwezig. Dit zorgde ervoor dat een aantal zaken getoetst en bevraagd konden worden. De neerslag van deze gesprekken maakt deel uit van de observatiefiches.
- Indirecte observatie (zie supra).
Indien mogelijk werd verdere informatie via blogs van de cursisten, via creatieve schrijfoopdrachten, via interne verslagen, ... verworven.

ii. Lire et Écrire

In de eerste fase van dit onderzoek bestond het verzamelen van data vooral uit interviews met de museumstaf (Benoit Dewael), de museumdirectie (Dirk Snauwaert) en de directie van Lire et Écrire (Marie Evenepoel). Deze interviews waren semi-gestructureerd, waardoor het mogelijk was om in te spelen op de vragen die vanuit het onderzoek zelf naar voor kwamen. Op basis van deze interviews werd besloten het Lire et Écrire-traject in kaart te brengen.

Het verzamelen van data m.b.t. het Lire et Écrire-traject gebeurde vooral op basis van het observeren van de sociaal-artistieke ateliers. Tijdens deze observaties werd informatie verzameld door te kijken, te luisteren en met de participanten te spreken. Omdat er met de participanten, de

leerkracht en de begeleidende kunstenaar een relatie van vertrouwelijkheid ontstond, was het mogelijk om gevoelige vragen te stellen en om op een dieper niveau informatie te verwerven. Opvallend was de wil van een aantal participanten om over kunst en de invloed van kunst op hun leven te praten.

Na het eerste atelier-moment vulden de participanten een enquête in. Deze enquête is vergelijkbaar met diegene die bij de NT2-respondenten afgenomen werd. De Franstalige versie kwam via de techniek van het *vertalen en terugvertalen* tot stand (zie supra). De lage geletterdheid speelde de respondenten parten bij het invullen, waardoor de resultaten enigszins vertekend zijn. De resultaten van deze enquête werden bij de analyse van de data daarom niet gebruikt, wel liggen ze aan de basis van de interviews die op het einde van het traject afgenomen werden. Deze interviews zijn gestructureerd van aard en ze vonden in de aanloop naar het tentoonstellingsmoment plaats (18 april en 4 mei). De participanten kregen de vragenlijst niet op voorhand. Op het einde van het gesprek kregen ze de kans om vragen te stellen of opmerkingen te maken, waardoor er een openheid tot het verwerven van onverwachte informatie ontstond. De meeste participanten maakten van deze mogelijkheid gebruik om vragen naar het onderzoek te stellen. Enkelen gaven te kennen dat ze het *een eer* vonden om aan dit onderzoek mogen mee te werken. Ze voelden zich gevaloriseerd, waardoor ze zich uitgedaagd of geprikkeld voelden om dieper over de sociaal artistieke praktijk in WIELS na te denken.

Verdere data werden via indirecte observatie verzameld. Deze techniek wordt door Russell Bernard (2006, p. 413) omschreven als de archeologie van het menselijk gedrag. De onderzoeker gaat op zoek naar sporen in archieven, tijdschriften (*Journal de l'alpha*), schrijfoverdrachten, foto's, ... Ook de audio-opnames van de interviews tussen de begeleidende kunstenaar (Katherine Longly) en de participanten van het atelier in 2015-2016 behoren tot deze categorie. Verder werd er ook relevante informatie op de blog *Artsmulticulturels* (<https://artsmulticulturels.wordpress.com> 2017) en in de interne verslagen gevonden.

Tot slot waren ook de vele informele gesprekken met de begeleidende leerkracht (Patricia Fernandez) en de begeleidende kunstenaar (Katherine Longly) een zeer goede bron voor de dataverwerking.

In het technisch supplement van dit onderzoek is een blanco-versie van de observatiefiche en de enquête terug te vinden. Wanneer er naar de concrete observatieverslagen en interviews verwezen wordt, is de referentie in de bibliografie terug te vinden.

iii. Out of the Box

In de eerste fase van dit onderzoek bestond het verzamelen van data vooral uit interviews met de museumstaf (Stéphanie Masuy) en de directie van Out of the Box (Diane Hennebert). Omwille van hun verkennende karakter waren deze interviews niet-gestructureerd van aard.

In een tweede fase vond een semi-gestructureerd interview met Stéphanie Masuy plaats. Op basis van dit interview werd het mogelijk om de visie van het Museum van Elsene op de publiekswerking en op de omliggende gemeenschap te bepalen.

Na Museum Night Fever was er een *afrondend* interview met Stéphanie Masuy en Diane Hennebert. Op basis van deze twee niet-gestructureerde interviews werd het mogelijk om de ervaringen van de partners met elkaar te confronteren. Deze interviews boden een goed inzicht in de (verschillende) verwachtingen, doelstellingen en interpretaties van de educatief-artistieke praktijk.

De voornaamste bron voor het verzamelen van de data was de observatie van de museumpraktijk (voorbereiding van Museum Night Fever). Na Museum Night Fever werden de studenten op verschillende momenten in de lokalen van Out of the Box geobserveerd. Tijdens deze momenten vonden een aantal verschillende informele interviews plaats met de participanten, met de begeleidende leerkrachten en met Diane Hennebert. Het houden van gestructureerde interviews bleek in de praktijk onmogelijk te zijn: voortdurend kwamen er andere studenten

bijzitten en werd het individuele interview een groepsinterview. Omdat deze vrije manier om tot communicatie en dialoog aansluit bij de werking en de visie van Out of the Box, oordeelde de onderzoeker dat het beter was om deze dynamiek niet te doorbreken.

Tot slot werden data door indirecte observatie verworven. De website van Out of the Box was hierbij van zeer grote waarde.

Voor de blanco versie van de observatie- en interviewfiche wordt naar het technisch supplement van dit onderzoek verwezen.

4. Analyse van de data

Het verzamelen van data is één zaak, het analyseren en interpreteren van deze data is een andere zaak. De manier waarop de verzamelde data geanalyseerd werden, wordt bij de rapportering en analyse in de loop van het volgende hoofdstuk duidelijk. Hier wordt kort ingegaan op de verwerking van de enquêtes en op de analyse van de data die op basis van de interviews verzameld werden.

Wat betreft de enquête: de resultaten werden via Google Forms verwerkt. Dit programma biedt niet alleen de mogelijkheid om een statistisch rapport te genereren. Ook is het mogelijk om de verschillende gegevens via Keynote te combineren en op die manier samengestelde statistieken te verkrijgen en/of correlaties te berekenen. Hierdoor kunnen betekenisvolle verbanden blootgelegd worden. Het aantonen van causale verbanden blijft ook hier zeer lastig tot onmogelijk.

Voor de tekstanalyse wordt de techniek van de categorisatie gebruikt. Hierbij is het niet in de eerste plaats de bedoeling om kwantitatieve data te genereren. De methodiek blijft gericht op het verwerven van kwalitatieve data, die door toepassing van de grounded theory betekenisvolle informatie kunnen opleveren. Bernard (2006, p. 492) onderscheidt m.b.t. de grounded theory volgende fases:

- produceren van een transcriptie van het interview;
- doorlezen van een beperkte sample van de teksten;
- identificeren van mogelijke analytische categorieën;
- nagaan welke categorieën met elkaar verband kunnen houden;
- de relaties tussen de categorieën gebruiken om een theoretisch model op te bouwen;
- dit model steeds met de (negatieve) data in verband brengen.

De bedoeling van deze werkwijze is het verkennen van nieuwe wegen voor het onderzoek om op deze manier betekenis te genereren. Bij dit interpretatieproces wordt er niet vanuit een blanco theoretisch model vertrokken, maar vanuit een visie op mogelijke indicatoren die wijzen op de effecten (output, outcome en impact) van museumpraktijk. Vooral de publicaties van François Matarasso (1997) en Alessandro Bollo (2013) liggen aan dit schema ten grondslag (zie infra).

V. Rapportering en analyse

1. Inleiding: indicatoren voor output, outcome en impact van museumpraktijk

Kunst heeft impact op individuen, groepen en gemeenschappen. Deze idee is onderliggend aan de reizende tentoonstelling *Entartete Kunst* in 1937. Entertate kunst belichaamde niet alleen de expressie van een ontaarde geest, ze kon ook de ontaarding van de geest in de hand werken. Dat kunst hier geïnstrumentaliseerd en gediaboliseerd werd om de Nazi-ideologie uit te drukken en te verspreiden, behoeft geen betoog. Los van alle politieke, ethische en humane dimensies van dit voorbeeld, is de onderliggende visie op kunst toch interessant voor dit onderzoek.

Kunstwerken krijgen een waarde of onwaarde toegekend en deze waarde kan niet met objectieve instrumenten of maatstaven gemeten worden. De waarde van kunst is gerelateerd aan een ervaring van *schoonheid* of een ervaring van het esthetische, of van een ervaring van datgene wat als *schoon* of esthetisch beschouwd en/of ervaren wordt. Deze ervaring is voornamelijk subjectief, maar onderliggend spelen verschillende invloeden een, al dan niet beperkte, rol: klasse, gender, afkomst, opvoeding, sociaal milieu, beroep, opleiding, ... (HOLDEN 2004, p. 22; McMANUS & FURNHAM 2006). Toch wordt deze ervaring door politici en beleidsmakers vaak geassocieerd met economische en politieke agenda's, waardoor kunst als een *tool* of een instrument gebruikt wordt om bijvoorbeeld de gender-kloof te dichten of mensen met een migratieachtergrond te laten inburgeren (BOLLO 2013, p. 12).

In een heel andere context stelt François Matarasso in *Use or Ornament. The Social Impact of Participation in Arts* (1997, p. 1) vast dat de impact van hoge en lage kunsten op de maatschappij zeer groot is. De geschiedenis van de 20^{ste} eeuw kan volgens hem beschreven en begrepen worden vanuit de relatie tussen culturele bewegingen, evenementen en individuen. Binnen dit proces vormt de populaire cultuur dikwijls de voedingsbodem voor verandering of revolutie. De meidagen van 1968 zijn hiervan het meest typerende voorbeeld.

Vanuit deze redenering kunnen Eckhart Gillen en Peter Weibel in *Europe After the Rain. The Dialectic of Trauma and Revival In European Art from 1945 tot 1968* schrijven dat:

“[i]t has always been the artists, writers and philosophers who have grappled with the results of criminal policies and have fearlessly examined Europe's piles of debris and corpses, instead of looking away. They were searching for - and they found - new language to give expression to all the nameless suffering, to open up new perspectives on the future. They stood up to the repressed realities of continuing violence and, in the sense of a new idealism, the simultaneously developed visions of a future society” (GILLEN & WEIBEL 2016, p. 13).

Kunstenaars beïnvloeden de samenleving a.h.v. hun kunstwerken, omdat deze gecondenseerde, symbolische en complexe uitdrukkingen van een onderliggend maatschappijbeeld zijn. Wanneer deze kunstwerken in een museale context gepresenteerd worden, ontstaat er niet alleen een interactie met het publiek. De kunstwerken krijgen ook een institutionele dimensie, waardoor de mogelijkheid ontstaat om diverse publieken - in zoverre daarvan sprake kan zijn - aan te spreken. Het transformerend vermogen van kunst - en in het verlengde daarvan museumpraktijk - plaatst musea in een unieke positie om een functie m.b.t. leren, empowerment en gemeenschapsopbouw te vervullen (BOLLO 2013, p. 12).

De vraag om de output, de outcome of de impact te meten of zichtbaar te maken, ontstaat zo goed als samen met het inzicht dat kunst en/of museumpraktijk over een transformerend vermogen beschikken. Het meten van dit transformerend vermogen is uiterst problematisch. John Holden drukt het zo uit:

“[t]he value of culture cannot be adequately expressed in terms of statistics. Audience numbers and gallery visitor profiles give an impoverished picture of how culture enriches us. Current forms of impact measurement are necessary, and they need to be improved, but they can never be sufficient” (HOLDEN 2004, p. 21)

Niettegenstaande de complexiteit van het meten (zie supra), is er een groeiend corpus aan casestudies waarin de output, de outcome en de impact van de museumpraktijk onderzocht wordt. Twee studies zijn voor dit onderzoek van zeer grote waarde: in 1996 onderzocht Matarasso de sociale impact van sociaal-artistieke programma's in Groot-Brittannië en 17 jaar later onderzocht Alessandro Bollo voor het *Learning Museum Project* de sociale impact van een brede waaier aan museumactiviteiten in verschillende musea.

Onderstaand schema verenigt - vanuit de context van dit onderzoek - de meest relevante resultaten van deze twee onderzoeken, tevens ligt het als hypothese op tafel om de indicatoren voor sociale impact te bevragen.



Schema 2: indicatoren die wijzen op de output, de outcome en de impact van museumpraktijk.

In het theoretisch-filosofisch framework van dit onderzoek wordt een visie op het museum als experimentele ruimte ontwikkeld (zie supra), waar op basis van kunstvoorwerpen en artefacten en - bijvoorbeeld door middel van de kritische pedagogie - participatieve modellen kunnen worden uitgetest en bevraagd, vragen kunnen worden opgeroepen, de verbeelding kan worden geprikkeld, het verschil als een positieve kracht kan worden benaderd, ...

Binnen dit denkkader worden kunstvoorwerpen en artefacten als *agents* beschouwd. Dit wil zeggen dat ze over een transformerend vermogen beschikken en dat ze de potentie hebben om in een mensenleven in te grijpen. Of anders gezegd: tussen het publiek en de kunstvoorwerpen of artefacten bestaat een zeer sterke inter-relatie waardoor beiden elkaar constitueren.³¹

Kunstobjecten wekken inspiratie op en ze werken op de verbeelding van het publiek, waardoor individuen uitgedaagd worden om hun grenzen te verkennen en te verleggen. Deze veel-lagige ervaring³² is het hart van het museumproces, waarin het individu centraal staat. Dit proces heeft invloed op de persoonlijke ontwikkeling (empowerment), maar ook - omdat mensen sociale wezens zijn die zich in relatie met anderen ontwikkelen (VAN DEN BOSSCHE 2011, p. 70) - op inburgering en gemeenschapsopbouw. Hierbij kan inburgering in een brede context begrepen worden als het in staat stellen van mensen en mensen zichzelf in staat laten stellen om aan de samenleving te participeren. Empowerment sluit hierbij nauw aan (zie supra). Vanuit ethische en filosofische hoek wordt dit denken over de creatie van *capabilities* - beschouwd als het in staat stellen van mensen om hun bekwaamheden of vermogens te ontwikkelen - door Martha Nussbaum uitgewerkt (NUSSBAUM 2011, p. 143-184).

Via de museumpraktijk, die divers van aard kan zijn, bestaat er tussen het museum en het publiek een inter-relationale verhouding, waarbij beiden elkaar beïnvloeden en hopelijk versterken. Op deze wijze beschikt het museum over het vermogen om een proces op gang te brengen waarbij individuen zich ontwikkelen, wat positieve gevolgen heeft voor inburgering en gemeenschapsopbouw. Binnen dit proces spelen de humanities (i.c. de musea en kunstcentra) een belangrijke rol in het begrijpbaar maken van de menselijke ervaringen en van de complexiteit van de wereld waarin we leven (NUSSBAUM 2010, p. 7).

Tot slot vertrekt het schema vanuit de visie dat identiteit meervoudig en fluïde is. Het is niet zo dat iemands identiteit op een bepaald moment als *af* kan worden beschouwd (PERMENTIER 2016, p. 10-12). Betekenisvolle gebeurtenissen en handelingen dragen bij tot de continue (her)vorming van de (meervoudige) identiteit. In dit betekenisgevend proces is er een voortdurende interactie tussen de persoon en de gemeenschap. Hierdoor worden in de identiteit het individu en de samenleving aan elkaar gelinkt (STRYKER & BURKE 2000, p. 287-288). Identiteit kan daarom beschouwd worden als een *working theory* die mensen erop nahouden. Hierbij doen ze beroep op hun autobiografisch geheugen, waarbij ze zich vooral laten leiden door de vraag wie ze waren, wie ze zijn en wie ze zullen worden. Hun handelen en denken wordt bepaald door hun mogelijke identiteit of door wie ze in de toekomst zouden willen zijn. Deze mogelijke identiteit kan positief of negatief zijn (OYSERMAN & JAMES 2011, p. 117-121; 129, 131) en ze komt door een complex samenspel van verworven en te verwerven kennis, attitudes en vaardigheden tot stand. Bij mensen in kwetsbare situaties, waarbij het (kritisch) denken voor een groot deel wordt uitgeschakeld, spelen emoties een uiterst belangrijke rol. Bovendien nemen de emoties het ook van het denken over op het moment dat een situatie, een artefact en dus ook een kunstobject een grote inwerking op iemand heeft (PETTY & BRIÑOL 2015, p. 5). Vanuit de vaststelling dat mensen, bewust of onbewust, door hun emoties bepaald worden bij het nemen van beslissingen en bij het bepalen van hun oordelen over sociale, politieke, economische en persoonlijke problematieken en

³¹ Van het publiek uit bestaat er een voort-durend betekenisgevend proces m.b.t. het kunstobject. Dit betekenisgevend proces heeft mogelijk een impact op het kunstobject zelf: veranderingen in de status, de bewaringsomstandigheden, de tentoonstellingspraktijk, de provenance, het materiële uitzicht, ... wijzen op de flexibele conditie van kunstwerken.

³² Kunstobjecten beschikken over het vermogen om de mens in al zijn aspecten (en zintuigen) aan te spreken. De ervaring van kunst kan esthetisch van aard zijn, maar ook intellectueel, ethisch, ...

situaties (FORGAS 2001, p. 16-22), is het niet onbelangrijk om hierop vanuit een museale context in te spelen. Dit is zeker zo als het informele en non-formele leren als een belangrijke museale taak beschouwd wordt en als de pedagogische benadering van heel wat museumprogramma's en museale activiteiten in rekenschap wordt gebracht.

Om de indicatoren die wijzen op de output, de outcome en de impact van museumpraktijk (schema 2) op hun geldigheid te testen, wordt in de rapportering en analyse van het empirisch gedeelte van het onderzoek van drie uitgangsvragen (of probleemstellingen) vertrokken.

- De eerste uitgangsvraag voor het empirisch gedeelte van dit onderzoek is of de indicatoren in de museumpraktijk terug te vinden zijn. De cases die hierbij in ogenschouw worden genomen zijn divers van aard: sociaal-artistiek, educatief (museumrondleiding) en artistiek-educatief. De aard van de cases zal de mate waarin de indicatoren zich al dan niet voordoen waarschijnlijk mee bepalen.
- Een tweede uitgangsvraag betreft het proces van de museumpraktijk: dit kan niet aan de hand van de indicatoren in kaart worden gebracht. Het museumproces kan enkel worden blootgelegd door de aard van de museumpraktijk, de aard van de samenwerkingsverbanden tussen de verschillende betrokken instituties, het realiseren van (vooraf bepaalde) doelstellingen, het mission statement van het betrokken kunstencentrum of museum, ... te beschouwen.
- Een derde uitgangsvraag brengt bovenstaande vragen samen en ze vertrekt vanuit de veronderstelling dat de output, de outcome en de impact van de museumpraktijk toenemen naarmate er vanuit een duidelijke visie en zeer concrete, op voorhand bepaalde en gecommuniceerde, doelstellingen vertrokken wordt. Het onderscheid dat Simona Bodo tussen output, outcome en impact (zie supra) maakt, biedt een goed vertrekpunt om de verschillende niveaus van de museumpraktijk, de museumpolitiek, museumervaring en museumpartnerschappen aan elkaar te linken (BODO 2009, p. 31).

2. Casestudies

Bij de analyse van de data wordt in de eerste plaats van een situering van de verschillende museumpartners vertrokken. Waar dit mogelijk is, wordt er aandacht besteed aan de positie die het leren in de publiekswerking en/of in de museale visie inneemt.

In de tweede plaats wordt de aard en de duurzaamheid van het samenwerkingsverband tussen de verschillende intermediaire en museale partners beschreven en geanalyseerd. Hierbij is het belangrijk om ook de doelstellingen en de verwachtingen van de verschillende partners met elkaar te vergelijken. In deze vergelijking komt ook de visie van de verschillende intermediaire partners op de rol van het museum aan bod.

In de derde plaats komt het mission statement van het museum of kunstencentrum in het vizier. Bij de analyse van het mission statement wordt nagegaan hoe er vanuit de museumdirectie naar het publiek gekeken wordt. De visie die hieruit naar voor komt, zal medebepalend zijn voor de output, de outcome en de impact van de museumpraktijk. Vanuit deze context dringt een kritische analyse zich op, hierbij is het ook nodig om aandacht aan de communicatie m.b.t. het mission statement te besteden.

In de vierde plaats worden de indicatoren die bij de participanten wijzen op de output, de outcome en de impact van de museumpraktijk aan de hand van observatie, enquêtering, interviews, ... opgespoord. In dit proces worden de data geanalyseerd vanuit het schema dat in bovenstaande deel ontwikkeld werd. Ook bij de participanten spelen de visie die ze op een museum of kunstencentrum hebben en de verwachtingen die ze m.b.t. het museumprogramma koesteren waarschijnlijk een niet onbelangrijke rol m.b.t. mogelijke output, outcome en impact. Daarom wordt aan deze aspecten de nodige aandacht besteed.

Tot slot komt ook de specifieke rol die kunstobjecten in dit proces spelen in beeld. Met andere woorden: er wordt in dit laatste onderdeel geprobeerd de specifieke rol van kunstmusea te belichten.

a. NT2 - taalverwerving in een museale context

i. Situering van de verschillende partners

BOZAR

In 1928 opende het paleis voor Schone Kunsten zijn deuren. De architect, Victor Horta, wilde met het Paleis voor Schone Kunsten niet alleen een bakken voor diverse kunsten en artistieke disciplines in de stad creëren. Bijna letterlijk verbindt het Paleis voor Schone Kunsten de beneden- en bovenstad met elkaar, en dat was zijn bedoeling. Op deze manier probeerde hij kunst voor een zo breed mogelijk publiek toegankelijk te maken, zonder dat hij daarbij het compromis opzocht en de kwaliteit uit het oog verloor (bozar.be 2016, geraadpleegd op 14/10/2016).

Horta's opvatting kadert volledig in zijn tijd: de opvoeding en de verheffing van het volk kan door een gebouw in de hand gewerkt worden, zeker wanneer het culturele aanbod aan de hoge culturele kwaliteitseisen voldoet.

Anno 2017 is BOZAR een kunstencentrum dat een ruime waaier aan activiteiten aanbiedt: dans, muziek, literatuur, film, exposities, architectuur, theater, fotografie, ...

Als kunstencentrum beschikt BOZAR niet over een vaste collectie. Dit heeft tot gevolg dat er enkel tijdelijke tentoonstellingen georganiseerd worden. Uit verschillende gesprekken met Tine Van Goethem, verantwoordelijke voor BOZAR Studio, blijkt dat dit een sterke impact op de publiekswerking heeft: samenwerkingsverbanden worden aangegaan met de bedoeling om kunst en cultuur voor iedereen toegankelijk te maken (VAN GOETHEM 6/7/2016).

In het jaarverslag van 2010 is een organigram van de BOZAR-structuur terug te vinden. Volgens dit organigram ressorteert BOZAR Studio onder de afdeling *Artistic coordination*. Dit departement staat in voor de publiekswerking. De voornaamste doelstelling is het voor een ruim publiek toegankelijk maken van de activiteiten en programma's. Bijzondere aandacht gaat uit naar uiteenlopende groepen die moeilijk of zelden met kunst in contact komen. Op termijn wil het team evolueren naar een overkoepelende werking waarin het begrip *lifelong learning* centraal staat (BOZAR Jaarverslag 2010, p. 46-48).

In deze context worden er jaarlijks ongeveer 100 rondleidingen aangeboden, waarbij de doelstelling niet het *terugkeereffect* is. Wel is het de bedoeling om aan de hand van (tijdelijke en flexibele) partnerschappen het totale bezoekersaantal te verhogen. De aandacht voor de diversiteit situeert zich op het niveau van de gidsen (die een diverse afkomst hebben) en van de verschillende methodieken die, afhankelijk van de samenstelling van de groep, gebruikt worden. Het kunstencentrum neemt een zo neutraal mogelijke houding aan: het is niet de bedoeling om aan waarde-overdracht te doen (VAN GOETHEM 6/7/2016).

Op de website is er geen visie omtrent de publiekswerking terug te vinden. Ook worden er geen rapporten of wetenschappelijke studies over de resultaten van sociaal-artistieke programma's als *Next Generation Please* of traditionelere activiteiten als rondleidingen, workshops, ... op de site gepubliceerd.

Wanneer de effecten van de museumpraktijk (educatief, sociaal-artistiek, creatief, ...) via de participanten wordt bevraagd, dan wordt de rapportage zo goed als uitsluitend voor interne doeleinden gebruikt. De feedback die door de participanten gegeven wordt, dient om de interne werking indien nodig bij te stellen. De invalshoek van waaruit de museumpraktijk bevraagd wordt, is louter evaluatief.

In het jaarverslag van BOZAR van 2010³³ staat er nochtans over de publiekswerking te lezen dat:

“[h]et Paleis voor Schone Kunsten [...] veel belang [hecht] aan het communiceren van haar cultureel artistieke project aan een breed en divers publiek. Het bemiddelen tussen het kunstwerk en het publiek, vandaag ook ‘publieksbemiddeling’ genoemd, is een van de kerntaken van BOZAR. Om deze bemiddeling in de praktijk om te zetten, laten de artistieke departementen zich leiden door de volgende uitgangspunten:

- BOZAR gaat bij elke activiteit uit van de specificiteit van de bezoeker(s). Er worden dus activiteiten voorzien op maat van kinderen, jongeren en gezinnen, maar afhankelijk van de activiteiten worden ook andere groepen benaderd, zoals bv. specifieke cultuurgemeenschappen.
- BOZAR brengt het publiek zoveel mogelijk in direct contact met de ‘makers’ en ‘uitvoerders’ via o.a. ontmoetingen, debatten en interviews.
- BOZAR nodigt externe specialisten (journalisten, curatoren, pedagogen) uit die mee de omkadering van een activiteit verzorgen en zet alle mogelijke media in om de activiteiten te promoten.

Binnen de verschillende departementen neemt publieksbemiddeling een centrale plaats in. Zo worden tijdens de tentoonstellingen rondleidingen, zaalteksten en gidsen aangeboden. Bij BOZAR MUSIC voorziet men gratis inleidingen bij de concerten en er worden programmaboekjes verkocht. BOZAR PERFORMING ARTS organiseert ontmoetingen met acteurs of regisseurs na de voorstellingen. BOZAR STUDIOS beschikt daarnaast nog over een atelierruimte waar bezoekers zelf kunnen werken rond muziek, beeldende kunst, drama, etc” (*BOZAR Jaarverslag 2010*, p. 41).

In deze context is het niet onbelangrijk op te merken dat er op de website van het kunstencentrum korte verslagen en/of fotoreportages van de exposities terug te vinden zijn.

Zo is het jongerenproject *Next Generation Please* relatief goed gedocumenteerd: in vergelijking met andere projecten en tentoonstellingen wordt dit project uitgebreid beschreven. Ook is er een fotoreportage te vinden, waarin de bezoeker van de site een goed beeld van de creatieve realisaties krijgt. Deze fotoreportage geeft een impressie van de output van het project. Verder is de beschrijving van het project vrij sec. De jongeren en de begeleidende kunstenaars komen niet aan het woord. Bovendien wordt ook hier niets over de outcomes en de impact van het project gezegd.

KMSK Brussel

In 1801 ondertekent eerste consul Napoleon het arrest *Chaptal*, waarmee vijftien provinciale musea worden opgericht. Brussel is daar één van. In 1802 en 1811 komen twee belangrijke zendingen kunstwerken uit de collecties van het Louvre in Brussel toe. In 1835 wordt, vijf jaar na de Belgische onafhankelijkheid, een Musée National opgericht dat ‘*de meest voortreffelijke werken van de meest vooraanstaande Belgische meesters zal huisvesten*’.

Op dit moment bestrijken de collecties, die voornamelijk schilderijen, beeldhouwwerken, tekeningen en prenten bevatten, de periode vanaf de 15^{de} eeuw tot vandaag (fine-arts-museum.be 2017, geraadpleegd op 12/2/2017).

³³ Dit is het meest recente verslag dat online terug te vinden is. Meermaals is er naar recentere verslagen gevraagd. Telkens gaf de museummedewerker de melding dat deze via de site te raadplegen zijn, maar de zoekterm *jaarverslag*, *jaarrapport*, *rapport* en *annual report* leverden 0 resultaten op. De jaarverslagen 2004, 2007-2010 zijn via ISUU - een online publicatieplatform - terug te vinden (zie: <https://issuu.com/bozar>, geraadpleegd op 9 februari 2017). Bovenstaand vermelde jaarverslagen werden tussen 22 en 26 augustus 2012 online geplaatst. Nadien viel de publicatie van de verslagen via dit medium stil.

De Koninklijke Musa voor Schone Kunsten Brussel behoren sinds de vierde staats hervorming in 1993 tot de Federale Wetenschappelijke Instellingen. Dit heeft gevolgen voor de invulling van de taak van het museum: de focus ligt in de eerste plaats de wetenschappelijke bestudering van de collectie.

Wat de publiekswerking betreft, is er geen uitgewerkte visie op de website van het museum terug te vinden. Wel is er een link naar de activiteiten van het educatie-team aan te treffen (<http://www.extra-edu.be>). Via deze link worden pedagogische dossiers en praktische informatie m.b.t. de rondleidingen toegankelijk gemaakt. Uit een interview met Isabel Vermote en Marleen Piryns blijkt dat het *Museum op Maat* zich op specifieke doelgroepen richt (VERMOTE & PIRYNS 1/12/2016). Het Museum op Maat Museum zorgt ervoor dat iedereen, los van beperking, cultuur, taal, ..., een gelijke kans krijgt om op een persoonlijke en aangepaste manier het museum te bezoeken. Binnen dit aanbod richt het Sesam-project zich op mensen in economische, sociale of culturele moeilijkheden. Museum op Maat organiseert rondleidingen, creatieve parcours, ateliers en thema-activiteiten op maat van deze specifieke doelgroepen (extra-edu.be/MSM, s.d., geraadpleegd op 14/2/2017).³⁴

De activiteiten van het educatieve team zijn terug te vinden op de extra-edu-site. Deze site bevat de nodige praktische informatie m.b.t. de verschillende doelgroepen en museumprogramma's, brochures m.b.t. specifieke tentoonstellingen of rondleidingen, een aantal educatieve dossiers die vrij te downloaden zijn, een beperkt aantal video's en foto's en een aantal verslagen van uitgewerkte pedagogisch projecten rond het leren kijken naar en zich uiten over kunst. Met betrekking tot het expressie-project wordt de concrete output van een pedagogisch project getoond. Wie tussen de regels leest, vindt in de dossiers ook sporen van wat als de outcome beschouwd kan worden. Deze outcome wordt niet concreet bevraagd. Dat is ook niet de doelstelling van het project, maar in de twee laatste opdrachten die de studenten moeten vervullen, wordt de reflectie over de effecten van het project mogelijk gemaakt (Expressie-project Lyceum Martha Somers 2012-2013, 2013-2014).³⁵

Huis van het Nederlands

De acht Huizen van het Nederlands werden in 2004 bij Vlaams decreet opgericht. Het Huis van het Nederlands is een intermediaire organisatie die zelf geen lessen Nederlands inricht. De kerntaken van het deze intermediaire organisatie bestaan uit het verstrekken van informatie m.b.t. de mogelijkheden om de Nederlandse taal te verwerven en uit het doorverwijzen naar het meeste geschikte leertraject.

In Brussel komen daar ook taalpromotie en taalbeleid bij. Het bezoeken van Nederlandstalige socio-culturele activiteiten krijgt binnen deze context extra aandacht (Huisnederlandsbrussel.be 2017, geraadpleegd op 12/2/2017).

In het *Huis van het Nederlands Jaarverslag 2015* (2016, p. 20) staat te lezen dat het Huis Brusselaars stimuleert om Nederlands te oefenen. Om dit doel te bereiken is er nood aan concrete oefenmomenten en -plaatsen. Musea kunnen plaatsen zijn waar het Nederlands in een realistische context geoefend wordt. Daarom is het belangrijk dat de NT2-cursisten met diverse culturele

³⁴ Op 20 juni 2017 organiseert de KMSK Brussel, in samenwerking met IN/FINITY een colloquium rond de helende kracht van kunst. Hierdoor wordt het transformerende (i.c. helende) vermogen van kunstobjecten onder de aandacht gebracht (zie: <https://www.fine-arts-museum.be/nl/agenda/2017/06/20/de-helende-kracht-van-kunst>, geraadpleegd op 25/4/2017). Tegelijkertijd speelt het museum ook zijn rol in de communicatie van wetenschappelijke inzichten en in het berichten over (ver)nieuwe(nde) vormen van museumpraktijk.

³⁵ Deze opdrachten zijn: noteer hoe je aankijkt tegen een museumbezoek en noteer hoe je het museumbezoek hebt ervaren en hoe je geëvolueerd bent binnen het project (Expressie-project Lyceum Martha Somers 2013-2014).

instellingen, waaronder musea en kunstencentra, in contact komen. Om deze reden werd het pilootproject van de NT2-museumweken georganiseerd.

Lana Troch, medewerkster *Team taalpromotie & oefenkansen*, zegt in een schriftelijk interview dat het Huis van het Nederlands hiermee meer wil inzetten op het ondersteunen van Nederlandstalige organisaties om een extra-muros-aanbod voor de NT2-klassen te creëren (TROCH 24/11/2016).

Op de website van het Huis van het Nederlands Brussel staat onder de lemma's *Op stap met je klas, Brusselse musea* extra info m.b.t. de programma's die de musea voor een NT2-publiek aanbieden (huisnederlandsbrussel.be 2017, geraadpleegd op 14/2/2017).

ii. Analyse van het mission statement

BOZAR

De meest uitgebreide tekst m.b.t. de *Missie en visie* van BOZAR staat in de brochure *BOZAR Corporate Development* (2012) te lezen. BOZAR Corporate Development situeert zich in het organigram van BOZAR binnen de afdeling *Funding* (BOZAR Jaarverslag 2010, p. 46). Deze *onderafdeling* heeft als functie om een win-win-situatie voor de investeerder, het publiek en BOZAR te creëren. Hierbij is het nodig om aandacht te besteden aan '*het begeleiden van partners en bedrijven naar de juiste ruimte voor dialoog, netwerking en klantenbinding op elk niveau*' (BOZAR Corporate Development 2012, p. 3; 9). De *Missie en visie* in de brochure moet dan ook in het licht van deze doelstelling begrepen worden.

De missie en de visie van BOZAR komt ook in de jaarverslagen ter sprake. Het raadplegen van deze jaarverslagen is niet zo eenvoudig: de verslagen van 2004, 2007, 2008, 2009 en 2010 zijn online terug te vinden (zie boven), maar de meest recente verslagen zijn niet via internet raadpleegbaar. De visie die in de jaarverslagen naar voren komt, weerspiegelt de specifieke focus die gelegd werd: dit betreft vooral keuzes qua programmatie en het vooropstellen van sociaal-economische doelen die door het gevarieerde aanbod gerealiseerd kunnen worden. Een fondsen- en partnerschap-wervend aspect sluimert in de teksten door.

Het best toegankelijke mission statement van BOZAR is onder de titel *Missie en visie* op de website terug te vinden (bozar.be 2017, geraadpleegd op 14/10/2017). Omdat deze versie naar het brede publiek gecommuniceerd wordt, dient ze als uitgangspunt voor onderstaande analyse. Bij deze analyse worden een aantal linken gelegd met andere teksten waarin naar de missie en de visie van de instelling verwezen wordt.

Missie en visie: de tekst

De BOZAR-ervaring

Creatie, kwaliteit en een rijk artistiek aanbod: daar staat het Paleis voor Schone Kunsten van in het prille begin borg voor. Maar kunst staat niet op zich, zweeft niet in het ijle. Om kunst in te bedden in de 'cultuur van een samenleving' – zeker in een bont gekleurde wereldstad als Brussel – moet het contact met het publiek haast organisch kunnen groeien. Het is als bij vrienden en geliefden: kunst en publiek vinden elkaar, geraken in gesprek, en laten een onuitwisbare stempel na.

Niet alleen het artistieke aanbod draagt onze dagelijkse zorg weg, we hebben oog voor het hele plaatje, de 'totaalervaring'. Met vrienden, in familieverband, in je eentje of met geliefden, in bende, met de klas of senioren, of u nu weg bent van videokunst of st[r]ijkkwartetten: we nodigen u uit om de sfeer in het Paleis voor Schone Kunsten te komen opsnuiven. Laat u bekoren door de bevreemdende schoonheid van het imposante en tegelijk intieme gebouw. Geniet dag in dag uit van ons uitgekiend

programma. Kom en ervaar aan den lijve hoe 'totaalervaringen' in de kunst het langst blijven. Ze laten zich niet zomaar reproduceren maar groeien telkens weer uit tot unieke belevissen...

Op naar het Paleis voor Schone Kunsten. We verwachten u.

Paul Dujardin, directeur-generaal

Analyse

Paul Dujardin spreekt over een BOZAR-ervaring als een unieke totaal-ervaring, waarbij kunst - in de brede betekenis van het woord - een onuitwisbare stempel nalaat. De lezer (i.c. mogelijke bezoeker van een evenement) wordt, geheel in de lijn van de *experience-economy* op een persoonlijke manier aangesproken (zie onderstreepte passages). Het is duidelijk dat Paul Dujardin zich in deze tekst vooral naar bovenvermelde mogelijke bezoeker richt. De missie en de visie van de instelling worden duidelijk vanuit dit perspectief geformuleerd.

De nadruk op het beleven van een ervaring en op het (inter)-persoonlijke en unieke karakter van deze ervaring ontbreekt zo goed als volledig in de brochure *BOZAR Corporate Development* (2012, p. 4-7). In deze brochure wordt er van het concept *huis* vertrokken om te spreken over de culturele doelstellingen van BOZAR. Een grensoverschrijdend kunstenhuis, een multidisciplinair huis, een interdisciplinair huis, een intercultureel huis, een sector-overschrijdend huis, een creatieve ontmoetingsplaats en een Europees cultuurforum zijn de kernconcepten die worden uitgewerkt. Hierbij is het niet de bedoeling om bezoekers naar BOZAR te lokken, maar om investeerders en partners aan te spreken. Het discours wordt net als het mission statement aan het doel aangepast.

Wanneer er over de sociale rol van het kunstencentrum (of kunstenhuis) gesproken wordt, dan gebeurt dit vooral in vage termen of aan de hand van *containerbegrippen* die door de lezer zelf ingevuld kunnen en/of moeten worden. Onderstaande citaten zijn hiervan voorbeelden, de containerbegrippen zijn onderstreept:

“Als het grootste federale kunstenhuis in België wil het Paleis voor Schone Kunsten verder uitgroeien tot een Europees cultuurhuis dat mensen met uiteenlopende achtergronden en diverse actoren samenbrengt in de hoofdstad van Europa. Sleutelwoorden bij de verwezenlijking van onze missie zijn: kwaliteit, diversiteit, creativiteit en dialog” (BOZAR Corporate Development 2012, p. 4).

“Een cultureel project is een maatschappelijk project, een samenlevingsproject. Cultuur is niet zomaar een extraatje, iets dat je kunt wegnemen of wegsnijden. Cultuur is een noodzakelijke pijler voor sociale samenhang. Een culturele instelling als het Paleis voor Schone Kunsten bepaalt mee de context waarop burgers en het beleid met diversiteit omgaan. Een beter begrip van culturele verschillen en gelijkenissen verandert de blik op 'de ander'. Het Paleis voor Schone Kunsten laat de verrijkende kracht van interculturaliteit door de eeuwen heen zien in tentoonstellingen, concerten en voorstellingen” (BOZAR Corporate Development 2012, p. 5).

De gebruikte containerbegrippen worden niet vanuit de werking en de doelstellingen van het instituut omschreven of geconcretiseerd. In die zin is het ook veelzeggend dat in het BOZAR Jaarverslag van 2010 (p. 2-3) vooral over de aard van de verschillende producties en over de cijfers gesproken wordt wanneer de impact van BOZAR in de *Executed summary* aan bod komt. De inhoud wordt in kwantiteit uitgedrukt, niet in kwaliteit, ook al staat er te lezen dat:

“[je] de impact van kunst en cultuur [...] niet [kan] herleiden tot het cijfermateriaal alleen. De sleutelwoorden in ons aanbod zijn kwaliteit, diversiteit en dialogo. De kwaliteit van het programma per discipline en van de beleving; de diversiteit aan kunstenaars, cultuurtradities en bezoekers; de dialoog en wisselwerking tussen disciplines en culturen. Interdisciplinariteit en interculturaliteit komen in een huis met vele kamers zoals het Paleis voor Schone Kunsten, een cultuurstad in het hart van de multiculturele metropool Brussel, haast organisch tot stand. De grensoverschrijdende aanpak vergt wel een aangepaste organisatie en een aangehouden artistieke politiek. Boven alles gaat het om uitwisselingen tussen mensen” (BOZAR Jaarverslag 2010, p. 2).

Een van de oorzaken voor het gebruik van de vage terminologie en het gebrek aan het formuleren van concrete doelstellingen wanneer het over de *impact* van de culturele activiteit gaat, is het zeer ruime en multi-disciplinaire aanbod van BOZAR. Ook het gebrek aan wetenschappelijke projecten die de impact van musea en kunstencentra bestuderen, biedt een verklaring voor de vaststelling dat er zo goed als geen impact- of publieksstudies gebeuren (zie hiervoor: PERMENTIER 2016, p. 2). Tot slot is het wervende karakter van de teksten in deze context zeker het vermelden waard. De doelstellingen en de visie worden in functie van het doelpubliek geformuleerd.

Bovenstaande veronderstelling worden met een aantal voorbeelden verduidelijkt, waarbij er op de subtiële verschuiving van bepaalde klemtonen (eerste voorbeeld), het gebruik van specifieke begrippen (tweede voorbeeld) en de koppeling van visie en werving van middelen (derde voorbeeld) gelet wordt.

Een eerste voorbeeld heeft te maken met het *organische* contact tussen BOZAR en zijn publiek: wanneer het contact met het publiek volgens de tekst op de website haast organisch moet kunnen groeien, komt het volgens het jaarverslag uit 2010 in een huis met vele kamers dat het Paleis voor Schone kunsten is haast organisch tot stand. Door op de site de constructie *moet kunnen* te gebruiken, wordt ook de potentiële bezoeker aangesproken. Door in het jaarverslag te stellen dat het contact haast organisch tot stand komt, wordt het als een feit gepresenteerd. Dat dit effectief zo is, wordt nergens met voorbeelden of cijfers geduid.

Een tweede voorbeeld verwijst naar een op het eerste gezicht zeer onbetekenend detail. Er wordt nauwelijks aandacht besteed aan het *leren* of aan de *pedagogie* die hierbij gehanteerd wordt. Zowel het begrip *leren* als het begrip *pedagogie* komen slechts één keer voor in de teksten en in geen enkele tekst worden ze inhoudelijk beschreven of geduid. De context waarin het begrip *pedagogie* gebruikt wordt, is die van het verwerven van fondsen. Het begrip is een hefboom om bedrijven te overtuigen BOZAR als partner te kiezen om de missie van het bedrijf m.b.t. cultuur te realiseren, want ‘*elke bijdrage die u aan BOZAR schenkt, vloeit immers terug naar de samenleving. En dat straalt af op uw bedrijfsimago en branding*’ (BOZAR Corporate Development 2012, p. 9). Het begrip *leren*, ten slotte, wordt gebruikt in de context van het levenslang leren-project waarover in het Jaarverslag 2010 melding wordt gemaakt (p. 48). Ook dit project wordt inhoudelijk niet geduid.

Het derde voorbeeld betreft het wervende karakter van de visieteksten. In 2008 wordt de 80^{ste} verjaardag van BOZAR en het vernieuwde mandaat van Paul Dujardin gebruikt om te spreken over een *nieuwe start* (BOZAR Jaarverslag 2008, p. 3). De missie wordt in dit jaarverslag vanuit de internationalisering van het instituut bekeken: de internationale missie van BOZAR, de positie als federale instelling en de positie binnen de stad Brussel worden onmiddellijk aan mogelijke partnerschappen gekoppeld. Dat hierdoor de *neutraliteit* van de *plek* tot een schijnneutraliteit verwordt (zie supra), is het logische gevolg. De onderstreepte passages duiden de concrete passages aan.

“Een unieke positie. Als instelling die ook in het ‘nieuwe België’ federaal blijft, is het Paleis voor Schone Kunsten bij uitstek de plek waar ons land zich in al zijn diversiteit wil tonen. Aan de inwoners van België, maar ook aan de buitenwereld. Het neemt daarbij de functie op van kruispunt en ontmoetingspunt voor de diverse in België wonende en werkende

gemeenschappen. Bovendien geldt het Paleis voor Schone Kunsten als ‘neutrale’ plek, tussen de gemeenschappen en gewesten in. Daarom is het in essentie de enige instelling die het imago van België, met respect voor de eigen rol van de gewesten en gemeenschappen, naar buiten kan dragen en buiten onze grenzen kan verspreiden. Bijzondere pluspunten zijn de infrastructuur en de geografische ligging in de hoofdstad van Europa.

Al deze elementen maken het Paleis voor Schone Kunsten tot een aangewezen partner voor landen en regio’s die zich aan het Brusselse en Europese publiek willen voorstellen. Meer nog wil het Paleis voor Schone Kunsten een drijvende kracht zijn achter initiatieven die de culturele banden tussen België en/of de EU en haar diverse partners in de wereld verstevigen. De politieke kalender kan daarbij een opportuniteit zijn, maar is nooit een reden an sich. Voor de internationale partners kunnen de culturele en artistieke activiteiten van het Paleis voor Schone Kunsten, ook al hebben ze een autonome status, een hefboom zijn om andere belangen (economisch, diplomatiek, politiek) onder de aandacht te brengen en oplossingen te vergemakkelijken” (BOZAR Jaarverslag 2008, p. 4).

KMSK Brussel

Het mission statement van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België is als dusdanig niet op de site terug te vinden.³⁶ Het woord van de directeur zou als een mission statement beschouwd kunnen worden. Daarom dient deze tekst als vertrekpunt voor onderstaande analyse.

Tekst

Samen met het hele team van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België heet ik u van harte welkom.

Zowel de kunstliefhebber als diegene die beroepshalve met kunst bezig is, kan in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België inspirerende momenten beleven of onverwachte ontdekkingen doen. De Koninklijke Musea bezitten meer dan 20.000 kunstwerken, van de vijftiende-eeuwse Vlaamse Primitieven tot de kunst van vandaag, waarvan een groot aantal te zien is op verschillende locaties. De voortdurende aankoop van nieuwe kunstwerken, de vele bruiklenen en bewaargevingen verlenen de instelling een internationale uitstraling.

De museumcollecties zijn het voorwerp van wetenschappelijk onderzoek waarbij wetenschappelijk en documentair materiaal wordt verzameld. Dat onderzoek vindt zijn weg in wetenschappelijke publicaties en de actieve deelname aan projecten en evenementen (colloquia, conferenties, symposia, ...) in binnen- en buitenland. Daarnaast is er het educatieve luik waarbij de kunstwerken voor alle mogelijke doelgroepen toegankelijk wordt gemaakt.

³⁶ Grote internationale musea publiceren meestal een duidelijk mission statement op hun website. Voorbeelden hiervan zijn: Rijksmuseum Amsterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, Gemeentemuseum Den Haag, Tate Modern London, National Gallery London, Louvre Parijs, MoMA New York, The Smithsonian Institution.

Sommige musea publiceren ook jaarverslagen. Voorbeelden hiervan zijn: Rijksmuseum Amsterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, Gemeentemuseum Den Haag, Tate Modern London, National Gallery London, Louvre Parijs, MoMA New York, The Smithsonian Institution.

Volgende musea publiceren geen mission statement en/of jaarverslag op hun website: Prado Madrid, Museum Folkwang Essen.

Bovenstaande opsomming is zeker niet exhaustief, maar daarom niet minder veelzeggend.

De sites van bovenstaande musea werden op 14 en 15 februari 2017 geraadpleegd.

Het publiek is van vitaal belang voor de Koninklijke Musea. Wij staan immers in dienst van de samenleving en haar ontwikkeling. Elk jaar ontvangen we meer dan 600.000 bezoekers. De publiekswerking richt zich tot specifieke doelgroepen (jongeren, volwassenen, mindervaliden, kwetsbare personen, een Belgisch en buitenlands publiek...). De musea houden ook gelijke tred met de evolutie van onze samenleving en met technologische ontwikkelingen. Het personeel zet zich dan ook in om van de musea een plaats van kennisoverdracht, participatie en creativiteit te maken. Want cultuur is een recht voor iedereen. Iedereen verdient een ontvangst 'op maat'. Daarom ontwikkelen de musea specifieke strategieën die het wetenschappelijke koppelen aan het economische en het culturele zonder daarbij het aspect entertainment uit het oog te verliezen.

In de afgelopen jaren zagen talrijke projecten het licht, waarvan sommigen ons nauw aan het hart lagen zoals de opening op 2 juni 2009 van het Musée Magritte Museum dat een belangrijke toeristische aantrekkingspool in Brussel werd. We organiseerden tentoonstellingen die door het grote publiek, nationaal én internationaal, sterk gesmaakt werden: Rubens. Een genie aan het werk, Alechinsky. Van A tot Y, Symbolisme in België, Oriëntalisme in Europa. Van Delacroix tot Kandinsky, Stanley Kubrick Photographer, Jordaens en de Antieken en Kandinsky & Russia. Deze dynamiek wordt verder gezet in nieuwe tentoonstellingen over o.a. De erfenis van Rogier van der Weyden, Chagall of Monet en het Japonisme.

Het Musée Fin-de-Siècle Museum, dat op 5 december 2013 zijn deuren opende, toont het internationale belang aan van Brussel als knooppunt van de Europese kunstproductie tussen 1880 en 1914. Multidisciplinariteit (opera, schilderkunst, architectuur, literatuur) staat in dit museum centraal, zowel in de pedagogische tools als bij de presentatie van de werken. Dankzij de samenwerking met het Brussels Hoofdstedelijk Gewest krijgt het publiek er tevens de uitzonderlijke schenking Gillion-Crowet in een volledig nieuwe opstelling te zien.

Ik ben ervan overtuigd dat we de oorspronkelijke bewaarfunctie van het museum moeten overschrijden. In plaats van een melancholische herinnering aan een ver verleden kan het museum ook een verkenning van de toekomst worden. Zo kan elk nieuw museumproject uitgroeien tot een reflectie over onze hedendaagse identiteit. Ook dan zal een museum steeds een plek om te dromen blijven.

Tot binnenkort in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België!

Michel Draguet
Algemeen directeur

Analyse

De Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België maken van de tien Federale Wetenschappelijke Instellingen (FWI) deel uit. Vanuit deze hoedanigheid worden een *groot aantal* onderzoeksprojecten over de collectie op touw gezet. Op de website van het museum worden de kunsthistorische onderzoeksprojecten vermeld. Opvallend is hierbij de vaststelling dat er op dit moment nog slechts één onderzoek loopt en dat het aantal nieuwe onderzoeken dat sinds 2012 opgestart is, volgens de informatie die op de website, nihil is.³⁷ Verder is er, ondanks het feit dat de

³⁷ Zie hiervoor: <https://www.fine-arts-museum.be/nl/onderzoek/onderzoeksprojecten>, geraadpleegd op 25/4/2017.

communicatie over het wetenschappelijk onderzoek tot een van de taken van het museum behoort, relatief weinig concrete info en output van deze onderzoeksprojecten terug te vinden. Dit wil niet zeggen dat deze onderzoeksprojecten de museumpraktijk niet beïnvloeden: het project *Bruegel: Unseen Masterpieces* is hiervan een goed voorbeeld (www.fine-arts-museum.be 2016, geraadpleegd op 25/4/2017). In deze context kan de impact van het onderzoek op de museumpraktijk vastgesteld worden. Toch mag er gesteld worden dat, in het licht van de omvang van de collectie, de impact van wetenschappelijk onderzoek op het ontsluiten van de collectie relatief klein is.

Het belang van het onderzoek wordt door Michel Draguet benadrukt wanneer hij zegt dat de collectie het voorwerp van wetenschappelijk onderzoek is. Ook het belang van de communicatie van de resultaten wordt vermeld, waarmee hij zeer sterk aansluit bij de beleidsnota van Elke Sleurs m.b.t. het wetenschapsbeleid voor wat betreft de FWI die een museumfunctie hebben:

“[d]e FWI die een museumfunctie hebben, zullen tentoonstellingsprojecten opzetten die de eigen collecties als basis gebruiken. Gezien de specificiteit en grote kwaliteit van het artistieke aanbod moeten de eigen kunstprojecten door buitenlandse musea kunnen worden tentoongesteld. Dat werkt imagoversterkend en kostenbesparend. Door colloquia over onderwerpen waarin de wetenschappers van de FWI uitblinken, zal hun wetenschappelijk werk internationaal in de schijnwerpers geplaatst worden” (SLEURS 2015, p. 4-5).

In dezelfde alinea als diegene waarin Draguet het over onderzoek heeft, spreekt hij ook over de doelstellingen m.b.t. de educatie: het toegankelijk maken van de kunstwerken voor alle doelgroepen. Letterlijk zegt hij: *‘daarnaast is er het educatieve luik’*, waarmee hij onderzoek en educatie niet alleen strikt van elkaar onderscheidt, maar ook naast elkaar plaatst. Het naast elkaar plaatsen van de pijler van het wetenschappelijk onderzoek en de pijler van de educatie komt voort uit de aard en de historische ontwikkeling van het instituut. Dit neemt echter niet weg dat het een gemiste kans is om beiden op een diepgaand niveau met elkaar te laten samenwerken.³⁸

In een volgende alinea heeft Draguet het over het publiek en de publiekswerking, die zich tot specifieke doelgroepen richt. Kennisoverdracht, participatie en creativiteit zijn de drie taken die hij voor het museum weggelegd ziet. Hoe deze drie taken in concreto ingevuld worden, blijft voor de lezer een raadsel. Eenzelfde vaststelling geldt voor de volgende passage uit het *Woord van de directeur*: *‘[d]aarom ontwikkelen de musea specifieke strategieën die het wetenschappelijke koppelen aan het economische en het culturele zonder daarbij het aspect entertainment uit het oog te verliezen’*.

Wat de publiekswerking betreft, moet het museum de *Algemene beleidsnota wetenschapsbeleid* van Elke Sleurs uitvoeren. Hierin staat dat zowel het fundamenteel als het toegepast wetenschappelijk onderzoek:

“[...] naast een economische ook een maatschappelijke meerwaarde [hebben]. Ze leiden niet alleen tot realisaties waar de samenleving materieel beter van wordt, maar ook in hoge mate naar gemeenschapsvorming en -verbondenheid. Ook de menswetenschappen spelen hier een prominente rol in: ze versterken de innerlijke mens op zintuiglijk, intellectueel en emotioneel vlak.

³⁸ In deze context kadert ook volgende vaststelling: het colloquium rond helende kunst wordt niet *gcovered* door een onderzoeksproject dat met de KMSK verbonden is.

De Federale Wetenschappelijke Instellingen hebben maatschappelijke en wettelijke opdrachten. De publiekswerking is er één van, en niet de minst belangrijke. Kwetsbare groepen zullen kunnen blijven rekenen op specifieke aandacht.

De publiekswerking is een huis met vele kamers. Communicatie, promotie, marketing, perscontacten, public relations, educatie, informatieverstrekking, museologie, onthaal, toerisme en evenementen maken er deel van uit. Samen doen deze componenten de bezoeker nadenken over erfgoed, natuur, cultuur en kunst in een geest van zinggeving en humanisering. Die twee begrippen zijn nauw verweven met elkaar zowel in het onderwijs, het onderzoek als de samenleving. De FWI bezitten een uitgelezen verzameling van kennis om hierop verder te bouwen. Ik zal in 2015 de FWI aanzetten om hun publiekswerking verder te ontwikkelen in een beperkter budgettair kader. Grote kwaliteitsvolle publiekstrekkingen zorgen ervoor dat kleinschalige initiatieven kunnen blijven bestaan. Samen met de directeurs van de FWI zal ik erop toezien dat de beschikbare middelen voor educatieve doelen zinvol worden aangewend. De kritische vraagstelling naar de finaliteit van de activiteiten moet blijvend gesteld worden" (SLEURS 2015, p. 5).

De verwijzingen van de minister naar gemeenschapsvorming en -verbondenheid of naar zinggeving en humanisering worden door Draguet niet aangeraakt. Wel heeft hij het over de ontwikkeling van de samenleving, over verkenning van de toekomst en over de reflectie over onze hedendaagse identiteit.

De incongruenties tussen de tekst van minister Sleurs en het *Woord van de directeur* zijn te verklaren door de vaststelling dat Draguets tekst op 28 mei 2013³⁹ op het net geplaatst werd en de beleidsnota van de minister meer dan een jaar later, op 8 december 2014, door de Belgische Kamer van Volksvertegenwoordigers werd goedgekeurd.⁴⁰

Bovenstaande analyse toont aan dat het niet eenvoudig is om het beleid van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten en om de visie die achter de publiekswerking schuilgaat in kaart te brengen. Bovendien is het zeer moeilijk om de output, de outcomes en de impact van de concrete museumpraktijk op het spoor te komen: er is zo goed als geen communicatie over gerealiseerde projecten of over *voorbeelden van goede praktijk*.

De complexe en/of hiërarchische structuur van de KMSK Brussel en het feit dat het museum onder de FWI ressorteert, zijn hiervoor mogelijke verklaringen. Van de directie van de museale instelling wordt verwacht dat de beleidsnota's m.b.t. het wetenschapsbeleid uitgevoerd worden. Dit heeft niet alleen een impact op de concrete museumpraktijk, maar ook op de onderliggende missie, visie en doelstellingen. De communicatie van de missie, de visie en de doelstellingen naar het publiek verloopt op zijn minst gezegd zeer stroef. De publicatie van jaarverslagen kan in deze context een belangrijke stap in de goede richting zijn.

³⁹ De datum waarop een webpagina voor het eerst gepubliceerd wordt, kan via een *Google-hack* achterhaald worden, ook al vermeldt de website de publicatiedatum niet. De google-hack werkt als volgt: ga naar Google.be en plak daar de volledige URL van de webpagina en plaats er 'inurl:' voor, druk dan op enter. Ga vervolgens naar de adresbalk waar je normaal het adres van de website typt en zet aan het einde van de url '&as_qdr=y15'. Druk op enter. De publicatiedatum wordt nu vermeld in de zoekresultaten die door google getoond worden.

⁴⁰ Het *Woord van de directeur* bevat nog steeds echo's uit de *Algemene beleidsnota KMO's, zelfstandigen, landbouw en wetenschapsbeleid* van minister Sabine Laruelle uit 2009. Mogelijke voorbeelden hiervan zijn de aandacht voor het *nieuwe Magrittemuseum* en de digitalisering van de collectie (LARUELLE 2009, p. 32).

iii. Proces en evaluatie van de samenwerking

Tussen 14 en 25 november 2016 boden vier Brusselse musea of kunstencentra⁴¹ onder de noemer *NT2-museumweken* een beperkt aantal gratis NT2-rondleidingen aan. Dit gratis aanbod vormt de kick-off van een project dat een duurzame samenwerking beoogt tussen de musea of kunstencentra, het Huis van het Nederlands en de CVO-instituten. Als initiatiefnemer⁴² wil het Huis van het Nederlands extra inzetten op het ondersteunen van Nederlandstalige organisaties om een extra-muros-aanbod voor de NT2-klassen te creëren. Na de kick-off worden de rondleidingen betalend.

Het partnerschap tussen het Huis van het Nederlands en de musea of kunstencentra kwam vooral op initiatief van het Huis van het Nederlands tot stand. Door zowel de musea als de CVO-instellingen te ondersteunen, vervult het Huis van het Nederlands een brugfunctie tussen verantwoordelijken, de gidsen van de verschillende participerende musea en de CVO-instituten waar de lessen Nederlands aangeboden worden (2016 9 19 Verslag Inleefatelier BOZAR/NT2). NT2-cursisten die een museum of kunstencentrum bezoeken, doen dit vanuit een *veilige* context. Op deze wijze kunnen een aantal drempels worden weggenomen en wordt het museum of kunstencentrum *toegankelijker*. Door vanuit een vertrouwde context te vertrekken, blijven de cursisten in hun comfortzone. Tegelijkertijd kan deze vertrouwde context overschreden worden, waardoor er niet alleen aan *bonding*, maar ook aan *bridging* wordt gedaan (zie hiervoor: LARSEN et al. 2004, p. 64; 68; 74).⁴³

Het aanbieden van NT2-rondleidingen veronderstelt dat musea en kunstencentra over voldoende gidsen met de nodige achtergrond en ervaring moeten beschikken om de rondleidingen op een kwaliteitsvolle manier te laten verlopen. De ontwikkeling van een toolbox met talige opdrachten die door de gidsen bij het bezoek gebruikt kunnen worden, het via de site beschikbaar stellen van NT2-klasfiches voor leerkrachten om het museumbezoek in de les voor te bereiden en het coachen van de gidsen behoort tot de strategie van het Huis van het Nederlands om de *oefenkans* te ontsluiten en de interactie met lesgevers te optimaliseren, tot ze perfect bij de behoeften van lesgevers en cursisten past. Vanuit de deze optiek werd er gekozen om de gidsen bij het project en de toolbox te betrekken: d.w.z. ze op te leiden en feedback te geven (TROCH 25/11/2016; 2016 9 19 Verslag Inleefatelier BOZAR/NT2).

Uit verschillende interviews (PERMENTIER 2016, p. 56-61) en uit onderzoek (BORN 2006, p. 6-9) blijkt dat langetermijn-partnerschappen essentieel zijn om een toename van het sociaal kapitaal, een versterking van het sociaal weefsel en effectieve oplossingen voor maatschappelijke problemen te verzekeren. Daarom wordt er in onderstaande SWOT-analyse nagegaan wat de mogelijkheden en de gevaren voor een duurzame samenwerking zijn. De observatieverslagen van de rondleidingen,

⁴¹ Volgende instituties participeerden in het pilootproject: BELvue Museum, BOZAR, KMSK Brussel en het Museum van Elsene.

⁴² De vraag kwam zowel van een aantal Brusselse musea als van verschillende NT2-lesgevers. Het Huis van het Nederlands bevindt zich in de positie om de verschillende actoren in een dergelijk project samen te brengen en te ondersteunen (TROCH 25/11/2016).

⁴³ Larsen et al. spreken m.b.t. de sociale verbindingen die worden aangegaan over *bonding* en *bridging*. Onder *bonding* verstaan ze alles wat voor netwerken en vertrouwen in de lokale leefomgeving zorgt. *Bridging* veronderstelt het creëren van banden buiten de lokale leefomgeving. Dit wordt pas mogelijk wanneer mensen zich voldoende gebonden of zelfzeker voelen. Het al dan niet ontdekken van de leefomgeving is niet in de eerste plaats van de etniciteit afhankelijk. Vooral de sociaal-economische status, het opleidingsniveau en de tijd die de personen reeds in de buurt wonen zijn belangrijke factoren (LARSEN et al. 2004, p. 64; 68; 74; PERMENTIER 2016, p. 26).

de interviews met museummedewerkers, leerkrachten NT2⁴⁴ en de verantwoordelijken van het Huis van het Nederlands vormen de basis van deze analyse.⁴⁵

Strengths	Weaknesses
<ul style="list-style-type: none"> • De cursisten zijn in een realistische context met taal bezig. Het leerplan CVO spreekt over werkelijkheidsnabij onderwijs en reële contexten. • Integratie van het leren van het Nederlands in een museale rondleiding: win-win. • Taalverwerving via kunstwerken is een ideale combinatie: er wordt over iets zeer concreet (tastbaar) en visueel gesproken. • De mogelijkheid dat leerkrachten op de toolbox inspelen, kan een meerwaarde bij het voorbereiden van het museumbezoek zijn. • De toolbox biedt de mogelijkheid dat iedere gids zijn/haar klemtonen kan blijven leggen. 	<ul style="list-style-type: none"> • Communicatie tussen de verschillende partners (leerkrachten en gidsen) om de concrete verwachtingen te bespreken. • Aanwezigheid van de cursisten was soms aan de lage kant (tot meer dan 50 % afwezig). Hiervoor zijn verschillende oorzaken aan te duiden, waaronder het moment waarop de rondleiding plaatsvond de voornaamste is. • De opdrachten uit de toolbox werden soms beperkt gebruikt, of ze waren te weinig geïntegreerd. • Mogelijk spanningsveld tussen taalverwerving en kunstwetenschappelijke invalshoek. • Bij echt taalzwakke groepen hebben sommige gidsen het gevoel dat ze echt hun comfortzone moeten treden.
Opportunities	Threats
<ul style="list-style-type: none"> • Thema van de rondleidingen afstemmen op de thema's van de NT2-cursisten. De motivatie om voor de rondleiding in te schrijven neemt toe. • Afstemmen van de rondleiding op de competenties die in de verschillende lesmodules aan bod komen. • De cursisten worden gestimuleerd om zelf in een museale context naar <i>oefenkansen</i> op zoek te gaan. • Toolbox evalueren vanuit een kunstwetenschappelijke invalshoek, met nadruk op het kijken naar en het interpreteren of analyseren van kunst. • Duidelijke communicatie over de doelstelling van het museumbezoek zorgt ervoor dat de cursisten de rondleiding vanuit deze doelstelling percipiëren. Gevolg: de effectiviteit neemt toe. 	<ul style="list-style-type: none"> • Spanningsveld: musea en kunstcentra willen investeren in dit project, maar ze verwachten dat groepen zich inschrijven, terwijl NT2-leerkrachten de kostprijs zo laag mogelijk willen houden. Meer nog: ze zoeken bewust gratis activiteiten voor hun groepen. • Freelance-gidsen zijn niet altijd bij de museale werking betrokken. • Freelance-gidsen zijn niet altijd gedreven om zich bij te scholen. Ook berust een samenwerking met freelance-gidsen niet op duurzaamheid (persoonsgebonden).¹ • Bij een beperkt aantal rondleidingen voor de doelgroep kunnen freelance-gidsen geneigd zijn om zich minder (of niet) bij te scholen. • De NT2-rondleiding kan door gidsen als een keurslijf ervaren worden: het gebruik van de toolbox voelt dan onnatuurlijk aan. <p>¹ Dit probleem stelt zich minder wanneer freelance-gidsen op regelmatige basis gidsbeurten in dezelfde musea of kunstcentra verzorgen.</p>

Schema 3: SWOT-analyse NT2-pilootproject.

⁴⁴ Vijf van de zeven betrokken leerkrachten waren tot een interview bereid. Deze leerkrachten representeren zeven van de acht rondleidingen.

⁴⁵ Dit is geen traditionele SWOT-analyse, waarbij er vanuit de organisatie en haar doelstellingen vertrokken wordt om interne sterktes en zwaktes en externe mogelijkheden en bedreigingen op het spoor te komen. Omwille van de specificiteit van het onderzoeksobject (een pilootproject waarbij verschillende partners samenwerken) en de positie van de onderzoeker (*vogelperspectief*), is het nodig de begrippen voor dit onderzoek te herdefiniëren. Onder *strengths* en *weaknesses* worden respectievelijk de sterke zwakke punten van het pilootproject geplaatst. Hierbij baseert de onderzoeker zich vooral op zijn waarnemingen en op de veldnotities die hij tijdens de observaties en de interviews maakte. Onder *opportunities* en *threats* worden respectievelijk de nog niet optimaal gerealiseerde mogelijkheden van en de grote (externe) bedreigingen voor het pilootproject geplaatst. De bronnen voor deze bevindingen zijn voornamelijk de interviews met alle betrokken partners.

Vanuit de musea en kunstencentra leeft de verwachting dat er een complementair partnerschap met meerdere partijen aangegaan kan worden. Ze zien dit partnerschap als een mogelijkheid om hun doelpubliek te verbreden, om *extra* publiek aan te trekken en om het takenpakket van hun publieksdiensten en/of educatieve diensten door de creatie van een netwerk te reduceren (DE NYS 8/12/2016; RAYMAEKERS 25/11/2016; VERMOTE & PIRYNS 1/12/2016). Daarnaast levert het aangaan van een samenwerkingsverband een aantal andere mogelijkheden op zoals:

- het in gezamenlijk overleg spreiden van de groepsbezoeken in de richting van dalmomenten voor het museum;
- het op elkaar afstemmen van de verwachtingen van beide partijen;
- het museumbezoek door feedback optimaliseren (educatief en entertainend);
- het niveau van de taalverwerving door uitwisseling van *tips and tricks* verhogen;
- het verrijken van de persoonlijke ervaring;
- het verwerven van nieuwe inzichten door de wederzijdse feedback die gegeven wordt (DE NYS 8/12/2016; DAEMS 25/11/2016; DRIJKONINGEN 8/12/2016; GOEMANS 23/12/2016; TROCH 25/11/2016; VERMOTE & PIRYNS 1/12/2016).

De mogelijkheid tot persoonlijke coaching die het Huis van het Nederlands biedt, wordt door de museumstaf (gidsen en verantwoordelijken) als een meerwaarde ervaren. Het niet-dwingende karakter van het aanbod zorgt ervoor de gidsen het gevoel hebben dat ze hun eigen keuzes kunnen blijven maken, ook al ligt de focus op de taalverwerving en op het bieden van een (extra) oefenkans Nederlands. Zowel voor vaste museumgidsen als voor freelance-gidsen biedt de feedback en de mogelijkheid om deze rondleidingen te geven een meerwaarde op verschillende vlakken:

- het is persoonlijk verrijkend;
- de feedback laat een stem van buitenaf horen en de nieuwe inzichten die van hieruit ontstaan kunnen de gids met een frisse blik naar eenzelfde rondleiding laten kijken;
- de variatie aan groepen zorgt voor een aangename afwisseling;
- de gids kan zijn/haar skills uitbreiden (DE NYS 8/12/2016; DAEMS 25/11/2016; DRIJKONINGEN 8/12/2016; GOEMANS 23/12/2016; RAYMAEKERS 25/11/2016; VERMOTE & PIRYNS 1/12/2016).

Er is door het Huis van het Nederlands geen gemeenschappelijk feedbackmoment georganiseerd. Wel is er een globale evaluatie van het project met de VGC Erfgoedcel en met alle projectverantwoordelijken van de deelnemende musea voorzien (mailverkeer met Lana TROCH 20/2/2017).

Misschien is het ontbreken van het gemeenschappelijk feedbackmoment een gemiste kans om bijvoorbeeld de toolbox te evalueren en om de bevindingen en de feedback van de gidsen naar een vervolgfase van het project mee te nemen. De terugkoppeling van de gidsen naar het Huis van het Nederlands is er in zekere zin wel geweest, omdat een relevant percentage van de rondleidingen door de verantwoordelijken van het Huis van het Nederlands geobserveerd werden. Na de rondleiding had de verantwoordelijke een gesprek met de gids en van dit gesprek werd een verslag gemaakt. Toch zou het voor het project een meerwaarde geweest zijn om de feedback van alle gidsen in een gemeenschappelijk moment te kunnen verwerken. Niet alleen wordt de bijdrage van de gids op deze wijze gevaloriseerd, ook is de feedback die de gids vanuit zijn/haar rijke ervaring geeft een belangrijke meerwaarde om het project inhoudelijk en didactisch te verrijken.

De belangrijkste conclusie die m.b.t. het proces van de samenwerking getrokken kan worden, is dat het noodzakelijk is dat de verwachtingen op elkaar afgestemd worden. Hierbij blijft er, zeker vanuit de perceptie van een aantal gidsen, een spanningsveld bestaan tussen de kunstwetenschappelijke inhoud van de museumrondleiding en de taalverwerving die vanuit het Huis van het Nederlands en de CVO-instituten als zeer belangrijk wordt ervaren. De toolbox en de NT2-klasfiches die door het Huis van het Nederlands ontwikkeld werden, zijn in dit verband zeer belangrijke hulpmiddelen om het museumbezoek zo optimaal mogelijk te laten verlopen.

Om de output, de outcome en de impact van de rondleidingen te optimaliseren is het noodzakelijk dat dit pilootproject geëvalueerd wordt. Verder zou het een meerwaarde zijn, mocht er via verschillende media en platformen over het project gecommuniceerd worden om het meer ruchtbaarheid en draagwijdte te geven. De website van de participerende CVO's, musea of kunstencentra en het Huis van het Nederlands zijn hiervoor uiterst geschikt.

iv. Output, outcome en impact

In dit onderdeel wordt van Simona Bodo's (2009, p. 31) onderscheid tussen de output, de outcome en de impact van een museumprogramma vertrokken (zie supra). De basis voor de analyse van de output, de outcome en de impact wordt gevormd door de niet-gestructureerde, de semi-gestructureerde en de gestructureerde interviews die van de museumpartners, de intermediaire partners en de participanten afgenomen zijn. Daarnaast worden ook data gebruikt die op basis van een enquête gegeneerd zijn. Tot slot zijn de observatiefiches van de rondleidingen belangrijk om bepaalde conclusies en/of inzichten te verifiëren en/of te staven.

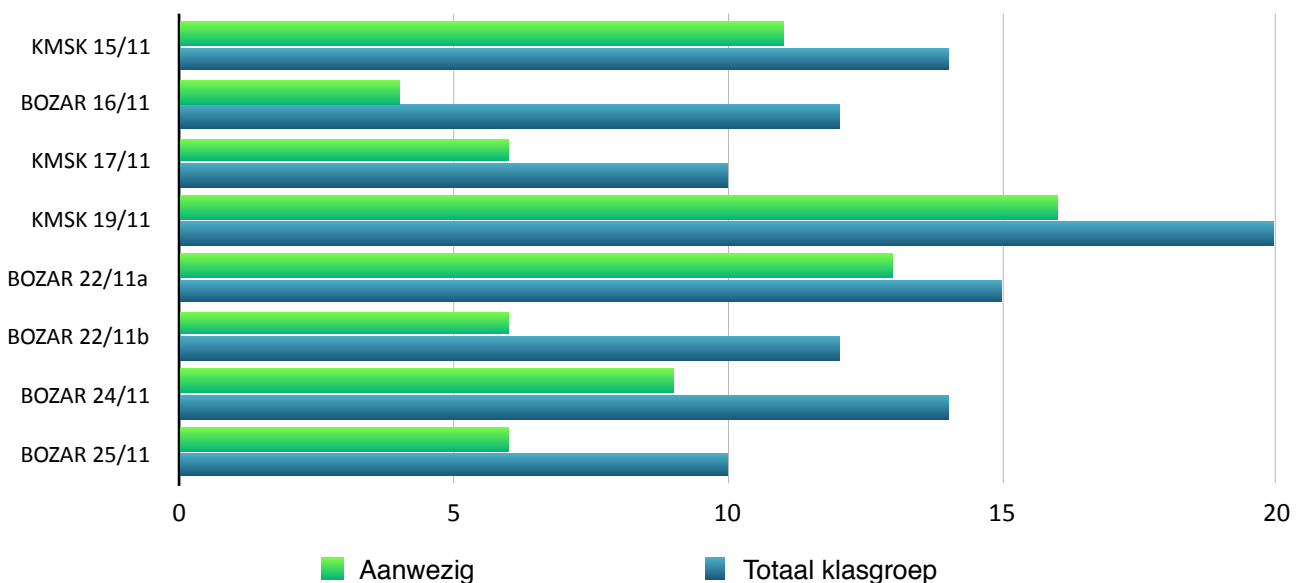
Output

Aan het pilootproject namen vier Brusselse musea of kunstencentra deel. Er vonden in totaal twintig rondleidingen plaats: vijf in BOZAR en BELvue, zeven in de KMSK Brussel en drie in het Museum van Elsene. De onderzoeker observeerde acht rondleidingen (drie in de KMSK Brussel en 5 in BOZAR), dat is 40 % van het aanbod.⁴⁶ Meer observaties waren omwille van praktische redenen (rondleidingen die samenvielen) niet haalbaar.

Bij de rondleidingen waren in totaal een twaalfstal gidsen betrokken. In de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten Brussel werd er rond het thema *portretten* gewerkt, in BOZAR werd de Picasso-tentoonstelling (26 oktober 2016 - 5 maart 2017) bezocht.⁴⁷

In onderstaande diagrammen is de participatiegraad van de NT2-cursisten af te lezen. Deze participatiegraad betreft enkel de acht geobserveerde rondleidingen.

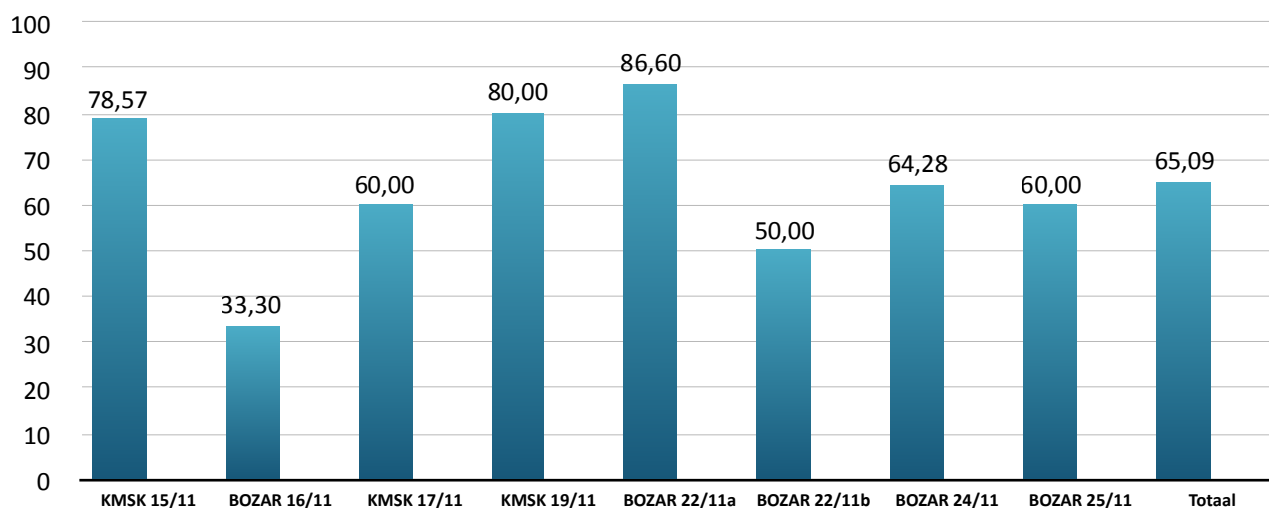
Diagram 2: participatiegraad NT2-cursisten.



⁴⁶ Daarnaast sprak de onderzoeker informeel met de gids van het Museum van Elsene over haar ervaringen met de NT2-rondleidingen. Deze informatie werd niet in deze thesis opgenomen.

⁴⁷ De tijdelijkheid van de Picasso-tentoonstelling heeft tot gevolg dat het lesmateriaal dat op de site van het Huis van het Nederlands aangeboden wordt up to date moet worden gehouden.

Diagram 3: participatiegraad in percentages.



Op basis van de interpretatie van de aanwezigheidscijfer vanuit de interviews met de CVO-leerkrachten kunnen een aantal conclusies getrokken worden. Een gemiddelde participatie van 65,09 zegt relatief weinig als het niet vergeleken kan worden met het percentage van aanwezigheid tijdens de gewone lessen en/of met de participatie aan andere extra-muros-activiteiten.

Vanuit de interviews met de begeleidende leerkrachten komt naar voor dat de participatiegraad voor de rondleidingen die tijdens de lesuren zelf plaatsvonden hoger ligt dan voor de rondleidingen die op een ander moment plaatsvonden. Voor de cursisten was het niet altijd mogelijk om zich op een ander moment dan het lesmoment vrij te maken. De uitzondering op deze vaststelling zijn de rondleidingen BOZAR 16/11 en KMSK 25/11 waar telkens slechts 60 % van de participanten aanwezig was. In beide gevallen betreft het een zeer kwetsbaar publiek nl. jongeren tussen de 15 en 19 met een migratieachtergrond die les volgen in de Brusselse Centra Leren en Werken (deeltijds onderwijs). Een aantal van deze jongeren beschikt slechts over tijdelijke verblijfspapieren. Ze hebben geen zekerheid over hoelang ze in België kunnen verblijven.

Het relatief beperkte leerlingenaantal in een NT2-klas (ongeveer 15 cursisten) zorgt ervoor dat musea en kunstencentra zich bewust moeten zijn van datgene waarin ze investeren: wanneer gemiddeld 65 % aanwezig is, wil dit zeggen dat er rondleidingen voor kleine groepen georganiseerd worden en/of dat NT2-klasgroepen moeten besluiten om samen het museum of kunstencentrum te bezoeken.

Het kan voor de musea en kunstencentra en/of voor de participanten aan de rondleiding relatief duur zijn om voor een beperkt aantal cursisten een rondleiding te boeken.

Op de site van het Huis van het Nederlands is lesmateriaal downloadbaar: per museum worden er tussen de drie en zes klasfiches aangeboden. Deze fiches bevatten concreet lesmateriaal, afgestemd op het specifieke museum of kunstencentrum. Met deze lesfiches kan de CVO-leerkracht het museumbezoek in de klas voorbereiden. Verder bevat de site ook een fiche met extra achtergrondinformatie voor de leerkracht, vergelijkbaar met de handleiding bij het lesmateriaal dat in het reguliere (secundair) onderwijs gebruikt wordt. Vanuit deze context is het toch niet onbelangrijk op te merken dat er nergens een link wordt gelegd met de leerplandoelstellingen voor het volwassenenonderwijs, studiegebied Nederlands tweede taal.

Alle twintig deelnemende lesgevers hebben het lesmateriaal ontvangen en ze hebben dat in meerdere of mindere mate bij de voorbereiding en/of nabespreking gebruikt. Na de museumweken is er geen aandacht meer aan het aantal downloads besteed, ook is er geen

communicatie geweest tussen de betrokken musea en het Huis van het Nederlands m.b.t. het aantal boekingen van betalende rondleidingen. Navraag leerde dat er midden februari nog geen boekingen gebeurd waren (mailverkeer met Lana TROCH 21/2/2017; Isabel VERMOTE 22/2/2017; Lieve RAYMAEKERS 22/2/2017).

Op 23 maart postte het Huis van het Nederlands onder de titel *Je kan nog steeds op stap naar een museum* een nieuwsflash op hun website.⁴⁸ De CVO-instellingen werden via mail van deze nieuwsflash op de hoogte gebracht en dat had vrij onmiddellijk effect. Een paar dagen na de nieuwsflash werd de onderzoeker door een CVO-leerkracht van de actie op de hoogte gebracht en op 28 maart bevestigde Isabel Vermote, gids en publieksmedewerker van de KMSK Brussel, dat er twee rondleidingen geboekt waren (TROCH 28/3/2017; VERMOTE 28/3/2017).

Outcome

De outcomes situeren zich op het vlak van het individu. Er wordt nagegaan na in hoeverre de participanten iets hebben bijgeleerd en of de museumpraktijk een invloed gehad heeft op de manier waarop ze over het museum, over kunst, over de samenleving, ... denken.

De outcomes van een museumprogramma situeren zich op een minder zichtbaar of meetbaar vlak. Zeer vaak zijn de effecten pas op een lange termijn en bij een intensief museumprogramma duidelijk. Toch is er aan de hand van een enquête en vervol ginterviews geprobeerd om een aantal outcomes *zichtbaar* te maken: concreet gaat het onder andere over het verwerven van nieuwe visies, het bevragen van het (eigen) waarden- en normenkader, het zich thuisvoelen in het museum, ...

Alle NT2-cursisten die aan een geobserveerde rondleiding deelnamen (n = 71), hebben een enquête ingevuld. Van de 71 ingevulde enquêtes zijn er 63 weerhouden. Acht enquêtes waren onvolledig of niet correct ingevuld omdat de participant in kwestie de Nederlandse taal onvoldoende beheerste.

Frequentie van het museumbezoek

Voor een relatief klein aantal participanten was het museumbezoek een geheel nieuwe ervaring (14 %). Dit wil niet zeggen dat het museumbezoek tot hun belangrijke vrijetijdsbestedingen behoort. 50,8 % van de participanten geeft te kennen dat ze tussen de één en drie museumbezoeken per jaar brengen (diagram 3). In vergelijking met de participatiesurveys uit 2009 en 2014 ligt het museumbezoek onder de participanten aan de rondleiding zeer hoog. De participatiesurveys 2009 en 2014 tonen aan dat er gemiddeld vrij weinig mensen een museum bezoeken (diagram 4).⁴⁹

⁴⁸ De tekst van de nieuwsflash luidt als volgt: *“Vier Brusselse musea creëerden vorig jaar samen met het Huis van het Nederlands een activiteit op maat van jouw NT2-klas. Ze ontvangen je dit jaar graag opnieuw. Bereid je je cursisten graag voor? Op onze website vind je allerlei materiaal voor in de klas, per museum.”*

In deze nieuwsflash wordt het samenwerkingsverband tussen het Huis van het Nederlands kort, maar efficiënt aangehaald, waardoor het museale aanbod in een breder perspectief geplaatst wordt.

⁴⁹ Eigen tabel, gegeneerd op basis van cijfers uit de participatiesurvey 2009 en de participatiesurvey 2014. Om de cijfers correct te interpreteren, dient er opgemerkt te worden dat er gevraagd werd naar het museumbezoek (in het algemeen) gedurende de laatste zes maanden (participatiesurvey 2014) en het museumbezoek (kunstmusea en tentoonstellingen) gedurende de laatste zes maanden (participatiesurvey 2009).

De vraag die aan de basis van diagram 3 lag, werd als volgt gesteld: hoe dikwijls bezoekt u per jaar een museum (tentoonstelling)?

Diagram 4: aantal jaarlijkse museumbezoeken NT-2 participanten. (n = 63)

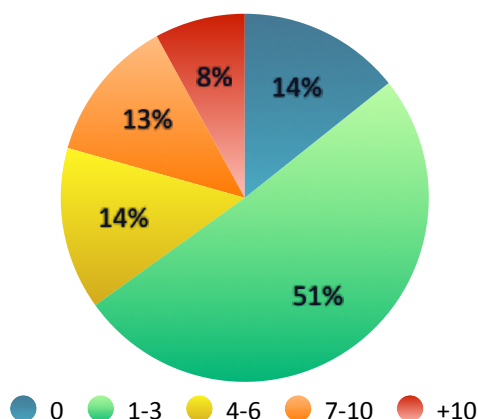
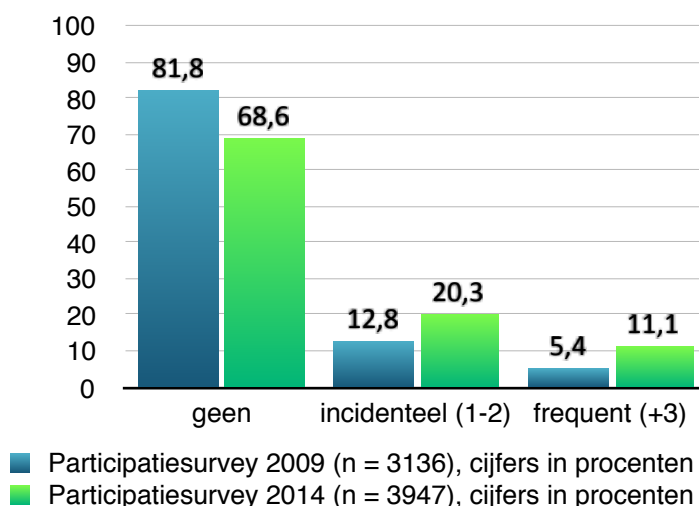


Diagram 5: participatiesurvey 2009 en 2014.



Het aantal mensen dat nooit een museum of kunstencentrum bezoekt ligt veel hoger in de participatiesurvey dan in dit onderzoek (81,8 % en 68,6 % tegenover 14 %). Op basis van de interviews met de participanten (n = 35) kan dit opmerkelijke verschil verklaard worden.

In eerste instantie kan de verschillende vraagstelling van de enquêtes een mogelijke verklaring bieden: de participatiesurveys peilen naar het museumbezoek in de laatste zes maanden, in dit onderzoek werd er gevraagd naar het museumbezoek in het afgelopen jaar.

Een tweede verklaring is te vinden in de vaststelling dat het gros van de participanten al meerdere jaren een NT2-opleiding volgt. Binnen deze opleiding bezochten ze onder de vorm van een extra-muros-activiteit meermaals musea, waaronder het Stripmuseum, het Museum voor Natuurwetenschappen, het Muziekinstrumentenmuseum, ... Verder zeiden 68,6 % (24/35) van de geïnterviewden dat ze in kunst, musea en/of tentoonstellingen geïnteresseerd waren. Deze interesse was zeer uiteenlopend: ze ging van kunstmusea, over fotografie-tentoonstellingen tot het bezoeken van historische en natuurwetenschappelijke musea.

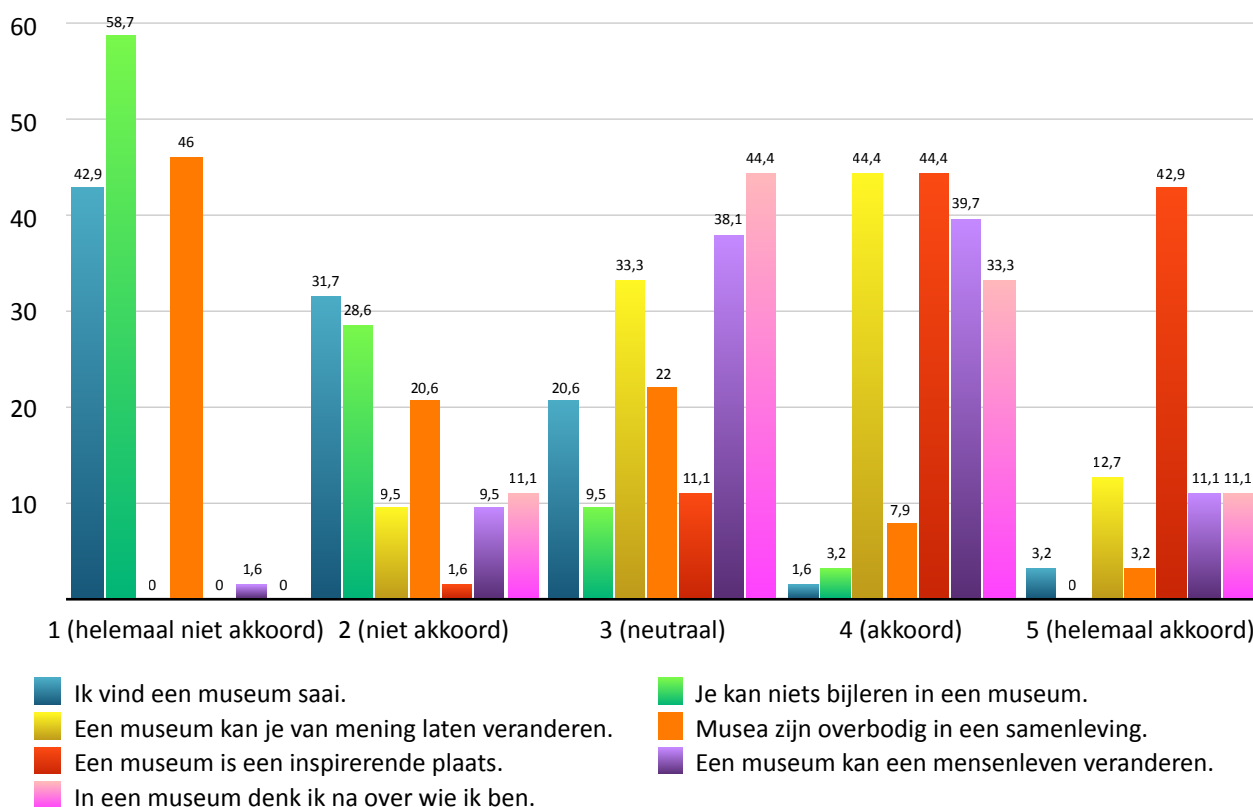
Tot slot behoorde het gros van de participanten tot de middenklasse of tot een hogere sociale klasse (o.a. expats). Wanneer de participanten tot een lagere sociale klasse behoorden (bv. politiek vluchtelingen met een tijdelijke verblijfstatus), nam de interesse in musea en tentoonstellingen af. Dit had ook een (negatieve) invloed op het aantal museumbezoeken dat werd gebracht.

De maatschappelijke rol van musea en kunstencentra

In diagram 6 zijn de antwoorden van de participanten (n = 63) op zeven vragen uit de enquête in één overzicht samengebracht. Op deze wijze ontstaat er een bondig overzicht van wat de participanten over het instituut *museum* denken.

De respondenten waren verplicht om op alle vragen te antwoorden. De antwoorden uit de enquête dienden achteraf als basis voor het interview. Dit interview vond ongeveer drie weken na het museumbezoek plaats. Ieder interview duurde ongeveer twintig tot vijftwintig minuten. Er werden 36 respondenten op een totaal van 71 participanten geïnterviewd. In onderstaande analyse worden de resultaten van de enquête vanuit deze interviews geanalyseerd.

Diagram 6: wat denken participanten over musea? (n = 63, cijfers in procenten)



Om te vermijden dat de interviews louter als anekdotische ondersteuning gebruikt worden, zijn ze in een analysefiche samengebracht, gecategoriseerd en gecodeerd (zie technisch supplement). Op deze wijze werd het mogelijk om de data kwalitatief en kwantitatief te analyseren. In de alinea's hieronder wordt er kort op de werkwijze ingegaan.

Voor de interviews werd er telkens van de enquête vertrokken. Wanneer deze onvolledig ingevuld was, werd ze gecompleteerd. Daarna kregen de respondenten telkens dezelfde vier vragen, die de basis van het interview vormden. Verder was er visueel materiaal voorzien: pdf's van de schilderijen die ze tijdens de rondleiding besproken hadden. Om de betrouwbaarheid van de respondent te toetsen, werden deze werken bij twijfel getoond en kort besproken. Geen enkele respondent gaf het sociaal wenselijk antwoord. Naast de vier vragen werd in de analysefiche ook de antwoorden op de open vraag, die op het einde van de enquête gesteld werd, opgenomen.⁵⁰

Op basis van van een eerste scan of *eyeballing* (BERNARD 2006, p. 406) konden een aantal categorieën onderscheiden worden, waarvan de code in de kolom naast de data geplaatst werd. Dit maakt een kwantificering van het antwoord mogelijk. De codes die onderscheiden werden, zijn in onderstaand schema terug te vinden.

⁵⁰ Deze vier (vijf) vragen zijn: heeft u over het museumbezoek tegen andere mensen verteld; wilt u nog eens een museum bezoeken; bent u (meer) geïnteresseerd in kunst; kan een museum(bezoek) uw manier van denken/uw leven veranderen; wat heeft u van de rondleiding onthouden?

De laatste vraag werd op het einde van de enquête gesteld. Deze vraag werd vrijblijvend door 45 van de 63 respondenten beantwoord. 27 van de respondenten die deze vraag beantwoordden werden niet geïnterviewd, maar toch werden hun antwoorden in de analysefiche opgenomen. Op deze wijze bevat de analysefiche de antwoorden van 63 respondenten. 4 respondenten wiens enquête niet weerhouden werd, werden ook geïnterviewd. Ook deze interviews werden in de analysefiche opgenomen.

Op deze wijze is er een overeenkomst van ongeveer 93,7 % tussen de respondenten die in de enquête en deze die in de analysefiche vertegenwoordigd zijn (zie technisch supplement).

Code	Betekenis
(VER)	De respondent vertelde over zijn/haar bezoek.
(TER)	De respondent wil naar het museum terugkeren.
(INH)	De respondent vertelde over de inhoud van de kunstwerken.
(VOR)	De respondent vertelde over de vorm van de kunstwerken.
(RON)	De respondent vertelde over de rondleiding (verloop, oordeel, ...).
(DID)	De respondent verwees naar de didactische functie van musea en/of kunstvoorwerpen.
(REF)	De respondent gaf een breed-maatschappelijke reflectie.
(SFE)	De respondent vertelde over de sfeer van de rondleiding, het museum, ...
(PER)	De respondent gaf een persoonlijke reflectie (identiteit, zelfbewustzijn, ...).
(HIS)	De respondent verwees naar het historisch aspect van kunstwerken.
(KUN)	De respondent sprak over de kunst zelf.
(EST)	De respondent verwees naar het esthetische aspect van kunstwerken.
(AND)	Andere: creatieproces van het werk, architectuur van het museum, bewustzijn van andere culturen, inspiratie, uitdrukken van een verlangen (ik zou graag ...), plezier, ...

Schema 4: categorisatie na eyeballing.

In een volgende fase werden deze categorieën verfijnd, waardoor er tot een meer betekenisvolle interpretatie kan worden gekomen. Zo is het voor de impact van de museumpraktijk bijvoorbeeld niet onbelangrijk om een onderscheid te maken tussen het vertellen over het museumbezoek tegen de familie of op sociale media.

Op basis van een grondige analyse van de data en de categorieën die uit de eyeballing-fase naar voor kwamen, werden zeven categorieën onderscheiden die telkens uit een variërend aantal subcategorieën bestaan. De clusters die op deze wijze naar voor komen kunnen m.b.t. de outcome van de museumpraktijk relevante informatie bieden. De verfijnde categorisatie leidde tot volgende coderingen die in de analysefiche naast de data werden geplaatst (zie technische fiche).

Code	Verfijnde code	Betekenis
(VER)	(VER)f (VER)v (VER)c (VER)s	De participant heeft tegen zijn/haar familie over het museumbezoek verteld. De participant heeft tegen zijn/haar vrienden over het museumbezoek verteld. De participant heeft tegen zijn/haar collega's over het museumbezoek verteld. De participant heeft op sociale media over het museumbezoek verteld.
(TER)	(TER)z (TER)a (TER)i	De participant is naar hetzelfde museum teruggekeerd. De participant heeft ondertussen een ander museum bezocht. De participant heeft de intentie om opnieuw een museum te bezoeken.
(KUN)	(KUN)v (KUN)i (KUN)e (KUN)c	De participant verwijst naar de vorm van kunstwerken (kleur, ...). De participant verwijst naar de inhoud van kunstwerken (thema, ...). De participant verwijst naar het esthetische aspect van kunstwerken. De participant verwijst naar het creatief proces van de kunstenaar.

(MUS)	(MUS)t (MUS)r (MUS)a (MUS)d	De participant verwijst naar het transformerend vermogen van musea. De participant verwijst naar de rondleiding. De participant verwijst naar de architectuur van het museum. De participant verwijst naar het didactische vermogen van het museum.
(CUL)	(CUL)h (CUL)m	De participant verwijst naar het historisch aspect van cultuur. De participant verwijst naar het multivocale aspect van cultuur (diversiteit).
(PER)	(PER)r (PER)c (PER)t (PER)s (PER)k	De participant heeft een persoonlijke reflectie (zelfreflectie/identiteit). De creativiteit van de participant wordt gestimuleerd (inspiratie). De participant geeft te kennen dat hij/zij anders denkt (transformerend). De participant spreekt over de sfeer (ervaring/plezier/beleving). De participant spreekt over nieuwe kennis, nieuwe inzichten, ...
(AND)		Andere: <ul style="list-style-type: none"> • de participant verwijst naar het narratief vermogen van kunst; • de participant drukt een verlangen uit (ik zou ...); • de participant spreekt over het doel van de rondleiding (taalverwerving); • de participant spreekt over het begrip <i>emotie</i> in een museale context; • ...

Schema 5: verfijnde categorisatie.

In onderstaande punten worden de verschillende categorieën geanalyseerd zoals ze uit de analyse van de interviews naar voor gekomen zijn.

In deze analyse worden de data uit de enquête en uit de interviews met de participanten, de leerkrachten en de museummedewerkers aan de indicatoren die wijzen op de output, de outcome en de impact van de museumpraktijk gelinkt (schema 2).

Op deze manier krijgt de categorisatie niet alleen een functie bij het interpreteren van de data, maar ook bij het testen van de indicatoren die op output, outcome en impact kunnen wijzen. Aansluitend bij Bodo's omschrijving van deze begrippen, zal de klemtoon in onderstaande analyse vooral op de outcome liggen. Dit wil zeggen: op het vlak van het individu (i.c. participant), waarbij er vooral op het verwerven van kennis, op verandering van gedrag of denken en op het bevragen van het eigen normen- of waarde kader gelet wordt.

- **Verteld over museumbezoek**

Als musea of kunstencentra impact of effect op de samenleving willen hebben, dan moeten ze bezocht worden. Daarom zou het bezoekersaantal een ideale graadmeter voor het effect of de impact van deze instituten kunnen zijn, maar zo eenvoudig is het niet.

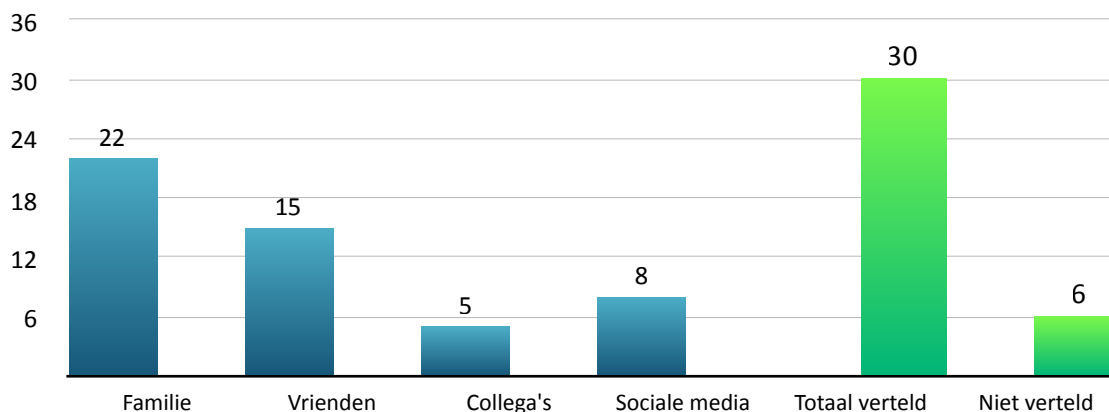
Musea en kunstencentra kunnen impact of effect genereren omdat ze over zichzelf praten en/of omdat er over hen gepraat wordt. Het over zichzelf praten kwam reeds kort ter sprake bij de analyse van de verschillende mission statements. Door over de museumpraktijk te publiceren, zorgen musea en kunstencentra ervoor dat ze niet alleen naambekendheid genereren, maar ook dat ze bekend maken wat ze doen. Dit is niet alleen belangrijk m.b.t. het aantrekken van potentiële (nieuwe) bezoekers, maar ook m.b.t. de verantwoordingsplicht waarmee ze geconfronteerd worden. Daarom zou het communiceren over de museumpraktijk tot het standaard-handelen van een museale instelling of kunstencentrum moeten behoren.

Langs de andere kant is de communicatie van de bezoeker over het museum even invloedrijk (of invloedrijker?) als de communicatie die het museum zelf voert. Daarom is het belangrijk om niet alleen stil te staan bij wat de participanten over hun museumbezoek vertellen, maar om ook aandacht te besteden waar en tegen wie ze over het bezoek vertellen.

Uit onderstaand diagram blijkt dat 83 % (30/36) van de geïnterviewde respondenten over zijn/haar museumbezoek verteld heeft. 61 % vertelde tegen zijn/haar familie, 41 % tegen zijn/haar vrienden, 14 % tegen zijn/haar collega's en 22 % postte een bericht en/of foto's op sociale media (facebook, instagram, ...).

Deze cijfers liggen sterk in de lijn van de enquête (n = 63) waar 77,8 % van de participanten onmiddellijk na het museumbezoek zei dat ze over het museumbezoek gingen vertellen. 6,4 % zei hierover niets te zullen zeggen. 15,9 % nam een neutrale positie in.

Diagram 7: communicatie m.b.t. museumbezoek. (n = 36)



Bij de analyse van de data is het opvallend dat 4 respondenten uitdrukkelijk vermeldden dat ze helemaal niets gezegd hadden.⁵¹ 3/4 van deze respondenten heeft weinig of geen *sociaal kapitaal*, wat wil zeggen: er is geen familie waarop de respondent kan terugvallen en hij/zij heeft geen echte vrienden in België. Het voorlopige verblijfsstatuut en de precare levensomstandigheden van de respondenten zijn hieraan schatplichtig.

14 van de 36 geïnterviewde respondenten vertelde niets tegen zijn/haar familie. Ook in deze gevallen gaat het meestal over mensen die, omwille van uiteenlopende redenen, niet op hun familie kunnen terugvallen. Wanneer de respondenten over het museumbezoek tegen hun familie vertelden, waren ze meestal vrij positief over het initiatief. De positieve beoordeling betreft zowel de rondleiding (tevredenheid over de gids), de inhoud van de rondleiding (de verstrekte informatie en de thematiek) als de doelstelling van de rondleiding (het verwerven van taal). Verder vertelden ze ook over het gebouw en over de esthetische ervaring die het kijken naar kunst opriep.

Wanneer musea en kunstencentra katalysatoren van gemeenschapsvorming willen zijn, is het belangrijk dat er met de familiale toestand van de respondenten rekening gehouden wordt. Dit is zeker het geval bij langdurig projecten, zoals verder in dit onderzoek zal blijken. Verder is het goed dat musea en kunstencentra zich bewust zijn van dat (meervoudige) verbindingen (VAN BEUNINGEN 2013, p. 29-30) niet alleen tussen musea onderling of tussen musea en sociale partners gelegd worden, maar dat deze ook via het publiek tot stand kunnen komen. Hoe breder het sociale netwerk van de bezoeker, hoe breder zijn/haar communicatie kan verlopen.

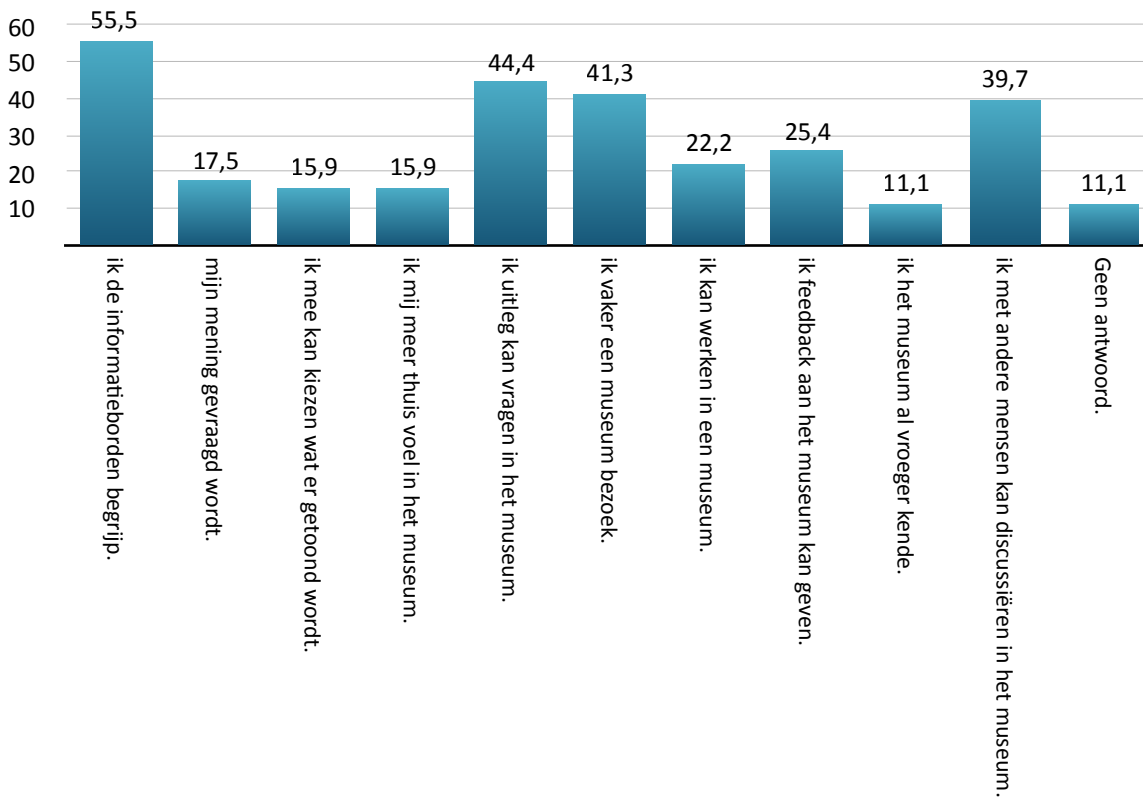
Door bijvoorbeeld op participatieve en/of interactieve museale projecten in te zetten, kan het sociale netwerk van de museumbezoeker uitgebreid worden. Dit is zeker het geval omdat er bij de bezoeker een vraag bestaat om gehoord te worden, om te kunnen spreken en/of om te kunnen participeren.

Dit blijkt uit de enquête (diagram 8), waarbij bijvoorbeeld 25,4 % van de respondenten zegt dat ze feedback aan het museum willen kunnen geven. 39,7 % zegt met andere mensen willen te

⁵¹ Zie: technisch supplement, code (VER)-.

willen discussiëren, 44,4 % wil uitleg kunnen vragen en 15,9 % wil inspraak in wat er aan kunstwerken getoond wordt.

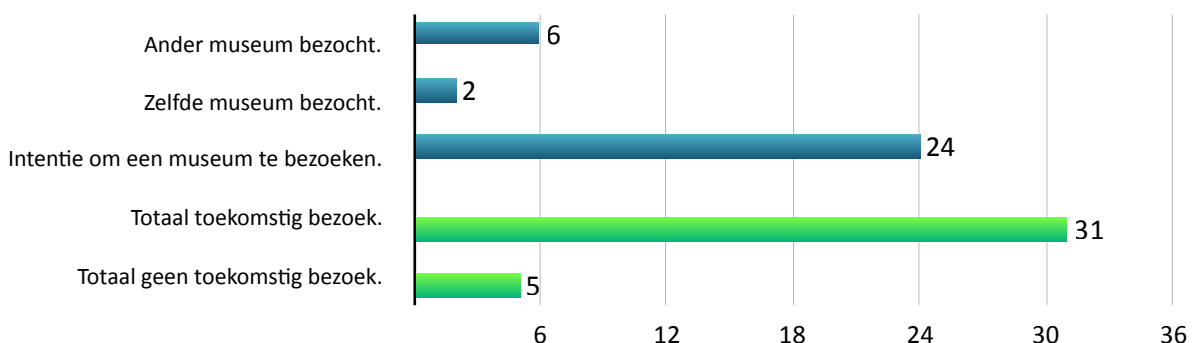
Diagram 8: ik zou willen dat ... (n = 63, cijfers in procenten)



Het creëren van sociaal kapitaal is geen eenrichtingsverkeer. Het is een dynamisch proces waarbij musea en kunstencentra een belangrijke rol kunnen spelen. Een belangrijke voorwaarde om deze rol te kunnen spelen is het tot stand brengen van een volwaardige participatie, waarbij de participant zich niet alleen gewaardeerd voelt, maar waarbij hij/zij ook ervaart dat zijn/haar inbreng er echt toe doet.

- **Herhaalbezoek**

Diagram 9: toekomstig museumbezoek. (n = 36)



31 van de 36 geïnterviewde respondenten gaf te kennen dat ze in de toekomst nogmaals een museum of kunstencentrum willen bezoeken. 6 respondenten hebben in de periode tussen de rondleiding en het interview een ander museum bezocht, 2 hebben hetzelfde museum bezocht en 24 van de 36 respondenten zeiden dat ze de intentie hebben om in de toekomst een museum te bezoeken.

De 2 respondenten die hetzelfde museum als dat van de rondleiding bezochten, deden dit in het kader van de 215^{de} verjaardag van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten Brussel. De toegang tot het museum was gratis. Het jubileum viel ook zeer kort na het bezoek dat de respondenten met hun NT2-klas brachten.

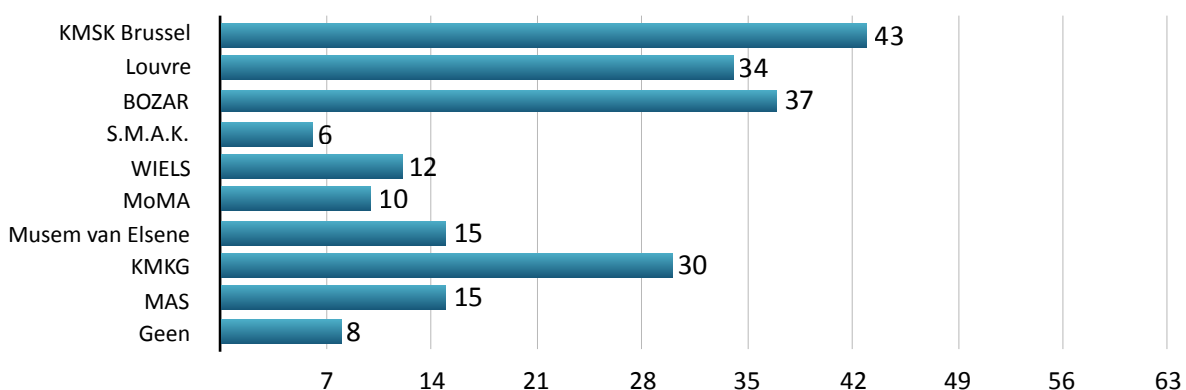
Met deze vaststelling worden twee belangrijke punten aangeraakt: het belang van de directe prikkel en het belang van het gratis karakter van het museum (zie ook: GATZ 2017, p. 29).

Wat de directe prikkel betreft: als een museum of kunstencentrum een band met zijn bezoeker gecreëerd heeft, dan is het zaak om deze band *warm te houden*. Zeker wanneer de bezoeker het museum of kunstencentrum op een intensieve wijze of in groepsverband aan de museumpraktijk deelneemt, is het goed dat hij/zij daar uitgenodigd wordt om daar op een of andere over te communiceren en/of daar verdere informatie over terug te vinden.⁵²

Het aspect van de gratis toegankelijkheid kwam reeds in de SWOT-analyse ter sprake, maar ook verschillende respondenten gaven te kennen dat musea gratis zouden moeten zijn. Sommigen waren genuanceerd wanneer ze stelden dat dit voor de vaste collectie zou moeten gelden en dat ze voor exclusievere tentoonstellingen wel wilden betalen (#i20161124/37).⁵³

Verder is het opvallend dat verschillende respondenten (5/36) expliciet vertelden over hun museumbezoek in het buitenland. Op basis van onderstaand diagram (diagram 10) kan gesteld worden dat de respondenten vrij goed met binnen- en buitenlandse musea en kunstencentra vertrouwd zijn.

Diagram 10: welke musea heeft u in het verleden bezocht? (n = 63)



Deze vaststelling matcht met sociale samenstelling van de NT2-groepen die geobserveerd, geënquêteerd en geïnterviewd werden. De verklaring hiervoor ligt in de vaststelling dat in de NT2-klassen met een hoger taalniveau⁵⁴ expats en hoger opgeleiden⁵⁵ terug te vinden zijn. De

⁵² Dit kan vergeleken worden met een concertbezoeker die na een optreden graag een of meerdere recensies leest (of er zelf één schrijft).

⁵³ Deze code verwijst naar een concrete respondent, die ofwel geïnterviewd werd (aangeduid met #i), of die enkel de enquête invulde (aangeduid met #). Voor de verdere betekenis van de code: zie technisch supplement.

⁵⁴ De verschillende taalniveaus situeren zich tussen 1.1 (A1) en 4.2 (C2). Iemand met taalniveau A1 begrijpt woorden of namen die vertrouwd zijn en heel eenvoudige korte zinnen. Iemand met taalniveau C2 beheerst het taalniveau van hoogopgeleide mensen. Hij/zij begrijpt zo goed als alle teksten. Deze teksten mogen abstract zijn en ze mogen jargon en metaforen bevatten.

⁵⁵ 43 van de 63 participanten beschikken over een diploma hogeschool of universiteit. Dit hoge aantal staat in een vrij groot contrast met de cijfers uit het *Jaarverslag 15* van het Huis van het Nederlands (2015, p. 17), waaruit blijkt dat ongeveer 63 % van de cursisten niet-werkend is.

Misschien nemen hoogopgeleide mensen sneller aan een extra-muros-activiteit deel. Hierover zijn geen cijfers beschikbaar.

leerkrachten van deze groepen zullen sneller geneigd zijn om rondleidingen te boeken: het taalniveau en de sociaal-economische situatie van het gros van deze cursisten zijn hierbij doorslaggevende factoren.

Zowel bij de interviews als bij de observatie blijkt dat hoogopgeleiden meer ervaring met museumbezoek hebben dan laaggeschoolden. Op basis van de observaties kan vastgesteld worden dat hoogopgeleiden zich zelfzekerder in het museum of kunstencentrum gedragen: ze zijn sneller tot dialoog en interactie bereid, ze stellen meer vragen en ze gedragen zich autonomer (distantiëren zich kort van de groep om een werk dat hen interesseert grondig te bekijken). Niet alleen het gedragspatroon, maar ook de verwachtingen van de participanten worden door hun opleidingsniveau, sociale klasse en/of taalniveau bepaald. Participanten met een taalniveau verwachten van een rondleiding dat ze informatie krijgen en dat ze iets bijleren over kunst, de kunstenaar, het historisch kader, ...

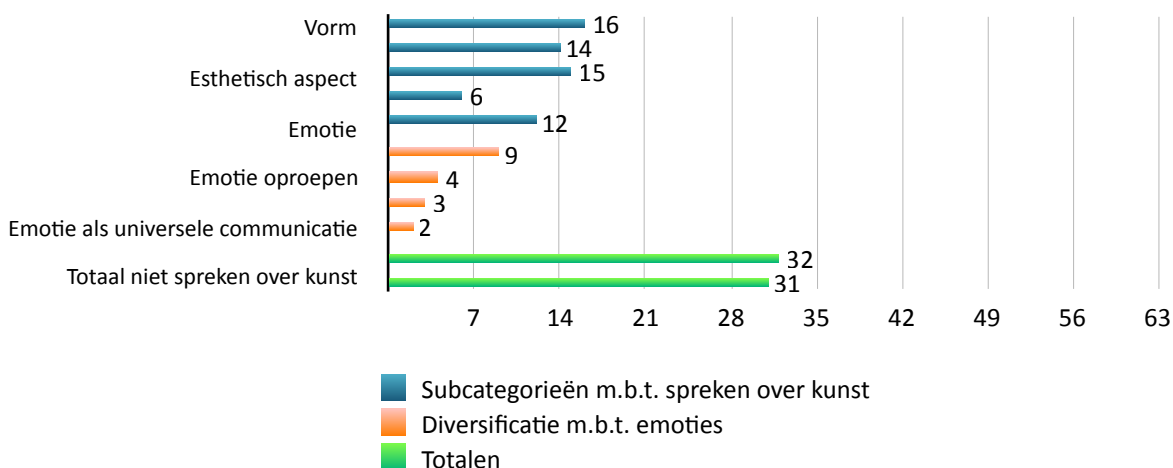
Deze vaststelling wordt bevestigd in het mailverkeer dat met Isabel Vermote (16/11/2106) gevoerd werd: wanneer het taalniveau voldoende hoog is en er interesse bestaat, kan er kunsthistorische uitleg gegeven worden. Hierbij is het belangrijk dat de interactie niet uit het oog verloren wordt. Het betrekken van de lesgevers bij de rondleiding is een pluspunt. Langs de andere kant is het zeer belangrijk om bij NT2-groepen met een laag tot relatief laag taalniveau (1.1 tot 2.4) vanuit de kunstobjecten te vertrekken. De directe en visuele link tussen het kunstwerk en de inhoud van wat er gezegd wordt, maakt het mogelijk om niet alleen aan kennisoverdracht maar ook aan taalverwerving te doen. Deze bijzondere kwaliteit van kunstvoorwerpen verliest veel van haar kracht bij een individueel bezoek.

Uit de interviews blijkt niet alleen dat een gegidst museumbezoek niet alleen als een grote meerwaarde wordt ervaren, maar ook dat de participanten zonder gids minder (tot niet) geneigd zijn om naar het museum terug te keren. Dat 55,5 % van de respondenten zegt dat hij/zij zou willen dat hij/zij de informatiebordjes begrijpt (diagram 8), kan in deze context als betekenisvol worden beschouwd, zeker als uit onderzoek blijkt dat er m.b.t. individuele bezoeker heel wat meer drempels te overwinnen zijn om aan empowerment, inburgering en gemeenschapsopbouw te kunnen doen (PERMENTIER 2016, p. 68-69).

- **Kunst**

Ongeveer 50 % (32/63) van de geïnterviewde en/of geënquêteerde respondenten spreekt op een betekenisvolle wijze over kunst of kunstvoorwerpen. Wanneer een respondent over kunstvoorwerpen en/of het belang van kunstvoorwerpen spreekt, dan haalt hij/zij meestal verschillende aspecten van de kunstobjecten en/of de kunstproductie aan.

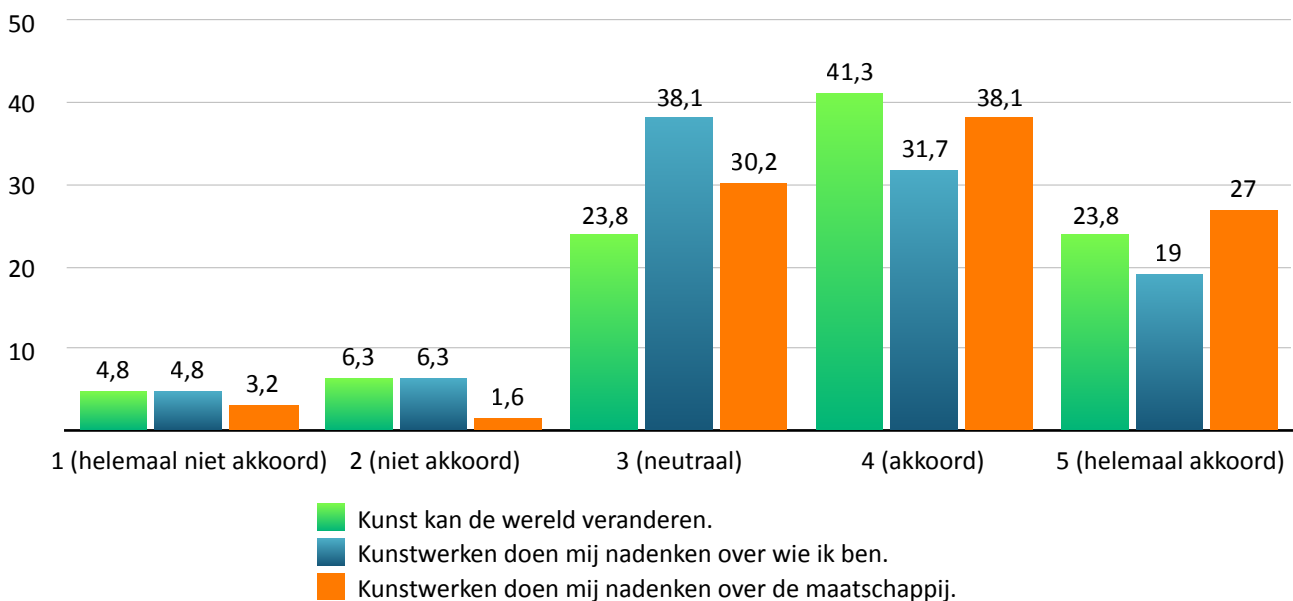
Diagram 11: spreken over kunst. (n = 63)



De vier meest betekenisvolle categorieën die ter sprake komen zijn de vorm (16 respondenten) en de inhoud (14 respondenten) van de kunstwerken, het esthetische aspect van kunstwerken (15 respondenten) en het creatieproces van de kunstenaar (6 respondenten). Daarnaast spraken verschillende respondenten over het emotionele aspect van de kunstwerken: hierbij werd het vermogen van kunst om emoties uit te drukken (9 respondenten), het vermogen om emoties op te roepen (4 respondenten) en de universaliteit of algemene herkenbaarheid van de menselijke emoties (2 respondenten) genoemd. De gevoeligheid voor de *emotionaliteit van kunstobjecten* is geen toeval: tijdens de rondleiding in het KMSK Brussel werd op emoties gefocust, maar ook de participanten aan de Picasso-tentoonstelling vermelden de *emotionaliteit van kunstvoorwerpen* tijdens de interviews.

In deze context spreken verschillende respondenten over kunst als therapie of over de therapeutische functie van kunstobjecten gesproken. Kunst wordt dan beschouwd als een manier of een taal die de kunstenaar hanteert om tot andere mensen te spreken. Communicatie wordt mogelijk, ook al spreken de kunstenaar en zijn publiek niet dezelfde taal (#i20161115/9). Kunst is voor hen een goede manier om emoties over te brengen, om mensen te sensibiliseren en om bepaalde maatschappelijke problemen ter sprake te brengen. Voor sommige respondenten is het inzicht belangrijk dat mensen door kunst een bepaalde boodschap beter (of dieper) kunnen begrijpen (#i20161122/63). In deze context wordt de transformerende kracht van kunst (en cultuur) ter sprake gebracht: mensen kunnen onder invloed van foto's, films, schilderijen, boeken, enzovoort hun mening over een bepaalde thematiek veranderen. Hoe de respondenten over het reflectief en transformerend vermogen van kunst denken, wordt in diagrammen 12 en 13 duidelijk.

Diagram 12: reflectief en transformerend vermogen van kunst. (n = 63, in percentages)



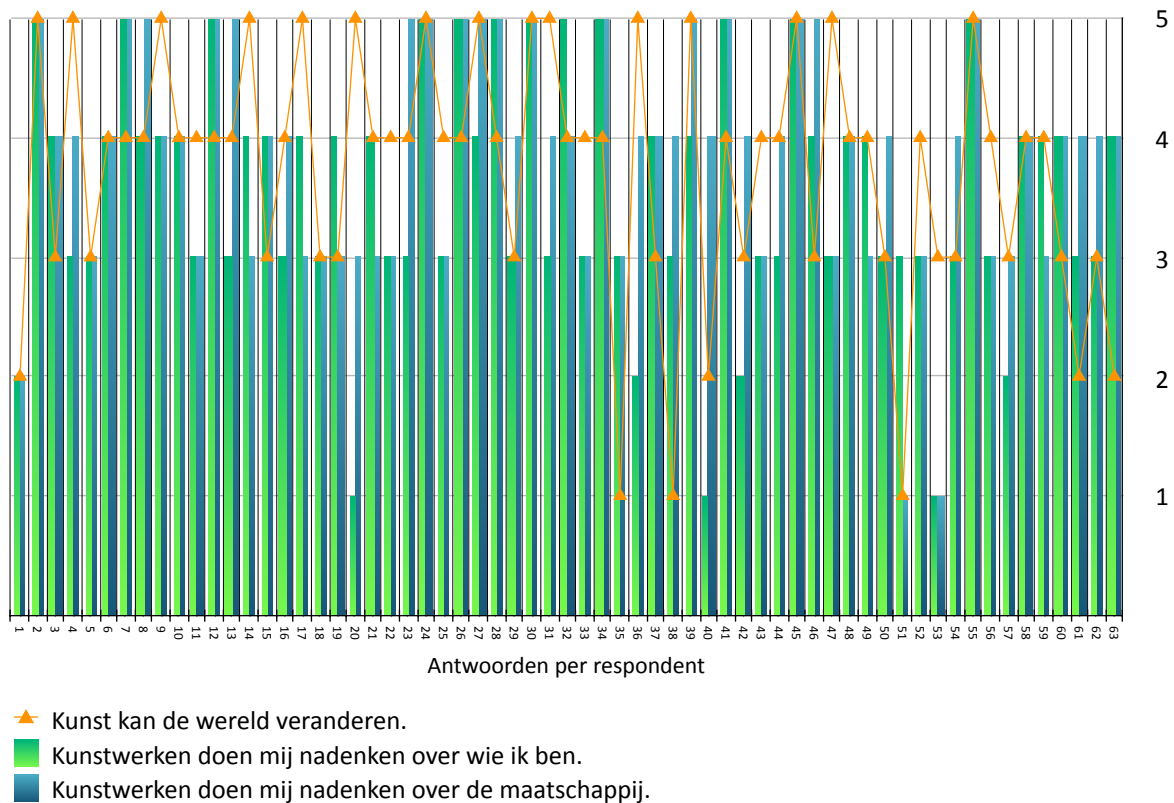
Het transformerend vermogen van kunst wordt door de meerderheid van de respondenten niet ontkend. In de enquête antwoordt slechts 11,1 % dat ze niet akkoord gaan met de polemische stelling dat kunst de wereld kan veranderen. 23,8 % neemt een neutraal standpunt in, 65 % gaat met de stelling akkoord (diagram 12).

Diagram 12 toont aan dat kunstvoorwerpen de respondenten (n = 63) in respectievelijk in 50,7 % en 64,1 % van de gevallen tot reflectie over zichzelf (identiteit) en/of over de maatschappij (maatschappelijke problematieken en verhoudingen) aanzetten.

In diagram 13 is een samenhang tussen de score die de respondenten op drie verschillende stellingen geven te zien, waardoor ook het transformerend vermogen van kunst in beeld komt. De

kans dat de respondenten met hun antwoord op de drie stellingen⁵⁶ maximum 1 eenheid op de 5-punts Likertschaal afwijken is 71,24 %. In 19 % van de gevallen zit er geen afwijking op de drie antwoorden van de respondenten. In 6,34 % van de gevallen is de afwijking meer dan twee punten op de 5-punts Likertschaal. Vertaald naar correlaties wil dit zeggen dat er een correlatie bestaat van 0,598 tussen de eerste en de tweede stelling, een correlatie van 0,346 tussen de eerste en de derde stelling en een correlatie van 0,359 tussen de tweede en de derde stelling uit diagrammen 12 en 13.

Diagram 13: transformerend vermogen van kunst. (n = 63)



De correlaties kunnen als *gemiddeld* beschouwd worden, wat wil zeggen dat er tussen de antwoorden die de respondenten op de stellingen geven geen sterk verband is. De sterkste correlatie situeert zich m.b.t. de eerste en de tweede stelling. Dit is min of meer logisch verklaarbaar omdat beide stellingen peilen naar het vermogen van kunstwerken om tot reflectie aan te zetten. De stap om vanuit een reflectie over zichzelf en/of de maatschappij naar een concrete (gedrags)verandering over te gaan, is zeker niet causaal te verklaren. Bovendien is de specifieke rol die kunstwerken en/of de museumpraktijk in dit proces spelen niet altijd even duidelijk aan te wijzen. Dit geldt zeker voor projecten die erg beperkt in de tijd zijn (bv. museumrondleidingen).

Deze conclusies sluiten aan bij de vaststellingen die binnen de psychologie m.b.t. attitude⁵⁷ en attitudeverandering worden gedaan: overtuigingen, gevoelens en gedrag zijn de drie componenten die in een complex en inter-relatoneel samenspel de attitudes bepalen (MAIO &

⁵⁶ De drie stellingen zijn: kunstwerken doen mij nadenken over wie ik ben, kunstwerken doen mij nadenken over de maatschappij en kunst kan de wereld veranderen.

Het proximity-effect kan niet als verklaring worden ingeroepen voor de vaststelling dat de antwoorden van de respondenten op deze drie vragen lijken samen te hangen. De eerste en de tweede vraag staan in de enquête bij elkaar (p. 2), maar de laatste vraag (of stelling) staat op het einde van de enquête (p. 4).

⁵⁷ Attitude wordt omschreven als de neiging om een bepaald idee, een bepaalde persoon of een bepaald gedrag al dan niet te waarderen (MAIO & AUGUSTINOS 2005, p. 361).

AUGOUSTINOS 2005, p.363). Het vaststellen van waarin de concrete transformerende kracht van kunstwerken - en in het verlengde daarvan museumpraktijk - schuilt, veronderstelt meer gedetailleerd onderzoek. Maar toch is het goed dat men zich in de museale wereld bewust is van het transformerend vermogen van kunst. Het vermogen van kunst om zowel digestief als subversief te zijn, om mensen aan te spreken en te prikkelen, om emoties los te weken, ... maakt het tot een uiterst geschikt *vehikel* om aan empowerment te doen, of zoals een respondent het stelt: *om de maatschappij positief te beïnvloeden* (#i20161124/34). Dit wordt duidelijk als de mening van verschillende respondenten m.b.t. *de bijzondere kwaliteit van kunst* in deze analyse binnengebracht wordt.

De reflecties die de respondenten op basis van kunstwerken (en dus op basis van de museumrondleiding) over zichzelf en/of over de maatschappij maken, kunnen er voor zorgen dat ze hun mening over zichzelf (identiteit, waarden, normen, ...) herzien. Uit de interviews blijkt dat verschillende participanten uitgaan van de veronderstelling dat kunst (en kunstenaars) het denken van mensen kunnen veranderen (beïnvloeden), met andere woorden: dat kunst over een transformerend vermogen beschikt.

De respondenten verwijzen in deze context naar het creatieve en inventieve karakter van veel kunstwerken en/of naar de innovatiedrift van kunstenaars (#i20161115/2; #i20161124/45), naar het didactische aspect van de tentoonstellingspraktijk (#i20161115/6), naar de thematieken van kunstwerken die verschillende aspecten van het menselijk leven uitdrukken (#i20161115/9; #i20161124/45), naar de multivocaliteit⁵⁸ van kunstwerken waardoor mensen zich toleranter zouden kunnen opstellen (#i20161115/12; #i20161124/34; #i20161124/37; #i20161124/42), naar het begrijpbaar maken en visualiseren van de wereld (#i20161115/13; #i20161119/52; #i20161119/B)⁵⁹, naar het via de materiële cultuur inzicht bieden in de geschiedenis, in de veranderende leefwereld en in de diverse levensomstandigheden (#i20161119/48; #i20161119/50) en naar het veranderen van het begrip van de wereld waardoor een mening kan herzien worden (#i20161119/52; #i20161119/58; #i20161122/63).

Vanuit de esthetische ervaring van kunstwerken kunnen bredere cultuurhistorische reflecties ontstaan, waarbij de participant voor de historische dimensie van kunstwerken en voor hun mogelijke multivocale karakter oog krijgt.⁶⁰ Een respondent zegt dat kunst de geschiedenis weergeeft en dat hij/zij iets leert over *mensen van vroeger* en over *de verschillende culturen van mensen die nu leven*. Eén werk m.b.t. *sociale armoede* (Frederic, *De krijtverkopers*) is hem/haar bijgebleven, omdat hij/zij *het interessant en mooi vond* (#i20161115/3).

Het multivocale karakter van kunstwerken en/of tentoonstellingspraktijk wordt door verschillende respondenten benadrukt. Kunstwerken die in functie van de *nationbuilding* gemaakt zijn, worden spontaan tegenover kritische werken geplaatst. Ook het fenomeen van de etnische zuivering (dat van alle tijden is) wordt ter sprake gebracht. De visuele cultuur kan mensen tot reflectie aanzetten en daarom kan het als *een middel tegen radicalisering* gebruikt worden (#i20161115/12; #i20161124/34; #i20161124/47).

⁵⁸ Door kunst te bekijken en te *bestuderen* krijg je verschillende gezichtspunten, verschillende ideeën, perspectieven en visies aangereikt. Deze *kwaliteit* waarover kunstobjecten beschikken hangt nauw samen met de didactische ontsluiting van de museumpraktijk.

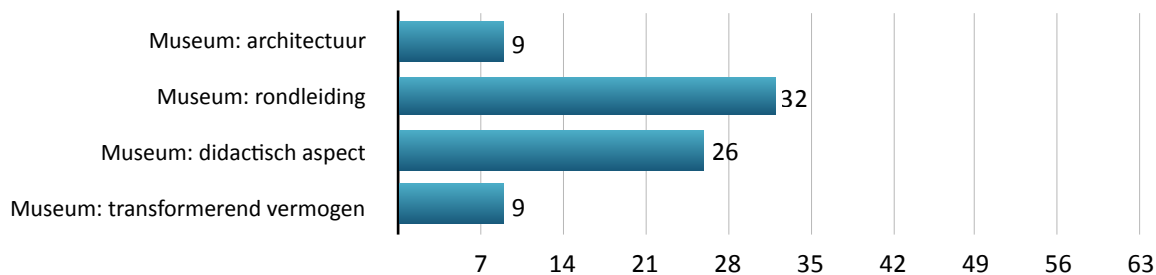
⁵⁹ Voor een van deze respondenten wijst het visualiseren en het begrijpbaar maken van de wereld er niet (noodzakelijk) op dat het denken verandert. De transformerende kracht van kunst wordt door hem/haar aan het theater en aan de muziek toegeschreven (#i20161115/13). Dit heeft te maken met het feit dat de respondent meer voeling met deze uitdrukkingsvormen van cultuur heeft. Tevens zegt het ook iets over wat deze respondent over wat *kunst* is: het strikte onderscheid dat hij/zij tussen schilder- en beeldhouwkunst enerzijds en theater en muziek anderzijds maakt, wordt vandaag door verschillende kunstenaars bevestigd en onder druk gezet.

⁶⁰ In de analysefiche worden deze breed-culturele aspecten van kunst met de code (CUL) aangeduid. Zie hiervoor: technisch supplement.

Het verwerven van kennis, het krijgen van nieuwe visies en inzichten, de reflectie over het persoonlijke waarden- en normenkader en de mogelijke attitudeverandering die daarvan het gevolg is, wijzen op de outcomes van de museumpraktijk, ook al bestaat deze uit niet meer dan een (interactieve) rondleiding. De focus op de taalverwerving en op de dialoog die daardoor tot stand komt, biedt een extra kans tot kennisverwerving en tot reflectie die zeker aangegrepen kan worden. Verschillende respondenten gaven expliciet te kennen dat de gids in dit proces een belangrijke rol speelt. In het volgende punt terug wordt hierop teruggekomen.

- **Museum**

Diagram 14: denken en spreken over musea. (n = 63)

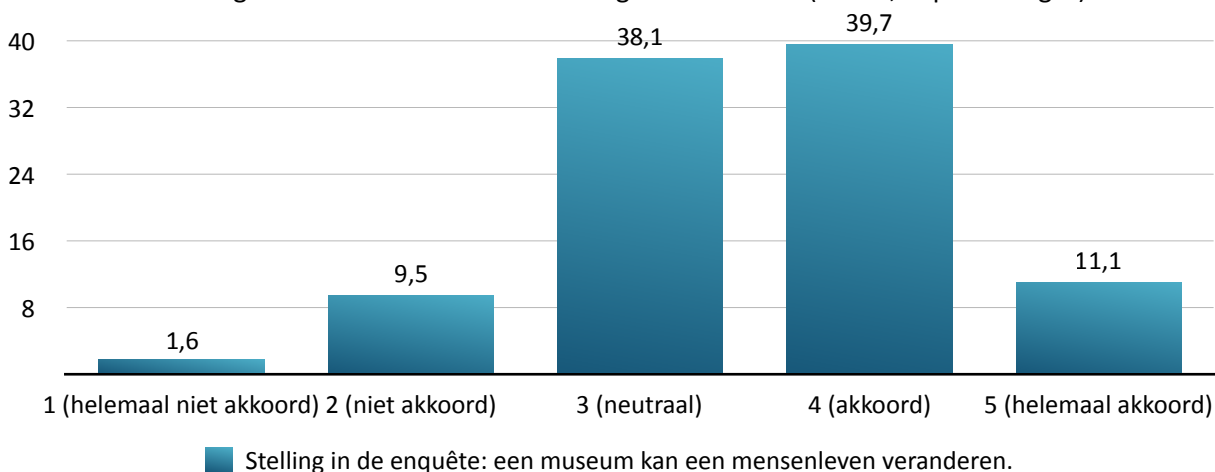


In het interview werd vanuit de museumervaring van de participanten vertrokken om de vraag naar het transformerend vermogen van musea te stellen. 14 % (9/63) van de respondenten liet zich positief over het transformerend vermogen van musea en kunstencentra uit (diagram 14).

In de enquête (diagram 15) ging 50,8 % akkoord met de stelling dat musea een mensenleven kunnen veranderen. 11,1 % ging helemaal akkoord met deze stelling. 38,1 % bleef neutraal in zijn/haar antwoord en 11,1 % ging niet tot helemaal niet met het transformerend vermogen van musea akkoord.

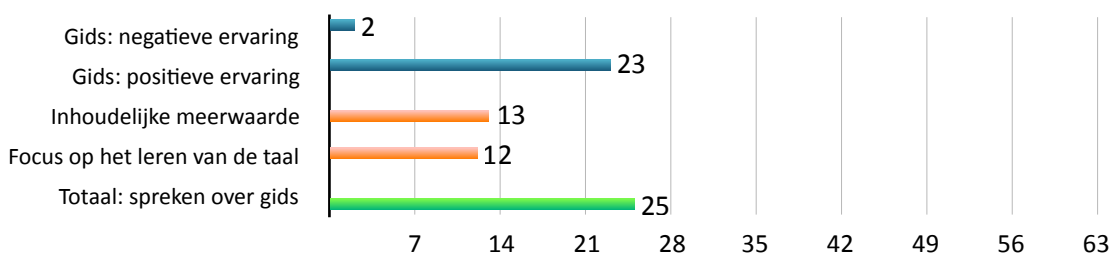
Het opmerkelijke verschil tussen de interviews en de enquête is te verklaren vanuit de vaststelling dat de meerderheid van de participanten ook tijdens het interview akkoord ging toen de vraag zeer letterlijk werd gesteld. Pas wanneer er naar concrete voorbeelden gevraagd werd, dook er twijfel op en werd het gesprek door de respondent verlegd naar een aspect van de museumpraktijk waar hij/zij met meer zelfzekerheid kon over spreken (zie infra). Een aantal participanten dat tijdens het interview begon te twijfelen, gaf te kennen dat ze over deze vraag nog nooit echt concreet hadden nagedacht. Wanneer ze *gedwongen werden* om concrete voorbeelden te geven, zagen ze pas de draagwijdte van de vraag in. Dit zorgde ervoor dat ze het transformerend vermogen van musea en kunstencentra in vraag gingen stellen, of dat ze van onderwerp veranderden.

Diagram 15: transformerend vermogen van musea. (n = 63, in percentages)



Respondenten veranderden van onderwerp door te starten met zinsneden als: *ik weet daar te weinig over, ik heb dat zelf nog niet echt meegemaakt, ik heb daar nog nooit echt over nagedacht*, enzovoort. Deze zinnen werden gevolgd door een *maar*, waarna de respondent over het gebouw of de museumarchitectuur, de rondleiding, het didactisch aspect van het museum of het transformerend vermogen van de kunstwerken zelf begon te spreken. Dit laatste toont niet alleen aan dat het spreken over concrete kunstwerken de participant meer zekerheid biedt omdat het concreter en *tastbaarder* is. Ook toont het aan dat, zeker wanneer het over eenmalige didactische programma's en/of eenmalige museumrondleidingen gaat, er een zeer sterke band bestaat tussen de tentoongestelde kunstwerken en het transformerend vermogen van de museumactiviteit. De gids speelt in het betekenisgevend proces dat de museumpraktijk is een cruciale rol. Deze rol wordt door de participanten expliciet benoemd, zoals uit onderstaand diagram blijkt.

Diagram 16: de meerwaarde van de museumgids. (n = 63)



Slechts twee respondenten spraken over een negatieve ervaring m.b.t. de gids. Eén respondent was helemaal niet geïnteresseerd in kunst en koppelde deze desinteresse aan de rondleiding die hij/zij helemaal niet interessant vond. Verderop in het interview geeft de respondent te kennen dat hij/zij wel geïnteresseerd was in de geschiedenis die vanuit de kunstwerken *geleerd* kan worden (bv. Gustave Wappers, Tafereel van de Septemberdagen 1830 op de Grote Markt te Brussel). De geschiedenis was boeiend, niet het kunstwerk (#i20161116/20). Een andere respondent vond de gids goed omdat hij/zij zijn taalgebruik aanpaste, maar hij/zij vond dat hij niets had bijgeleerd (#i20161119/54).

De persoonlijke interesse en het verwachtingspatroon van de respondenten lag in beide gevallen aan de basis van de minder positieve ervaring m.b.t. gids.

De uitgesproken positieve meningen over de gids hebben voornamelijk te maken met twee aspecten die het spanningsveld van de rondleiding uitmaken: het kunsthistorische of kunstwetenschappelijke aspect en het aspect van de taalverwerving (zie supra).

Volgens 13 respondenten bood de gids een zeer belangrijke inhoudelijke meerwaarde m.b.t. het ontsluiten van de kunstwerken door het geven van informatie m.b.t. de kunstenaar, de vorm, de inhoud en de historische context van het kunstwerk. Dit aspect van de rondleiding heeft te maken met de kunsthistorische of kunstwetenschappelijke pool van de museumpraktijk. Een gids biedt de mogelijkheid om beelden diepgaander te analyseren, door te wijzen op details of elementen waaraan anders voorbijgegaan wordt (#i20161119/53). De aanpak van de gids is persoonlijk en hij/zij laat (meestal) ruimte voor vragen (#i20161119/55), wat door verschillende respondenten als een belangrijke kwaliteit geduid wordt (#i20161122/61).

12 respondenten vestigden de aandacht op het talige aspect van de rondleiding: de dialoog tussen de gids en de participanten, het gebruik van de opdrachten uit de toolbox en het aangepaste (trage en eenvoudige) taalgebruik van de gids werd door hen als een belangrijke meerwaarde ervaren. Een bepaalde respondent vond het belangrijk dat hij/zij zich niet *dom* voelde, omdat hij/zij de vragen zowel inhoudelijk als qua taal kon begrijpen (#20161122/28).

Tot slot wordt ook het interactieve karakter van de rondleiding als uiterst positief beoordeeld: het mogen en durven geven van een mening is niet alleen belangrijk in de context van de taalverwerving, het is ook belangrijk voor het zelfwaardegevoel van de respondenten (#20161122/28; #i20161119/55).

- **Betekenis op persoonlijk vlak**

Uit de analyse van de interviews blijkt dat er - zoals verwacht - een heel nauwe samenhang is tussen de persoonlijke ervaringen, kennis, overtuigingen, ... van de respondenten en hun denken over de rol van musea en de persoonlijke en/of maatschappelijke betekenis van kunst. In dit laatste punt werd vanuit de analysefiche (zie technisch supplement) vertrokken om de nawerking van de museumpraktijk (i.c. de rondleiding) op het spoor te komen.

Omdat kunst zeer sterk de emoties van mensen verbeeldt, is het een zeer goed middel om jezelf te leren kennen, aldus een van de respondenten (#i20161115/10). Dit antwoord zou een type-antwoord kunnen zijn op de vraag of mensen op basis van kunstobjecten tot zelfreflectie kunnen komen. Misschien zouden heel wat respondenten er zelfs mee akkoord kunnen gaan. Maar dit wil niet zeggen dat deze mening door alle respondenten op eenzelfde wijze ervaren en/of gepercipieerd wordt. Of anders gezegd: wanneer respondenten met een stelling akkoord gaan, wil dit niet zeggen dat ze de *onderliggende werkelijkheid* reeds ervaren hebben.

Volgende cijfers maken deze redenering concreter: wanneer in de enquête 44,4 % van de respondenten akkoord of helemaal akkoord gaat met de stelling *in een museum denk ik na over wie ik ben*, dan blijkt uit de analyse dat slechts 11,1 % (7/63) van de respondenten dit ongeveer drie weken na het museumbezoek ook effectief vermeldt. Dit kan erop wijzen dat de respondenten ervan uitgaan dat het mogelijk is om in een museale context tot zelfreflectie te komen, maar dat de momenten van zelfreflectie hen niet echt bijgebleven zijn.

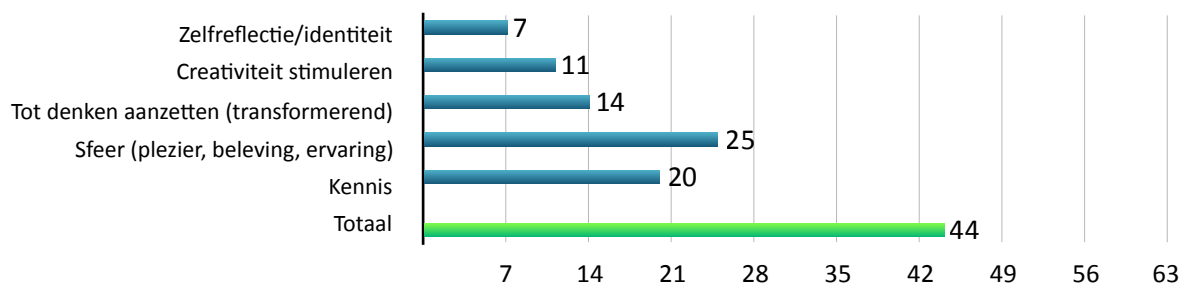
De thematiek van de rondleiding en/of de aanpak van de gids kan de zelfreflectie in de hand werken of afremmen, maar er kunnen ook andere verklaringen voor deze vaststelling gegeven worden.

Respondenten kunnen geneigd zijn om eerder positief te antwoorden op de vragen, omdat ze dan de indruk krijgen dat ze *goed* aan het onderzoek meewerken. Dit probleem werd op bepaalde momenten tijdens de interviews ter sprake gebracht. Respondenten antwoordden meestal in de lijn van *ik heb in het museum wel eens over mezelf nagedacht, maar vraag mij niet meer wat ik toen juist dacht, ...* Dit antwoord werd zeer vaak gegeven bij vage en moeilijk te omschrijven concepten als *identiteit* of *denken over wie ik ben*. De respondenten hadden het veel makkelijker om over concrete effecten te spreken: bijvoorbeeld als het over *het stimuleren van de creativiteit* ging. Wanneer de respondenten concrete voorbeelden van zelfreflectie geven, is het opvallend dat ze bepaalde aspecten uit het leven van een kunstenaar of een kunstwerk zeer rechtstreeks aan hun eigen leven en/of hun eigen ervaringen terugkoppelen. Twee voorbeelden maken dit duidelijk.

Het feit dat Picasso veel vrouwen had en niet altijd gelukkig was, vormt de aanleiding om te zeggen: *"Picasso had soms problemen met zijn vrouw en met zijn kinderen. Dit had invloed op zijn werk, ik kan zijn emoties aflezen en het werk is niet positief (kleuren). Als ik een probleem heb, werk ik snel, ben ik boos, lach ik niet, ... Net als Picasso"* (#i20161122/61).

Een gelijkaardige redenering ligt ook aan de basis van de bedenking die een respondent over het gecompliceerde liefdesleven van de schilder maakt: hij/zij beschouwt de werken van Picasso als een uiting van zijn *troebele innerlijke wereld* omdat hij/zij vindt dat de schilderijen niet *mooi* zijn. Volgens deze respondent is kunst de manier waarop kunstenaars zich uiten. Het publiek kan de emoties die de kunstenaar uitdrukt niet alleen herkennen, maar ook *voelen*. Dit kan er volgens dezelfde respondent voor zorgen dat emoties ter sprake kunnen worden gebracht, en dat is belangrijk in tijden waarin mensen niet of moeilijk over hun emoties kunnen praten (#i20161122/63).

Diagram 17: denken over musea. (n = 63)



17,46 % (11/63) van de respondenten geeft te kennen dat zijn/haar creativiteit door de rondleiding en/of de kunstwerken gestimuleerd werd. Deze creativiteit kan kennis-gerelateerd zijn. Dit is het geval wanneer respondenten spreken over het krijgen van nieuwe ideeën of inzichten en over het leggen van nieuwe verbanden (#i20161115/10; #i20161124/44; #i20161119/50).

De ervaring dat kunstwerken en/of de museumpraktijk (i.c. de museumrondleiding) de creativiteit stimuleren, wordt gelinkt aan het prikkelen van de verbeelding (#i20161124/47) en mogelijk daarmee samenhangend aan het maken van kunstobjecten of aan andere expressief-artistieke uitingen. Verschillende respondenten spreken over hun eigen creatieve productie: het maken van kleren, het maken van kunstobjecten, het schrijven van poëzie of literaire teksten (#i20161124/36; #i20161124/42; #i20161124/45; #i20161117/J).

Een belangrijk element m.b.t. het leren in het museum is de persoonlijke ervaring van de sfeer van het museum en/of de rondleiding. Wanneer de respondenten voelen dat de gids op hun niveau spreekt en ze goed begrijpen wat hij/zij zegt, dan zorgt dit ervoor dat ze zich ontvankelijk voor de inhoud van de rondleiding opstellen.

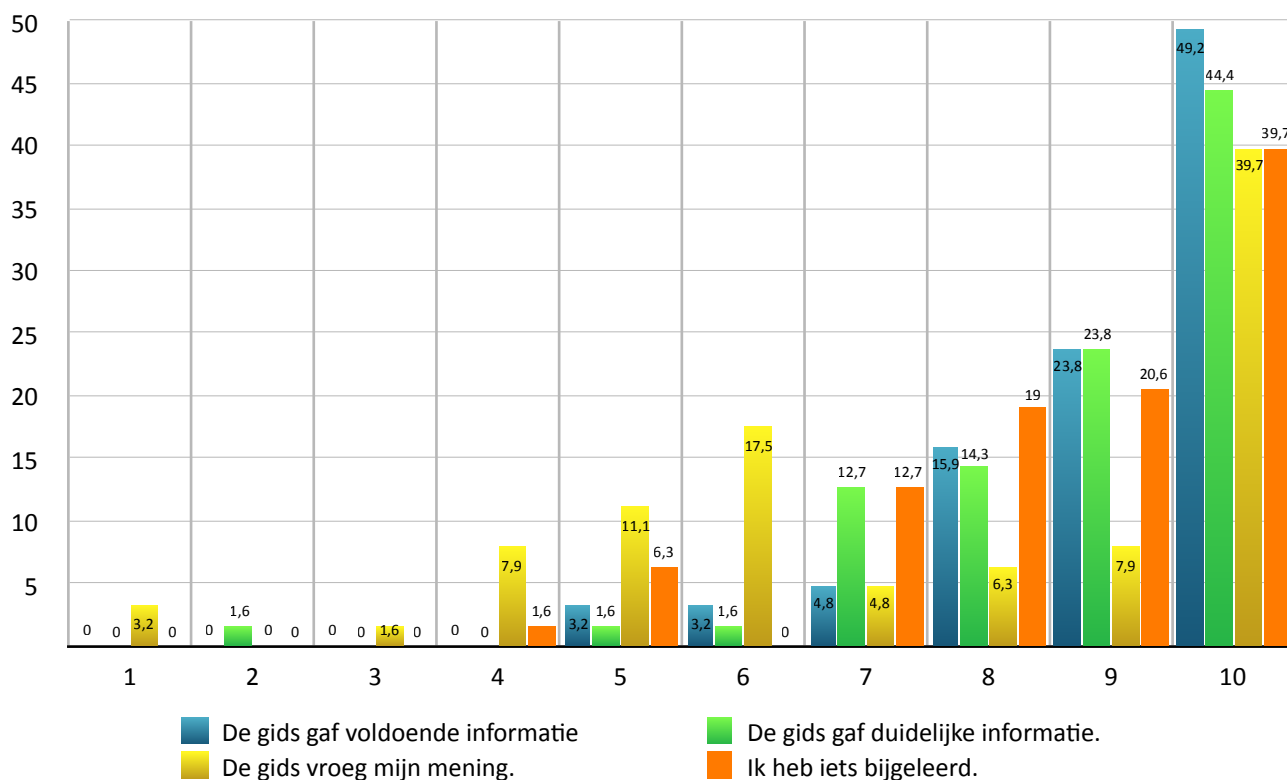
Zowel uit de interviews als uit de enquête blijkt dat de rondleidingen positief ervaren werden. De stellingen *de gids gaf voldoende informatie* en *de gids gaf duidelijke informatie* werden net als de stelling *ik heb iets bijgeleerd* zeer positief geëvalueerd. Kritischer lieten de respondenten zich uit m.b.t. de stelling *de gids vroeg mijn mening*⁶¹: 41,3 % van de respondenten geeft een score tussen 1 en 6, wat toch een opmerkelijk verschil is met de beoordeling van de andere stellingen (diagram 18).

Tijdens de interviews bleek dat de respondenten die de stelling *de gids vroeg mijn mening niet* hoog quoteerden (waarmee ze met de stelling instemden) dit zeer bewust deden: de gids had hen niet persoonlijk of expliciet gevraagd wat hun mening was. Naast deze reden hadden verschillende respondenten de indruk dat ze wel een vraag konden stellen, maar dat hun mening niet altijd expliciet gevraagd werd of *op prijs werd gesteld*. Hiermee wilden ze niet zeggen dat de gids niet voor hun mening openstond, maar dat ze niet geneigd waren om de gids te onderbreken. Ze beschouwen de gids als de expert en een ongevraagde interruptie werd daarom niet echt als respectvol tegenover de gids beschouwd. Dit voorbehoud valt weg wanneer de respondenten over de ervaring met de toolbox vertellen: uit de informele gesprekken tijdens en na de rondleiding blijkt dat zich bij de toolbox-momenten *vrijer* durfden opstellen. Ze hadden het gevoel dat er dan meer kon. Ze waren minder geremd om hun mening te geven, omdat dit *tot de opdracht* behoorde. Het kunnen en mogen praten over de kunstwerken werd als *zeer plezant* ervaren.

⁶¹ Om het proximity-effect te vermijden werd de stelling in de enquête in negatieve zin geformuleerd. Voor de duidelijkheid en om een correcte vergelijking mogelijk te maken, neem ik de stelling hier in een positieve formulering op.

Het afwijkende resultaat kan niet door de negatieve formulering van de vraag verklaard worden. Voor het invullen van de enquête werd aan de respondenten duidelijk gemaakt dat er negatief en positief geformuleerde vragen in de vragenlijst opgenomen werden en bij taalzwakke groepen werden de vragen door de begeleidende leerkracht voorgelezen. Op deze wijze werd vermeden dat respondenten de vraag foutief interpreteerden.

Diagram 18: hoe beoordeelden de participanten de gids? (n = 63, cijfers in percentages)



Bovenstaande analyse maakt duidelijk dat de respondenten hun gedrag en de rondleiding beoordelen vanuit het verwachtingspatroon dat ze hebben. Dit verwachtingspatroon sluit nauw aan bij de traditionele opvatting over de rol van de gids: een rondleiding is eenrichtingsverkeer (de gids geeft uitleg en stelt vragen), de gids is de expert, de participant is eerder passief en treedt pas in actie wanneer de gids om interactie vraagt, de opdrachten van de toolbox worden uitgevoerd, ...

Niet alleen het vrij klassieke beeld dat de respondenten van een gegidst museumbezoek hebben kleurt hun ervaring, ook de mate waarin en de manier waarop de NT2-leerkracht de rondleiding in de les voorbereid heeft is bepalend. Als de respondenten ervan op de hoogte zijn dat deze rondleiding ook de taalverwerving tot doel heeft, dan komt dit ook duidelijk terug in de vrijblijvende opmerkingen die ze op het einde van de enquête konden neerschrijven. Hoe vrijblijvender de rondleiding qua taalverwerving voorbereid werd, hoe vrijblijvender ze op dit vlak ook ervaren werd.

Conclusie

Uit de categorisatie en de codering van de interviews blijkt dat de outcomes van een museumrondleiding zeer divers van aard kunnen zijn. Bovendien lijken de verschillende categorieën zeer sterk met elkaar verweven te zijn: de respondenten spreken in een en dezelfde zin zowel over hun ervaring van het museum, over hun visie op kunst, over het bezoek met hun familie, als over hun mening m.b.t. de gids of de rondleiding die ze gevolgd hebben.

De praktijk van het coderen en categoriseren daarentegen bestaat eruit om de informatie die de respondenten verstrekken zo betekenisvol mogelijk uiteen te rafelen. Het onderscheid dat tussen de verschillende categorieën gemaakt wordt, is daarom altijd artificieel en ten dele arbitrair. Dit neemt niet weg dat er duidelijke tendensen in de interviews waar te nemen zijn.

Deze tendensen kunnen als volgt worden samengevat:

- het is belangrijk dat kunstwerken en kunstenaars in een brede cultuurhistorische context worden geplaatst;
- deze brede cultuurhistorische context zorgt ervoor dat de respondenten zich van hun particulariteit bewust worden;
- het bewustzijn van de eigen particulariteit zorgt ervoor dat men zich toleranter gaat opstellen;
- onder andere omwille van deze redenen de respondenten vinden het aspect van het leren in een museum belangrijk;
- onder leren wordt niet alleen verstaan dat men kennis verwerft, maar ook dat de creativiteit geprikkeld wordt en dat de verbeelding wordt aangesproken en/of wordt gestimuleerd;
- het *leerrendement* is het hoogst wanneer de respondent voldoende aanknopings- of referentiepunten in zijn/haar eigen leven vindt;
- binnen dit betekenis- en zingevend proces speelt de gids een cruciale rol.

Inburgering, empowerment of gemeenschapsopbouw vormden geen expliciete doelstellingen van de rondleiding, toch blijkt uit de analyse van de data dat heel wat indicatoren - in meer of mindere mate en bij een relevant of minder relevant percentage van de participanten - gerealiseerd werden.

De criteria van schema 2 worden als uitgangspunt genomen om na te gaan welke indicatoren die wijzen op de output, de outcome en de impact van museumpraktijk door de participanten ervaren werden. De data zijn afkomstig uit de enquête en uit de interviews die van de participanten afgenomen zijn. Uit schema 6 blijkt dat ook de kortstondige museumpraktijk als een gegidste rondleiding heel wat effect op individuen, groepen en gemeenschappen kan hebben.

Aanwezigheid van de indicatoren die wijzen op inburgering, gemeenschapsopbouw en empowerment (NT2)	
Inburgering	<ul style="list-style-type: none"> • Open staan voor andere culturen en tradities: multivocale en multifocale aspect van kunst. • Behoren tot de gemeenschap: leren van de taal en kennis over de cultuur. • Praten tegen <i>onbekende</i> mensen: de opdrachten zijn gericht op de communicatie in een realistische en nieuwe context. Uit de observaties blijkt dat het praten over kunst in de aanwezigheid van een gids bij de respondenten toch voor een zekere vorm van spanning zorgt. • Thuisvoelen in het museum of kunstencentrum: het bezoek kan drempelverlagend werken, zeker als de ervaring van de participanten positief is. Dit geldt zeker omdat het bezoek in klasverband gebracht wordt (cf. bonding en bridging).
Gemeenschapsopbouw	<ul style="list-style-type: none"> • Nieuwe mensen leren kennen: de participanten leren elkaar op een andere manier kennen. • Contact hebben met verschillende generaties: eigen aan de samenstelling van de groep. • Respecteren van andere mensen en/of culturen: dit blijkt sterk uit de interviews. • Andere mensen meebrengen naar het museum: dit blijkt in beperkte mate uit de interviews. • Praten met mensen over het project: dit blijkt uit de enquête en uit de interviews.

Aanwezigheid van de indicatoren die wijzen op inburgering, gemeenschapsopbouw en empowerment (NT2)	
Empowerment	<ul style="list-style-type: none"> • Kennis <ul style="list-style-type: none"> - Meer weten over kunst: de gids situeert (meestal) de kunstwerken in een breder kunsthistorisch of kunstwetenschappelijk kader. - Leren kijken naar kunst: de gids leert de respondenten letten op de vorm, inhoud, techniek, kleur, opbouw, ... van kunstwerken. - Meer weten over de maatschappij: kunstwerken worden in een cultuurhistorisch kader gesitueerd. - Leren over andere culturen: zie supra. • Attitude <ul style="list-style-type: none"> - Iets willen bijleren: afhankelijk van de voorbereiding zijn de participanten meer of minder gedreven om het museumbezoek echt als een oefenkans Nederlands te beschouwen. Voor velen is het bijleren over kunst een pluspunt. - Meer interesse krijgen in kunst: dit blijkt uit de interviews. - Het andere waarderen: zie infra (toleranter zijn). • Vaardigheden <ul style="list-style-type: none"> - Beter praten en communiceren: het werken met de toolbox creëert voor de participanten een unieke oefengelegenheid om Nederlands te spreken. - Kunst inzichtelijker begrijpen: zie supra. • Identiteit <ul style="list-style-type: none"> - Meer kennis: zie supra. - Meer zelfvertrouwen: het spreken in een museum kan de participant een positief gevoel geven, waardoor zijn/haar zelfvertrouwen gestimuleerd wordt. Dit is zeker het geval wanneer de inbreng positief geapprecieerd wordt. - Jezelf leren kennen: door de emoties die de kunstenaar uitbeeldt, kunnen mensen over hun eigen emoties nadenken. - Toleranter zijn: er wordt een cultuurhistorisch perspectief aangeboden, waardoor het eigen leven en de eigen tijd in een breder perspectief wordt geplaatst.
Inspiratie en verbeelding	<ul style="list-style-type: none"> • Op een andere manier kijken naar de samenleving en de wereld: zie supra. • Openstaan voor schoonheid: de respondenten spreken over hun esthetische ervaring. • Uitgedaagd worden je grenzen (intellectueel) te verleggen: zie supra. • Iets nieuws willen creëren: zie supra. • Creatief zijn in je vrije tijd/kunst creëren in je vrije tijd: zie supra. • Demystificatie van de kunstenaar als genie: de kunstenaar wordt in zijn/haar historische context gepresenteerd, het creatieproces wordt ontbloot, ... Hierdoor verschijnt de kunstenaar als mens en de participanten zijn hier gevoelig voor. Het biedt een vorm van herkenbaarheid.

Schema 6: aanwezigheid van indicatoren die wijzen op de output, de outcome en de impact van museumpraktijk in de NT2-rondleidingen.

Impact

De impact van het NT2-project is op dit moment zeer moeilijk in kaart te brengen. Het nagaan van wat de effecten van het museumprogramma op maatschappelijk en institutioneel vlak zijn, veronderstelt een studie op middellange en lange termijn. Zeker als het gaat over topics als empowerment, sociale cohesie of het ontwikkelen van een collectieve identiteit.

Op individueel vlak zijn er aanwijzingen te vinden dat er via projecten als de NT2-museumweken aan empowerment kan worden gedaan. Wanneer de participanten over een sociaal netwerk beschikken, dan kunnen de effecten zich verspreiden in de gemeenschap(pen) waartoe de participanten behoren. Wanneer dit weinig of niet geval is, dan is de nawerking in de gemeenschap(pen) zeer beperkt tot onbestaande. Wanneer individuen over weinig of geen sociaal kapitaal beschikken, dan is de nawerking van één museumbezoek of een klein aantal museumbezoeken zeer beperkt. Dit is zeker het geval wanneer het rondleidingen betreft die niet in

een ruimer pedagogisch programma kaderen of die niet inhoudelijk opgevolgd worden. Het opbouwen van sociaal kapitaal is niet zomaar een rechtstreeks gevolg van de museumpraktijk zelf. Dit wil niet zeggen dat de museale praktijk geen enkele invloed kan hebben, maar dat deze praktijk in een ruimer proces van empowerment en socialisatie moet ingeschakeld worden. Structurele en langdurige samenwerkingsverbanden tussen verschillende museale en niet-museale partners zijn hiervoor een essentiële voorwaarde. Zeker wanneer het over kwetsbare en fragiele doelgroepen gaat, mag de samenwerking niet louter van (toevallige) persoonlijke contacten afhankelijk zijn. Wanneer er zich herstructureringen of personeelwissels voordoen, heeft dit zeer zware gevolgen voor de kwetsbare groepen: de werking valt weg en de band met het museum wordt doorgesneden (zie supra).

Op basis van de verschillende interviews en informele gesprekken met museummedewerkers en met medewerkers van de intermediaire partners is het - zij het slechts in beperkte mate - mogelijk om iets te zeggen over de impact van het museumprogramma op vlak van het instituut museum en kunstencentrum.

Zowel BOZAR als de KMSK Brussel willen hun publiek verbreden. Het ontwikkelen van inclusieve programma's of programma's die op specifieke doelpublieken inspelen, maakt van deze strategie deel uit. Binnen deze context is het een logische stap om naar (nieuwe) partnerschappen op zoek te gaan. Deze zoektocht verloopt niet altijd op een gestructureerde wijze. Er wordt vooral vertrokken van een openheid voor opportuniteiten. De samenwerking met het Huis van het Nederlands vormt hiervan een perfect voorbeeld.

Deze methode heeft het grote voordeel dat het mogelijk is om steeds op nieuwe tendensen en ontwikkelingen in te spelen. Wanneer het openstaan voor opportuniteiten tot opportunisme verwordt, dreigen goede projecten verloren te gaan. Daarom is het belangrijk om naar een duurzame samenwerking met en tussen verschillende partners te groeien: de deelnemers mogen vluchtig zijn, de partners moeten duurzaam zijn (VAN GOETHEM 6/7/2016).

Zowel BOZAR als KMSK Brussel investeren in het aanbieden van gratis gegidste rondleidingen. Hierbij is de doelstelling niet alleen het *terugkeereffect*, maar ook het verhogen van de toegankelijkheid of de inclusiviteit van het museum. Wanneer partnerschappen extra bezoekers binnenbrengen, dan is dat mooi meegenomen (VAN GOETHEM 6/7/2016; VERMOTE & PIRYNS 1/12/2016). Uit de enquêtes en interviews blijkt dat het aantal terugkeerbezoeken (met vrienden en/of familie) relatief beperkt blijft. Dit geldt ook voor de impact. Toch is het belangrijk om op specifieke doelpublieken blijven in te zetten, al is het maar omdat anders de link met specifieke groepen en gemeenschappen niet tot stand komt.

In hoeverre educatieve projecten als de NT2-museumweken de museumpraktijk of de tentoonstellingspraktijk diepgaand beïnvloeden, is op dit moment een vraagteken. Op basis van het effect van andere rondleidingen en museumprogramma's op de tentoonstellingspraktijk, kan er worden aangenomen dat het effect vrij klein zal zijn. Dit blijkt zowel uit de literatuurstudie (o.a. ADRIAENSSENS et al. 1998; CAPENBERGHS 2001), als uit de interviews met de museumstaf.

Alleszins is het zo dat de KMSK Brussel tot de Federale Wetenschappelijke Instellingen behoren, wat ervoor zorgt dat het tot hun primaire taken behoort om de collectie te bestuderen. Als er aangenomen mag worden dat de website de structuur van het museum weerspiegelt, dan kan er op basis van de site vastgesteld worden dat educatie naast onderzoek geplaatst wordt. Noch uit de interviews met de gidsen, noch uit de studie van de website, noch uit de studie van het *woord van de directeur* kan er afgeleid worden dat beide structuren elkaar beïnvloeden of dat er een nauwgezette samenwerking is (zie supra).

Deze vaststelling kan - op basis van andere gronden en tot op zekere hoogte - naar BOZAR doorgetrokken worden: de educatieve dienst (Studio BOZAR) gaat aan de slag met de tijdelijke tentoonstellingen die door de curatoren uitgewerkt worden. Tussen de educatieve dienst en de curatoren bestaat er geen of nauwelijks overleg. Eenzelfde vaststelling kan worden gedaan m.b.t. het overleg tussen de gidsen en de curatoren, dit geldt zeker voor de rondleidingen die door

freelance-gidsen uitgewerkt en uitgevoerd worden. Op zich is dat niet noodzakelijk een probleem, zeker omdat de tentoonstellingen inhoudelijk zeer sterk ontsloten worden. De tentoonstellingscatalogi zijn hiervan sprekende voorbeelden.

Tot slot wordt er door het ontbreken van een afrondend evaluatie- en overlegmoment geen *sociale groep* gevormd. De betrokken actoren (i.c. gidsen, educatieve museummedewerkers en NT2-leerkrachten) krijgen hierdoor niet het gevoel dat ze een gezamenlijk doel nastreven. Het niet-gestructureerde samenwerkingsverband biedt de mogelijkheid om op opportuniteiten in te spelen, maar langs de andere kant gaat er een mogelijkheid tot *bonding* verloren. De mogelijkheid om een innerlijke drijfveer bij de betrokken actoren te creëren wordt onvoldoende benut, waardoor een unieke gelegenheid om binnen dit pilootproject een netwerk te creëren ten dele verloren gaat.

Aansluitend bij deze vaststelling is het belangrijk op te merken dat de participerende instituten en actoren (de vier musea, de CVO-instellingen en het Huis van het Nederlands, de gidsen, de leerkrachten en ook de participerende NT2-studenten) voor zichzelf moeten uitmaken wat ze echt willen bereiken. Het moet duidelijk zijn wat hun rol is, welke rol ze willen opnemen en wat of hoeveel ze bereid zijn om te investeren. Uit de interviews met de verschillende actoren blijkt dat de belangen en de verwachtingen van al de verschillende betrokkenen niet altijd even goed op elkaar afgestemd zijn en dit kan de *houdbaarheid* van dit project misschien niet ten goede komen.

v. Conclusie

Uit de interviews en uit de informele gesprekken die voor, tijdens en na de rondleiding gevoerd werden, blijkt dat *het zich welkom voelen* van doorslaggevende aard is voor het succes van de museumpraktijk (i.c. de rondleiding). Wanneer de respondenten zich welkom voelen, zijn ze bereid om in het verhaal van de gids en in het opzet van de rondleiding mee te gaan.⁶² Ze voelen zich thuis in het museum, waardoor dit een *minder vreemde* plaats wordt. Musea en kunstencentra moeten daarom uiterst zorgvuldig omgaan met het ontvangen van bezoekers (groepen): duidelijke signalisatie, goede afspraken, een zichtbare vestiaire, ... zijn belangrijk om *museum fatigue* voor het bezoek goed en wel begonnen is te vermijden. Dit geldt zeker voor mensen die tot kwetsbare groepen in de samenleving behoren. Nog sterker dan andere bezoekers voelen ze zich niet comfortabel wanneer ze uit hun comfortzone worden gehaald en dat is bij een museumbezoek zeker het geval.⁶³

In tweede instantie wordt het succes of de effectiviteit van de museumpraktijk door de voorbereiding bepaald: de participanten percipiëren de rondleiding vanuit de voorbereiding die ze kregen en vanuit hun persoonlijk verwachtingspatroon. Wanneer museummedewerkers en de NT2-leerkrachten zich hiervan bewust zijn, kunnen de rondleidingen op een hoger niveau getild worden. Door een gestructureerd en inhoudelijk goed onderbouwd samenwerkingsverband tussen de verschillende museumpartners tot stand te brengen, kunnen de verwachtingen op elkaar afgestemd worden. Vanuit het museum of kunstencentrum is het beschikken over een duidelijk mission statement of een duidelijk visie m.b.t. de functie en de doelstellingen van de educatieve dienst of publieksdienst van het museum of kunstencentrum hiervoor een *conditio sine qua non*. Verder werd tijdens de observaties van de verschillende rondleidingen vastgesteld dat het rendement van de rondleiding verhoogt wanneer zowel de gids als de begeleidende leerkracht(en)

⁶² Volgens de enquête voelde 87,3 % van de respondenten zich welkom in het museum.

⁶³ Niet alleen worden de participanten uit hun comfortzone gehaald, ook de *gewone bezoeker* wordt met een voor hem/haar bevreedende situatie geconfronteerd. Tijdens het observeren van de rondleidingen werd de onderzoeker verschillende keren door individuele bezoekers aangesproken met vragen en opmerkingen als: *wat doen deze mensen hier, zijn het asielzoekers, ze hebben niet de cultuur om ... dat zie je zo, ben jij aan het kijken hoe ze onze cultuur leren,*

vanuit een *organische* of *spontane samenwerking* hun expertise aanwenden om elkaar bij het begeleiden van de rondleiding aan te vullen.

Bovenstaande vaststelling brengt het spanningsveld tussen de vrijheid van de gids of de inspiratie van het moment en de nauwgezette voorbereiding of het werken vanuit een doelstelling (plan) in het vizier. Verschillende gidsen gaven te kennen dat ze een bepaalde vorm van autonomie zeer sterk genegen zijn. Ze vullen de rondleiding graag op hun manier in en ze werken vanuit hun interesse, ervaring en intuïtie m.b.t. het aanvoelen van de groep en het geven van de concrete rondleiding.

Dit spanningsveld heeft te maken met de rol die de gids tijdens een rondleiding op zich kan/moet/wil nemen. Sommige gidsen ervoeren de toolbox als te schools en daarom als beperkend. De gidsen die dit voorbehoud maakten, vonden het belangrijk om hun eigen creativiteit en/of hun kunsthistorische kennis in het verhaal dat ze vertelden binnen te brengen. Dit heeft tot gevolg dat de toolbox als een *fremdkörper* in de rondleiding binnengebracht wordt. Deze vaststelling geldt tot op zekere hoogte voor de meeste geobserveerde rondleidingen. De toolbox werd in bestaande rondleidingen binnengebracht, waardoor de opdrachten een min of meer artificieel karakter hadden. Beter zou het zijn om de rondleiding vanuit de toolbox op te bouwen, zodat de kunstwetenschappelijke inhoud vanuit de opdrachten kan worden aangebracht, zonder dat het lijkt alsof er tussen de kunsthistorische uitleg door een opdracht moet worden vervuld. Een meer *samenhangende* rondleiding zou dan het gevolg zijn.

Omdat dit een pilootproject betreft, hoeft deze vaststelling zeker geen voorbehoud ten opzichte van het ontwikkelde materiaal in te houden, toch zou het niet slecht zijn om de opdrachten uit de toolbox en het gebruik ervan met de verschillende partijen te evalueren. Ook het kunsthistorisch verdiepen van de opdrachten van de toolbox kan een inhoudelijke verbetering met zich meebrengen.

Een volgend spanningsveld situeert zich in het verwachtingspatroon van de participanten. Sommige participanten verwachten een traditionele museumrondleiding waarbij de gids informatie geeft en zijn/haar taalgebruik aanpast omdat het een NT2-rondleiding betreft. Andere participanten verwachten omwille van dezelfde reden een zeer interactieve rondleiding, waarbij ze voortdurend betrokken zullen worden.

Beide verwachtingen hoeven niet met elkaar te botsen en een gids is zeker in staat om verschillende methodieken en strategieën te hanteren, maar om het leer-rendement en de effectiviteit van de rondleiding te optimaliseren is het goed dat de verwachtingspatronen en de invulling van de rondleiding op elkaar afgestemd zijn. Dit laatste neemt natuurlijk niet weg dat de individualiteit van de participanten niet kan worden uitgeschakeld. Nivellering kan leiden tot het aanbieden van uniforme rondleidingen, die niet aan de verschillende persoonlijkheden en leerstijlen van de participanten tegemoetkomen. Ook in deze context is multifocaliteit een belangrijk begrip m.b.t. het organiseren van de museumpraktijk in een superdiverse, grootstedelijke context.

Het samenwerkingsverband tussen het CVO, het Huis van het Nederlands en vier Brusselse musea bezit heel wat potentie om tot een geslaagd meerjarig project uit te groeien. Uit de observatie van verschillende rondleidingen en uit de verschillende formele en informele gesprekken, blijkt dat het samenbrengen van de expertise van de gidsen, de leerkrachten en de verantwoordelijken van het Huis van het Nederlands door de participanten en door de verschillende betrokkenen als zeer verrijkend wordt ervaren. Maar om echt kans tot slagen te hebben en de verschillende mogelijkheden zo optimaal mogelijk te kunnen realiseren moet de samenwerking geformaliseerd en gestructureerd worden. Of hiervoor de nodige tijd, ruimte en middelen voorhanden zijn, is nog maar de vraag.

b. Lire et Écrire (WIELS)

i. Situering van de verschillende partners

WIELS

Opricht in 2007 wil WIELS een plek ‘van creatie en dialoog, waar kunst en architectuur de basis vormen voor een uiteenzetting met actuele vraagstukken, zowel in het tentoonstellingsprogramma als in de animatie en de aanvullende activiteiten’ zijn. In deze context organiseert WIELS heel wat sociale en artistieke activiteiten (wiels.org s.d., geraadpleegd op 14/10/2016). Met deze activiteiten wil Dirk Snauwaert, artistiek directeur van WIELS, een gezellige leefplek creëren die voor de omgeving openstaat. Gezien de context is het een grote uitdaging om van WIELS een *multi-faciale* instelling te maken waar dilettanten en professionele kunstliefhebbers, artiesten, gezinnen, buurtbewoners, ... kunnen samenvloeien (SNAUWAERT & VERSAEN 2013, p. 3).

Gezien de Brusselse context wil WIELS ook een verbindende rol tussen de verschillende talengemeenschappen spelen. Zo worden er gezamenlijke laagdrempelige en bereikbare projecten opgestart (DEWAELE 17/12/2015). Niet alleen wil WIELS een verbindende rol tussen de talengemeenschappen spelen, het wil ook verschillende generaties met elkaar in contact brengen. Het project *Buiten de lijntjes* is hiervan een voorbeeld: via artistieke ateliers (geleid door Ilse Wijnen) brengt dit project de (senioren)-bezoekers van Miro in contact met de vrouwengroep van Femma Intercultureel (afdeling Vorst). Deze vrouwen zijn hoofdzakelijk van Marokkaanse origine, waardoor er naast een intergenerationale dialoog ook een interculturele dialoog kan ontstaan (wiels.org s.d., geraadpleegd op 14/2/2017).

Dirk Snauwaert gaf tijdens een interview te kennen dat het, gezien de sociaal-demografische context, van in het begin duidelijk was dat er in het kunstencentrum WIELS sterk op sociaal-artistieke projecten moest ingezet worden, zonder hierbij in de valkuilen van het paternalisme of de animatie te trappen. Of anders gezegd: de artistieke kwaliteit van de projecten moet voorop blijven staan (SNAUWAERT 2016).

In de concrete tentoonstellingspraktijk wil dit zeggen dat er een sterke scheiding is tussen het tentoonstellingsaanbod dat sterk op de curatorele vrijheid berust en de sociaal-artistieke pijler waarin vanuit de noden van de buurt en de lokale gemeenschappen wordt gewerkt. Vanuit deze context kan er een onderscheid tussen *bezoekers* en *gebruikers* worden gemaakt. De gebruikers bezoeken niet noodzakelijk een tentoonstelling. Ze gebruiken de infrastructuur van het kunstencentrum om te vergaderen, om sociaal-artistieke projecten te realiseren, om ruimtes ter beschikking te stellen voor naschoolse opvang, ... Dit wil niet zeggen dat de gebruikers ook geen bezoekers, of dat de bezoekers ook geen gebruikers kunnen zijn (DEWAELE 17/12/2015; 1/3/2016).

WIELS beschikt over een *Dienst publiek & bemiddeling*, maar niet over een eigen educatieteam. Bij iedere tentoonstelling worden de educatieve rondleidingen door andere mensen uitgewerkt.⁶⁴ Hierbij is de inbreng van de curator en (indien mogelijk) van de kunstenaar zeer belangrijk: op basis van een gesprek kan er een kader worden opgebouwd, zodat iedere gids vanuit zijn/haar eigen betrokkenheid en interesses de rondleiding kan vormgeven (DEWAELE 1/3/2016).

Wat betreft de sociaal-artistieke praktijk wordt eenzelfde aanpak gehanteerd: de sociale partners, gemeenschapscentra, begeleidende kunstenaars ... hebben een grote invloed in het bepalen van de doelstellingen en de realisatie van het proces van de sociaal-artistieke praktijk.

Op de website is een overzicht van de sociaal artistieke projecten terug te vinden. Ook is er een publicatie beschikbaar waarin de sociaal-artistieke projecten die tussen 2009 en 2013 gerealiseerd

⁶⁴ Deze praktijk garandeert een zekere vorm van multivocaliteit en diversiteit.

zijn aan de hand van getuigenissen worden belicht. Hierbij komen zowel de directie als de publieksmedewerkers, begeleidende kunstenaars als de participanten aan het woord. Deze publicatie is online terug te vinden (<http://www.wiels.org/nl/events/497/Getuigenissen>).

Lire et Écrire

Lire et Écrire is als alfabetiseringsorganisatie in 1983 opgericht. Vandaag valt het instituut onder de bevoegdheid van de Fédération Wallonie-Bruxelles. De lokale afdelingen worden door de Région wallon, de Région Bruxelles-Capitale en de Fédération Wallonnie-Bruxelles gecoördineerd.

Naar aanleiding van de internationale dag van de alfabetisering, lanceerde Lire et Écrire een sensibiliseringscampagne onder de titel: “*Lire et Écrire: une chance? Un droit!*” Ook in de huidige samenleving is de alfabetisering van volwassenen nog steeds een prioriteit (lire-et-ecrire.be s.d., geraadpleegd op 14/2/2017).

Volgens Marie Evenepoel hebben de docenten een zeer sterke band met hun cursisten. Het levenslang leren voor volwassenen vormt het vertrekpunt en daarbij is het belangrijk dat er van de achtergrond, de kennis en de ervaringswereld van de cursist vertrokken wordt. Paulo Freires kritische pedagogie, waarbij van de concrete noden van de mensen vertrokken wordt en waarbinnen de wisselwerking tussen de leraar en de lerende van essentieel belang is, vormt een van de belangrijkste inspiratiebronnen voor de lespraktijk (EVENEPOEL 17/10/2016).

Verwijzend naar Paulo Freire schrijft Paul Bélanger in het artikel *L’alphabétisation, un droit devenu essentiel* dat de alfabetisering geheel in het mondig maken van individuen, groepen en gemeenschappen kadert. Letterlijk zegt hij:

“[p]our une communauté, apprendre à lire, c’est apprendre les mots pour dire sa condition et en débattre, c’est apprendre les mots pour manifester ouvertement ce que chacun ressent en silence, c’est apprendre pour agir dans un nouveau contexte. *L’alphabétisation, écrivait Paulo Freire, suppose non pas une accumulation, dans la mémoire, de phrases, de mots et de syllabes, détachés de la vie (...), mais une attitude de création et de récréation. Elle suppose une auto-formation susceptible d’entraîner l’homme à intervenir sur son environnement*” (BÉLANGER 2013, p. 18).

Binnen dit proces kunnen kunst en de daaraan gekoppelde de sociaal-artistieke praktijk een belangrijke rol spelen: tijdens de ateliers leren de deelnemers kunst *gebruiken* om zich m.b.t. een maatschappelijk relevante vraag uit te drukken. Kunst is ook het vehikel (zie supra) dat gebruikt wordt om een link te leggen tussen de verschillende culturen en gemeenschappen waartoe mensen met een migratieafkomst (kunnen) behoren (EVENEPOEL 17/10/2016).

Dit vertaalt zich in een visie waarin de fragiliteit van mensen in de gemeenschap en in de wereld erkend wordt, waarbij er rekening gehouden wordt met de biografieën van de verschillende participanten en met het traject van het levenslang leren, waarbij mensen gestimuleerd worden om hun mogelijkheden (cf. Nussbaums *capabilities*) te ontwikkelen en waarbij er een gevoeligheid ontstaat voor de mens en zijn milieu, in de breedst zin van het woord (BÉLANGER 2013, p. 27).⁶⁵

ii. Analyse van het mission statement

Op de website van WIELS is strikt genomen geen mission statement terug te vinden, maar onder de titel *Over WIELS* (Wiels.org s.d., geraadpleegd op 14/10/2016) staat een tekst die als een mission statement beschouwd zou kunnen worden. Het voorwoord dat in de uitgave

⁶⁵ De vertrekpunten en doelstellingen van Lire et Écrire sluiten nauw aan bij het *ecomuseum* zoals dat door Rivière (1985, p. 182-183) beschreven wordt.

Getuigenissen/Temoignages (SNAUWAERT & VERSAEN 2013, p. 3) opgenomen is, is van een gelijkaardige strekking. Hieronder zijn beide teksten weergegeven.

Over WIELS

Als een van de meest toonaangevende instellingen voor hedendaagse kunst in Europa, en zonder een permanente collectie, presenteert WIELS tijdelijke tentoonstellingen van nationale en internationale kunstenaars, zowel opkomende talenten als meer gevestigde waarden. WIELS is een plek van creatie en dialoog, waar kunst en architectuur de basis vormen voor een uiteenzetting met actuele vraagstukken, zowel in het tentoonstellingsprogramma als in de animatie en de aanvullende activiteiten.

Sinds de opening in 2007 in de gerestaureerde voormalige brouwzaal uit 1930 van de hand van architect Adrien Blomme, is het centrum voor hedendaagse kunst van de Europese hoofdstad een feit. Ondanks zijn relatief jonge bestaan, presenteerde WIELS intussen meer dan 65 tentoonstellingen van zowel nationale als internationale kunstenaars, opkomende talenten en gevestigde waarden; ontving het een 130-tal kunstenaars voor een werkverblijf in het kader van het residentieprogramma; en organiseerde het talrijke educatieve en sociale activiteiten.

Voorwoord *Getuigenissen*

Het centrum voor hedendaagse kunst WIELS bevindt zich in een buitengewoon en indrukwekkend gebouw van glas en beton, dat letterlijk boven een dichtbevolkte volkswijk uittorent. Gezien de context is het een ware uitdaging om van WIELS een gezellige leefplek te maken die open staat voor zijn omgeving. Maar het WIELS team gaat deze uitdaging elke dag met veel enthousiasme aan. Wijkbemiddeling is een werk van lange adem waarvoor een flinke dosis geduld, creativiteit en bescheidenheid nodig is. Er zijn meerdere manieren om hedendaagse kunst, internationale uitstraling en lokale verankering met elkaar te vervoegen: workshops en geleide bezoeken, maar ook de professionele begeleiding van laaggeschoolde jongeren. Zo wordt geleidelijk aan een sfeer van vertrouwen opgebouwd, ontstaan onverwachte samenwerkingen en wordt WIELS een plek waar zowel verzamelaars en gezinnen als kunstenaars in residentie en buurtbewoners samenvloeien. In deze afgelegen wijk met een gebrekkig imago is WIELS een symbool van dynamisme en diversiteit geworden.

Sinds zijn opening in 2007 ontwikkelde WIELS verschillende projecten met kunstenaars en buurtbewoners, onder andere in het kader van het wijkcontract Sint-Antonius. Het waren telkens zeer intense en buitengewone avonturen waarin menselijke relaties centraal stonden. Ze worden hieronder verteld, via de getuigenissen van de verschillende actoren (kunstenaars, buurtbewoners, deelnemers...). Elk project getuigt duidelijk hoezeer de artistieke taal een middel is voor de individuele uitdrukking, voor emancipatie of voor de transfiguratie van de openbare ruimte. Op voorwaarde dat men de valkuilen van animatie en paternalisme weet te vermijden.

Dirk Snauwaert, directeur van WIELS
Frédérique Versaen, educatie & buurtwerking

Analyse

WIELS beschouwt zichzelf als een toonaangevende instelling voor hedendaagse kunst in Europa. Het aanbieden van hoogstaande artistieke en inhoudelijk kwaliteitsvolle tentoonstellingen is de conditio sine qua non om als kunstencentrum op internationaal niveau blijven mee te spelen. In de

tekst wordt benadrukt dat het kunstencentrum geen vaste collectie heeft en dat tentoonstellingen steeds tijdelijk van aard zijn. Dit heeft tot gevolg dat er op curatoreel vlak zeer veel keuzes mogelijk worden: de instelling moet geen collectie beheren en voor het publiek ontsluiten.

Het ruime aanbod van tentoongestelde kunstenaars en de per tentoonstelling wisselende curator(en), zorgt ervoor dat er een *natuurlijke* vorm van multivocaliteit en multifocaliteit ontstaat. Dezelfde onderwerpen worden vanuit verschillende kunstenaars en curatoren op zeer diverse manieren belicht. De mogelijkheid om bij de uitwerking van tentoonstellingen op de actuele vraagstukken in te spelen, opent zeer veel kansen om maatschappelijke problemen of maatschappelijk gevoelige onderwerpen ter sprake te brengen.

De keuze voor kunstenaars die vanuit een maatschappelijke gevoeligheid werken, zorgt ervoor dat er zeer sterk vanuit een aanvoelen van fragiliteit, vanuit bonding en bridging, communicatie en dialoog en vanuit de relationaliteit van kunstwerken gedacht en gewerkt kan worden. Deze visie op de taak van het kunstencentrum sluit op het eerste gezicht zeer goed aan bij de visie op het museum en kunstencentrum als experimentele ruimte of *third place* die in het eerste deel van deze thesis ontwikkeld werd.

De gratis brochures en de kwaliteitsvolle publicaties die bij bepaalde tijdelijke tentoonstellingen aansluiten, ontsluiten de tentoonstellingen op inhoudelijk vlak. Toch blijft het bezoeken van een tentoonstelling een uiterst persoonlijke ervaring. Dialoog en communicatie worden niet gefaciliteerd, waardoor de individuele bezoeker op geen enkele wijze participeert en louter *toeschouwer* blijft. De vraagstellingen die aan de tentoonstellingspraktijk ten grondslag liggen, dagen het publiek uit, maar de *antwoorden* worden door de curatoren en tentoonstellingsmakers gegeven en/of gesuggereerd. Het publiek wordt tot reflectie uitgedaagd, maar het kan met deze reflectie nergens terecht. Naar aanleiding van de tentoonstelling *Het afwezige museum* doet Dirk Snauwaert volgende vaststelling:

“[m]usea, en vooral musea voor hedendaagse kunst, kenden nog nooit zo’n populariteit, en toch zijn ze opmerkelijk afwezig in de publieke arena en wordt hun stem in de publieke opinievorming nauwelijks gehoord” (wiels.org 2017).

We kunnen Dirk Snauwaerts vaststelling m.b.t. de rol van het *museum voor hedendaagse kunst* als letterlijke leidraad nemen bij een kritische beschouwing m.b.t. de rol of de stem die het publiek in het museum of kunstencentrum krijgt: het publiek is mede-verantwoordelijk voor de populariteit die musea voor hedendaagse kunst vandaag kennen, en toch is het opmerkelijk in de tentoonstellingspraktijk afwezig en wordt zijn stem in de museumpolitiek en de museumpraktijk niet of nauwelijks gehoord.

Deze opmerking is zeker niet als ironische kritiek bedoeld. Ze mag/moet als een warme oproep gelezen worden om vanuit participatieve modellen en strategieën te werken, zodat ook de individuele bezoeker in de mogelijkheid gesteld wordt om aan het museum of kunstencentrum te participeren. Hierdoor ontstaat er een band tussen het museum (i.c. kunstencentrum) en zijn publiek. Bovendien verwerft het museum (i.c. kunstencentrum) een vorm van *sociaal kapitaal*, waardoor het niet alleen een relevantie krijgt, maar ook een *spreekrecht* verwerft: het museum of kunstencentrum spreekt niet langer in eigen naam, het is de *spreekbuis van velen*.

Naast de tentoonstellingspraktijk is het sociaal artistiek werk een tweede belangrijke pijler in de WIELS-werking. In onderstaande alinea’s wordt, vanuit de teksten die als mission statement beschouwd kunnen worden, dieper op deze pijler ingegaan.

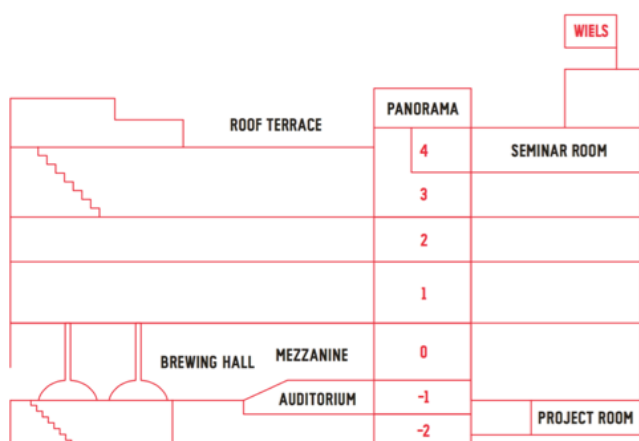
De zeer grote diversiteit binnen het kunstenaarsaanbod, de locatie binnen een dichtbevolkte volkswijk en de keuze om op actuele maatschappelijke vraagstukken in te spelen, zorgt ervoor dat de stap naar het sociaal-artistieke werk relatief klein wordt. WIELS wil een plek van creatie en dialoog zijn, waarbij de artistieke taal, of de taal van de kunstwerk en/of de taal van de kunstenaar, wordt gezien als een middel voor de individuele uitdrukking, maar ook als een middel voor de emancipatie of voor de transfiguratie van de openbare ruimte, op voorwaarde dat

de valkuilen van de animatie en het paternalisme vermeden worden. De twee laatste zinnen uit het voorwoord van *Getuigenissen/Temoignages* zijn veelzeggend. Bij de interpretatie speelt natuurlijk ook de context van deze publicatie een niet onbelangrijke rol: in *Getuigenissen/Temoignages* is een neerslag van de sociaal-artistieke tussen 2009 en 2013 te lezen. Hierbij komen niet alleen de directie, de museummedewerkers en de begeleidende kunstenaars aan het woord. Ook de participanten krijgen een stem. Dit onderstreept het belang dat binnen WIELS aan de inhoudelijke inbreng van de participanten gehecht wordt.⁶⁶

Door de participanten een stem te geven, wordt de samenwerking met een organisatie als Lire et Écrire zeer verklaarbaar. Beide instituten delen een interesse in het opnemen van de ervaringswereld van de participanten in het proces van de museumpraktijk en de aandacht voor het vertrekken vanuit de kunstobjecten of de kunstpraktijk om maatschappelijk relevante vragen te stellen en dialoog op gang te brengen.

Tot slot wordt vanuit het empirisch onderzoek een en ander in perspectief geplaatst: de hoofdactiviteit van WIELS bestaat nog steeds uit het organiseren van kwalitatief hoogwaardige tentoonstellingen die de toets met exhibities in internationale centra voor hedendaagse kunst kunnen doorstaan. Sociaal-artistieke projecten zijn een belangrijk onderdeel van de activiteiten en evenementen die in WIELS plaatsvinden.

Op basis van een twaalftal atelier-observaties kan er vastgesteld worden dat er zeer weinig tot geen contact tussen de reguliere (individuele) bezoekers van het kunstencentrum en de participanten aan het atelier van Lire et Écrire bestaat. Het tot stand brengen van contact, of anders gezegd: het leggen van transversale verbanden, is ook niet de bedoeling van het project, maar enkele participanten geven tijdens verschillende informele gesprekken te kennen dat ze zich hierdoor soms als *vreemd* of *anders* ervaren. Hun aanwezigheid is van een andere aard dan de aanwezigheid van de reguliere bezoeker, waardoor er een vorm van *vervreemding* in hun zelfbeeld sluipt (#WIELS04; #WIELS06). Een participant gaf tijdens atelier duidelijk te kennen dat hij/zij omwille van deze reden niet naar de tentoonstelling van Sven t' Jolle wilde gaan kijken: hij/zij was voor andere dingen in WIELS, waardoor hij/zij vanuit zijn/haar aanvoelen ook de scheiding tussen de sociaal-artistieke praktijk en het highbrow-aanbod van de tentoonstellingspraktijk blootlegt (#WIELS02; 2017 3 16 Observatie atelier).



Afbeelding 1: schematische doorsnede WIELS (Wiels.org s.d.).

Dit onderscheid wordt op fysiek vlak ook doorgetrokken naar de plaats die de tentoonstelling van het sociaal-artistieke Lire et Écrire-project in de Project Room krijgt. Het doelgericht werken naar het tentoonstellingsmoment is voor de participanten een zeer sterke drijfveer om zich te blijven inzetten. Ook voor de begeleidende kunstenaar is het een zeer sterke motivatie om de artistieke en inhoudelijke kwaliteit van het eindproduct zo hoog mogelijk te krijgen. Wanneer dit project dan in *de kelders* van het gebouw getoond wordt (afbeelding 1), gaat er ten dele een kans verloren om het zelfwaardergevoel van de participanten een boost te geven. Niet alleen moet het reguliere publiek speciaal naar deze ruimte afdalen, ook

⁶⁶ Deze vaststelling toont aan dat er een discrepantie tussen het geven van een stem aan het *gewone* publiek (i.c. de individuele bezoeker) en aan de participanten van de sociaal-artistieke praktijk bestaat. Deze discrepantie ligt volledig in de lijn van de twee pijlers die WIELS in zijn *museumpolitiek* onderscheidt: tentoonstellingspraktijk en sociaal-artistieke praktijk (zie supra).

voor de participanten voelt het aan of ze slechts in de kelder *thuishoren* (#WIELS04; #WIELS06). Op de dagen dat de tentoonstelling open is, wordt er *reclame* gemaakt, maar slechts een zeer beperkt aantal reguliere bezoekers toont echt interesse in het project. Dit blijkt uit de informele gesprekken met de participanten, met Patricia Fernandez (begeleidend leerkracht) en met Katherine Longly (begeleidend kunstenaar).

Het spanningsveld tussen de sociaal artistieke praktijk en het highbrow-aanbod van tentoonstellingspraktijk dat hier aan de oppervlakte komt, wordt ook door Marie Evenepoel, coördinatrice van Lire et Écrire in Sint-Gillis (Brussel), ter sprake gebracht. In een niet-gestructureerd interview stelt ze vast dat het jammer is dat het project niet *zichtbaarder* aanwezig gesteld wordt. Er is geen echt contact tussen de bezoekers van highbrow-tentoonstellingen en de participanten aan de ateliers. De gebruikers en de bezoekers (zie supra) passeren elkaar en ze *vertoeven in elkaars ruimte*, waardoor de wereld van de participant opengetrokken wordt. Dit tonen van een andere wereld brengt ook bij de participanten de gevoeligheid naar boven dat ze zich onderscheiden van de reguliere bezoeker (EVENEPOEL 16/10/2016).

Op basis van bovenstaande vaststellingen kan er geconcludeerd worden dat de indruk blijft bestaan dat er een grens of een barrière tussen de twee pijlers van de WIELS-werking aanwezig is. Deze indruk wordt door Dirk Snauwaert bevestigd: hij stelt dat het noodzakelijk is dit onderscheid te bewaren, omdat de interesse van het reguliere publiek niet in de eerste plaats de sociaal-artistieke praktijk betreft (SNAUWAERT 20/5/2016).

Niettegenstaande dat de Project Room een flexibele ruimte is waar workshops kunnen georganiseerd worden en kleine tentoonstellingen kunnen plaatsvinden, is het toch belangrijk om op alle vlakken oog te blijven hebben voor de gevoelige context waarbinnen de sociaal-artistieke praktijk zich afspeelt. Fragiele groepen vragen een voorzichtige en uiterst bewuste aanpak, zeker wanneer de participanten tijdens de ateliers een bewustwordingsproces doormaken, waarbij ze attent worden gemaakt op de machtsverhoudingen die binnen de socio-politieke context en binnen intermenselijke relaties een rol spelen.

Vanuit bovenstaande context beschouwd, bestaat de echte uitdaging eruit om de sociaal artistieke praktijk en het highbrow-aanbod met elkaar in contact te brengen. Meer nog: om een vruchtbare en betekenisvolle connectiviteit tussen beide peilers tot stand te brengen. Deze conclusie brengt ons bij het proces en de evaluatie van de samenwerking.

iii. Proces en evaluatie van de samenwerking

De samenwerking tussen Lire et Écrire en WIELS dateert uit 2009, toen stapte Lire et Écrire met een voorstel naar WIELS. Vanuit dit voorstel ontstond in 2010 een langdurig en structureel samenwerkingsverband tussen de twee instellingen.

Gedurende een schooljaar leren de participanten, onder de begeleiding van een kunstenaar (Katherine Longly en Catherine Evrard) en een projectbegeleider vanuit Lire et Écrire (Marie Evenepoel en Patricia Fernandez) verschillende artistieke technieken: gravure, fotografie, film, tekenen, schilderen, ... Een schooljaar lang wordt er rond een maatschappelijk thema gewerkt en in mei resulteert de atelierpraktijk in een kortlopende tentoonstelling. Tijdens de ateliers wordt er - al dan niet aan de hand van kunstobjecten of de atelierpraktijk - over maatschappelijke onderwerpen gereflecteerd. Het opzet is dat het zelfvertrouwen van de participanten door de artistieke praktijk versterkt wordt. Ze leren niet alleen kunst-gerelateerde technieken aan, maar ze leren zich ook uitspreken over zichzelf en over maatschappelijk onderwerpen. Hierdoor boeken ze vooruitgang in het verwerven en hanteren van taal (wiels.org s.d., geraadpleegd op 17/3/2017).

Wanneer dit mogelijk is, wordt het samenwerkingsverband in een breder sociaal-cultureel kader geplaatst. In 2012 organiseerde Lire et Écrire Bruxelles - in samenwerking met La maison des cultures et de la cohésion sociale de Molenbeek - voor de eerste keer het *Festival Arts & Alpha*: aan de hand van exposities, installaties, *luistersalons*, performances, fotografie, ... toonden de

participanten hun artistieke en/of kunst-gerelateerde aan het publiek. Hiermee werd er ingespeeld op een problematiek die nauw met de kunstcreatie samenhangt: de participanten willen dat hun werk gevaloriseerd wordt, zeker omdat ze er voortdurend worden van bewust gemaakt dat er naar kwaliteitsvol werk gestreefd wordt. Tegelijkertijd krijgen de participanten de boodschap mee dat ze door samen kunst te creëren en samen aan een kunstenfestival te participeren ook leren samenleven (DE CLERCQ *s.d.*; EVENEPOEL *s.d.*).

Voor Lire et Écrire is het werken vanuit kunstobjecten, kunstenaars en artistieke projecten een manier om het alfabetiseringsproces in een breder maatschappelijk perspectief te plaatsen: niet alleen is het belangrijk om een taal te leren lezen en schrijven, er moet aandacht aan het verwerven van sociaal en cultureel kapitaal worden besteed. De taal is slechts één van de componenten die in het proces van empowerment (of *inburgering* in de brede betekenis van het woord) een rol spelen. De ateliers in WIELS zijn een belangrijke schakel in dit proces: door de exhibities te zien, maken de participanten kennis met de wereld van de kunstenaars en met de wereld van de hedendaagse kunst, die dikwijls zeer haaks op hun eigen leefwereld staat. De participanten worden zich van de sociale omstandigheden waarin ze leven bewust, ze leren hun (religieuze) overtuigingen kennen, ze maken een vergelijking met de populaire cultuur waarmee ze in de Brusselse context omringd zijn, ... (EVENEPOEL 16/10/2016). De ateliers zijn op een zodanige manier gestructureerd dat deze aspecten ter sprake kunnen komen. Waar dit mogelijk is, legt de begeleidende kunstenaar linken met de samenleving, met de Brusselse context, enzovoort.

Binnen deze visie vinden WIELS en Lire et Écrire elkaar blindelings als partner: WIELS is uitgegroeid tot een *zichtbare plek voor cultuur en stadsbeleving*. Het is een verbindingsplek tussen de verschillende gemeenschappen, een instelling die - sinds ze in 2007 opgericht is - een sociaal-economische voortrekkersrol wil spelen (Wiels.org *s.d.*, geraadpleegd op 14/10/2016). Ook binnen WIELS wordt kunst als een middel tot zelfexpressie gezien (DE WAEL 2015/17/12), en deze visie hebben ze met Lire et Écrire gemeenschappelijk: deelnemers leren zich via kunst m.b.t. maatschappelijke vraagstukken uit te drukken. Concepten als duurzaamheid, mobiliteit, verkiezingen, biodiversiteit, democratie, ... worden binnen verschillende (sub)culturen en gemeenschappen op zeer uiteenlopende manieren ingevuld. Aan de hand van de ateliers ontdekken de participanten niet enkel elkaars cultuur, ook leren ze de Brusselse en de Belgische *cultu(u)r(en)*⁶⁷ beter kennen (EVENEPOEL 16/10/2016).

De samenwerking tussen Lire et Écrire is een van de structurele samenwerkingsverbanden die binnen WIELS opgezet zijn. Om de concrete omstandigheden vast te leggen (o.a. subsidiëring, financiering en ondersteuning) wordt het samenwerkingscontract jaarlijks vernieuwd. De afgelopen jaren gebeurde de evaluatie voornamelijk op een informele manier. Op basis hiervan werd er vorig jaar besloten om meer in te zetten op de communicatie van het project naar de buitenwereld en om erover te waken dat de deelnemers niet geïnfantiliseerd worden (EVENEPOEL 16/10/2016).

Op het einde van het vorige project (*Balades en tap-tap*) werden de participanten door Patricia Fernandez (de begeleidende leerkracht) en Katherine Longly (de begeleidende kunstenaar) gedurende veertig minuten bevraagd. Tijdens een groepsgebesprek werd er dieper ingegaan op de impact van het project op hun leven. Er wordt niet alleen ingegaan op wat ze leren, maar ook op wat het project voor hun sociale leven betekent. Hierbij wordt de link tussen de taalverwerving en de praktijk van het kunstatelier gelegd. Dit evaluatie-interview werd door Katherine Longly opgenomen (FERNANDEZ & LONGLY 2016, audiobestand). Vanuit de begeleiders werden vragen gesteld, maar de participanten praatten soms minutenlang over hun ervaringen. Op zijn minst

⁶⁷ Met het begrip *cultuur* wordt naar een levende traditie verwezen die dynamisch en flexibel van aard is. Bovendien houdt het spreken over een cultuur steeds een abstrahering in, waarbij het spreken over één cultuur op een mythe gebaseerd is. Culturen zijn niet homogeen. Ze worden door acties van mensen voortgebracht, waardoor ze voortdurend veranderen en evolueren (CLYQC 2011, p. 23-24; 28-32; zie ook: PERMENTIER 2016, p.15-16).

tonen deze opnames aan dat de participanten in staat zijn om over hun denken, handelen en voelen op een samenhangende wijze te reflecteren. Eenzelfde vaststelling betreft ook de kunstpraktijk.

Tot slot wordt de duurzaamheid van het samenwerkingsverband onder de loep genomen. Op dit moment zijn de projecten van Femma/MIRO en Supervlieg/Supermouche zich aan het verzelfstandigen, wat op zich een zeer goede zaak is. Door verzelfstandiging in de hand te werken, is WIELS een instituut dat een motor van een proces in gang zet (informeel gesprek met Benoit De Wael tijdens een observatiemoment, 2017 3 9 Observatie atelier).

Het verzelfstandigingsproces wijst erop dat WIELS een impact in de samenleving genereert (zie infra), maar het proces dat zich binnen andere samenwerkingsverbanden voltrekt, roept ook vragen op m.b.t. de positie van Lire et Écrire binnen de WIELS-werking. Wanneer een project gedurende een lange periode loopt, ontstaat het risico dat de verschillende partijen, maar ook de participanten, zich in een comfortabele positie gaan settelen. Dit geldt zeker wanneer participanten meerdere jaren na elkaar aan de ateliers deelnemen, waardoor er bovendien ook een risico bestaat dat er binnen de groep een *kloof* ontstaat tussen degenen die voor de eerste keer participeren en degenen die reeds meermaals aan het project meegewerkt hebben.

Door participanten meermaals te laten deelnemen, wordt de actieradius van het project beperkt. Ook ontstaat er een spanningsveld tussen enerzijds de nood aan structurele samenwerking en anderzijds de nood aan nieuwe input.

Langs de andere kant is het een belangrijke meerwaarde dat de sociaal-artistieke praktijk binnen de muren van het kunstencentrum plaatsvindt: niet alleen krijgt het project voor de participanten de nodige *sérieux*, ook brengt het hen uit de comfortzone van het leslokaal en biedt het de meerwaarde van de directe link met de kunstenaars- en tentoonstellingspraktijk. Wanneer de ateliers niet in WIELS zouden plaatsvinden, krijgt het project een heel andere geladenheid. De ruimte is een belangrijke factor m.b.t. de manier waarop de ateliers ervaren worden, of anders gezegd: de ruimte is constituerend voor het project. Wel stelt zich tot slot de vraag wat de reële outcome van de atelierpraktijk op het denken en handelen van de participanten is. Voor deze vraag beantwoord wordt, bekijken we onder de tussentitel *Output de facts and figures* van het project.

iv. Output, outcome en impact

Output

De ateliers vinden dit jaar voor de zevende keer plaats. Er wordt bewust met een kleine groep participanten gewerkt. Dit is niet alleen te verklaren vanuit de samenstelling van de klasgroep, het is ook een essentiële voorwaarde om het project te kunnen laten slagen. Er wordt sterk vanuit een persoonlijke aanpak vertrokken, wat deze keuze noodzakelijk maakt.

Van de 12 participanten die op 20 oktober startten, blijven er op dit moment nog 8 over: één participant vond geen kinderopvang, een andere participant was op zoek naar logement en twee participanten vielen omwille van persoonlijke redenen af. De leeftijd van de participanten schommelt tussen de 19 en 70 jaar. Naast een grote variatie in leeftijd, zijn ook de redenen om aan dit project deel te nemen zeer uiteenlopend: sommige participanten worden vanuit het *Office National de l'Emploi*, vanuit het *Office Régional Bruxellois de l'Emploi* of vanuit het *Centre Public d'Activation Sociale* verplicht om de lessen te volgen, andere participanten volgen de cursus vanuit een innerlijke drijfveer om zichzelf te vormen (#WIELS06) en/of om een vorm van autonomie te verwerven. Verder is de groep zeer divers wat de samenstelling betreft: zowel de culturele en de persoonlijke achtergrond als de sociale situatie waarin de participanten zich bevinden, is zeer divers. Dit zorgt ervoor dat het verwachtingspatroon waarmee de cursus aangevangen wordt zeer individueel gebonden is.

Alle participanten zijn in staat om een eenvoudige Franstalige tekst te lezen en te begrijpen. Uit de observatie van het eerste atelier blijkt dat niet alle participanten in staat zijn om vlot te schrijven: sommigen schrijven fonetisch en ze maken ernstige grammaticale fouten.

Wat de afkomst betreft, verblijft de meerderheid van de participanten meer dan 10 jaar in België. Drie participanten hebben de Belgische nationaliteit verworven, nadat ze om economische redenen hun land van herkomst (Haïti, Mauritius en Guinée-Conakry) verlaten hebben. Eén iemand wacht nog op regularisatie. Andere participanten zijn afkomstig uit Brazilië, Portugal, Congo en Marokko. Eén participant is in België geboren.

De participanten zijn uit verschillende Brusselse gemeenten afkomstig: Vorst, Evere, Etterbeek, Sint-Gillis en Brussel Stad. In hun vroegere leven woonde de meerderheid van hen in ruraal gebied, wat ervoor zorgt dat ze de grootstedelijke context niet altijd in het hart dragen (LIRE ET ÉCRIRE, *Le public*, 2017).

WIELS

Home
Tentoonstellingen
Evenementen
Residenties

Kids
Sociaal-artistiek
Boekshop
Praktische info

SUPPORT US
WE PASS
Over WIELS
Zaalverhuur
Pers

EN FR NL

Newsletter

Een gemeenschappelijke tuin Samenwerking "Lire et Ecrire" Maison des Femmes Memory Game Events Buiten de lijntjes

Samenwerking "Lire et Ecrire"

Kunst en nog meer!



Kunst en alfabetisering

Tentoonstelling van 18.05.17 tot 21.05.2017

Sinds 2010 bieden WIELS en *Lire et Ecrire-Bruxelles Sud* wekelijks artistieke ateliers aan waar volwassenen leren lezen. Tijdens de ateliers worden verschillende artistieke technieken aangebracht. Gravure, schilderkunst, tekenkunst of animatiefilm stimuleren het reflecteren over de wereld van vandaag.

Door middel van de artistieke praktijk wordt het zelfvertrouwen versterkt. Dit vertrouwen is onontbeerlijk om "te durven praten en zich uit te spreken" en vooruitgang te maken in het verwerven van de taal.

De workshops zijn begeleid door de kunstenaar Katherine Longly, met Patricia Fernandez voor "Lire et Ecrire"

Opening op donderdag 18 mei om 10u30.
Vrij toegang van 14u tot 18u (gesloten op maandag)

Meer info : welcome@wiels.org - 02.340.00.52

De tentoonstelling getoond in de Project Room van WIELS

WIELS, Centrum voor Hedendaagse Kunst
Van Volxemlaan 354, 1190 Brussel

Ontwerp door Sara De Bondt studio
Website door Tentweive

Afbeelding 2: screenshot Lire et Écrire project op de WIELS-site (WIELS.org s.d.).

In de loop van het project (oktober - mei) zijn er ongeveer een 24-tal ateliermomenten georganiseerd. Deze vinden telkens op donderdagvoormiddag plaats, tussen 9.00 en 11.30 uur. In de loop van het jaar bezochten de participanten twee tijdelijke tentoonstelling in WIELS, telkens werden ze door de begeleidende kunstenaar gegidst. Daarnaast bezochten de participanten onder leiding van de begeleidend kunstenaar nog een tentoonstelling op verplaatsing (*La Cité végétale*). Dit is belangrijk vanuit het oogpunt van bridging en bonding (zie supra).

Globaal genomen kan er vastgesteld worden dat de gemiddelde aanwezigheid vrij laag is. Op basis van de observatie van een 12-tal ateliermomenten kan er vastgesteld worden dat de aanwezigheidsgraad ongeveer tussen de 60 en de 65 % moet liggen. Hiermee ligt de aanwezigheidsgraad tijdens de ateliers in de lijn van deze tijdens de reguliere lessen, die in de lokalen van Lire et Écrire plaatsvinden. Niettegenstaande geven de participanten toch te kennen

dat ze echt naar de donderdagvoormiddag uitkijken en dat de ateliers voor hen het *hoogtepunt van de week* zijn. In onderstaande tabel is de gemiddelde aanwezigheid van de participanten tussen de maanden november en februari terug te vinden.

Participant	Aantal keren aanwezig	Aantal lesmomenten	Percentage
#WIELS01	45	72	59
#WIELS02	53	72	63
#WIELS03	62	72	67
#WIELS04	70	72	71
#WIELS05	26	72	49
#WIELS06	61	72	67
#WIELS07	33	72	53
#WIELS08	23	72	48
Gemiddeld	46,6	72	59,6

Schema 7: aanwezigheid participanten Lire et Écrire (LIRE ET ÉCRIRE, *Présences*, 2017).

Op de blog *artsmulticulturels* (artsmulticulturels.wordpress.com) publiceren de participanten korte teksten over hun werkzaamheden tijdens de ateliers in WIELS. Op deze manier ontstaat er voor hen een interessante en realistische oefenmogelijkheid in het schrijven van gestructureerde Franstalige teksten. De publicatie van de teksten zorgt er enerzijds voor dat de kwaliteit goed moet zijn, anderzijds worden de participanten extra geprikkeld om te letten op de inhoudelijke en vormelijke uitwerking van hun tekst.

Daarnaast is de blog een goed communicatiemiddel met de buitenwereld, al moet er vastgesteld worden dat er geen link naar de websites van WIELS en Lire et Écrire te vinden is. Eenzelfde vaststelling geldt voor de websites van de twee participerende instituten: er is geen link naar de blog *artsmulticulturels* terug te vinden. Dit zorgt ervoor dat de blog zo goed als alleen door insiders gelezen wordt, ook al is het platform *Wordpress* een van de meest gebruikte blogfora wereldwijd.⁶⁸

Toch hebben de publicaties op de blog ertoe geleid dat een 25-tal Lire et Écrire-cursisten uit Luik bij de vernissage van de expo op 18 mei aanwezig zullen zijn. Ze zijn geïnteresseerd in het project en ze willen met de participanten spreken. Dit initiatief wordt door de participanten met enthousiasme onthaald, tevens is het goed voor het zelfwaardegevoel van de participanten: ze voelen dat er interesse is in datgene wat ze doen. Gezien de fragiele context waaruit de meeste onder hen komen, is er in hun nabije sociale omgeving van een dergelijke interesse niet altijd sprake.

Op de site van Lire et Écrire zijn er bij het overzicht van de voorbije evenementen echo's van de Lire et Écrire-projecten terug te vinden. Daarnaast is er onder de lemma's *sociaal artistiek* en *samenwerking "lire et écrire"* een korte verwijzing naar het huidige project gepubliceerd. Op de webpagina die aan de samenwerking met Lire et Écrire gewijd is, zijn er linken naar de website van Lire et Écrire-Bruxelles Sud en naar de website van de begeleidende kunstenaar (Katherine Longly) geplaatst. Op de site van Lire et Écrire wordt naar de atelier- en tentoonstellingspraktijk van het project verwezen. Ook is er op deze site een doorverwijzing naar de site van WIELS te vinden. Op

⁶⁸ Zie hiervoor: <https://trends.builtwith.com/cms>, geraadpleegd op 25/4/2017.

deze wijze ontstaat er een *cirkel van verwijzingen* die ervoor zorgt dat de verschillende partners hun samenwerking visueel en digitaal aanwezig stellen.



Afbeelding 3: screenshot Lire et Écrire project op Parcours d'Artistes-site (Parcoursdesartistes.be 2016).

Op het einde van ieder project is er een tentoonstellingsmoment in het kunstencentrum WIELS. Wanneer Lire et Écrire het *Festival Arts & Alpha* organiseert, sluiten beide evenementen bij elkaar aan. Dit was zo in 2012 en 2015. Op deze wijze krijgt het tentoonstellingsmoment meer airplay, waardoor er meer *effect* gegeneerd kan worden.

Het tentoonstellingsmoment van het vorige project (*Balade en tap-tap*) sloot aan bij het artiestenparcours dat in mei en juni in Vorst en Sint-Gillis georganiseerd wordt. Tijdens dit kunstfestival zetten kunstenaars hun atelierdeuren voor het publiek open (lebrass.be/focus/parcours-dartistes-2016/, geraadpleegd op 17/3/2017). Door bij deze activiteit aan te sluiten wordt niet alleen airplay gegeneerd, maar wordt het project ook in de gemeenten Vorst en Sint-Gillis verankerd. Deze verankering is een zeer belangrijk element voor de werking van de sociaal-artistische praktijk binnen WIELS. Maar ook voor de participanten is het een meerwaarde dat hun project in de lokale gemeenschap getoond wordt. Het toonmoment zorgt ervoor dat hun werkzaamheden gevaloriseerd worden, waardoor hun zelfvertrouwen en hun zelfwaardergevoel toeneemt.

Outcome

Om de outcome van de atelierpraktijk in beeld te brengen, wordt hieronder het verloop van de atelierpraktijk geschetst. Waar dat nodig is, wordt er stilgestaan om op een aantal kernmomenten van het atelierproces te focussen.⁶⁹

Tijdens het eerste atelier maakten de kunstenaar en de participanten met elkaar kennis. Dit kennismakingsproces is essentieel voor het verdere verloop van de atelierpraktijk, omdat de

⁶⁹ De onderzoeker observeerde ongeveer de helft van de ateliermomenten, daarnaast werden de participanten zeer kort tijdens verschillende lesmoment in de leslokalen van Lire et Écrire (Sint-Gillis) geobserveerd. Hier werden de participanten (op 18 april) ook geïnterviewd. Tot slot was de onderzoeker op 18 mei bij de opening van de tentoonstelling aanwezig.

verwachtingen van de participanten, de begeleidende leerkracht, de begeleidend kunstenaar en het kunstencentrum WIELS op elkaar afgestemd worden. De inbreng van de participanten wordt naar waarde geschat en ze worden actief in het proces betrokken. Al dient hierbij opgemerkt te worden dat zowel de leerkracht als de begeleidende kunstenaar het gesprek zeer subtiel in de richting van de doelstellingen van Lire et Écrire en WIELS sturen.

Het tempo ligt laag en er worden vaak zaken herhaald. Dat is nodig om het vertrouwen te winnen van de participanten die niet met de atelierpraktijk vertrouwd zijn. De participanten die reeds aan de ateliers deelnamen, worden ingeschakeld om over hun ervaringen te vertellen. De begeleidende kunstenaar vertelt niet alleen over de ateliers, maar ze verwijst ook zeer sterk naar de geschiedenis van het kunstencentrum WIELS, naar de bedoeling van de ateliers, naar bedoeling van de samenwerking tussen Lire et Écrire en WIELS en naar de plaats van het kunstencentrum in de buurt.

Vanuit Paulo Freires kritische pedagogie, is deze aanpak essentieel om de participanten bewust te maken van hun persoonlijke sociaal-economische positie om van hieruit een bewustzijn van autonomie op te wekken. In deze fase is er een duidelijke differentie tussen de participanten merkbaar: sommigen zijn amper in staat om binnen deze context over zichzelf te spreken, terwijl anderen voortdurend het woord vragen.

In de laatste fase van het eerste atelier wordt een gesprek over de begrippen *kunst*, *hedendaagse kunst*, *kunstenaar*, ... op gang gebracht. Aan de hand van zeer concrete voorbeelden wordt de kunstenaar en de kunstenaarspraktijk gedemystificeerd, wat noodzakelijk is om een belangrijke drempel bij de participanten weg te nemen. Het besef moet ontstaan dat ze zelf tot iets dergelijks in staat zijn, anders heeft het project geen kans van slagen (2016 10 20 Observatie atelier).

Op 27 oktober, tijdens het tweede atelier, bezochten de participanten de exhibitie *Corpus*, rond het werk van de Portugese kunstenaar Helena Almeida.⁷⁰ Dit bezoek is belangrijk om enerzijds onmiddellijk de link tussen de tentoonstellingspraktijk en de atelierpraktijk te leggen en anderzijds om de participanten met de activiteiten, het gebouw, de sfeer, ... van het kunstencentrum vertrouwd te maken. Ook worden de participanten er zich van bewust dat ze in deze ruimte thuishoren, dat ze er een plaats hebben.

Tijdens het tentoonstellingsbezoek werd de link met het project gelegd. Hierbij besteedde de begeleidende kunstenaar vooral aandacht aan de materialiteit (o.a. pigment, verf, fotopapier, garen, ...) van Almeida's werk. Het bevragen van de media fotografie en schilderkunst vormde een zeer goed aanknopingspunt om de tentoonstelling met de atelierpraktijk te verbinden.

Bij de rondleiding kwam het maatschappijkritische aspect van Almeida's werk aan bod. De diverse samenstelling van de groep bood de begeleidend kunstenaar de mogelijkheid om de persoonlijke verhalen van de participanten aan de kunstwerken te koppelen. Hierbij werd er steeds vanuit het kunstwerk vertrokken, wat ervoor zorgde dat er vanuit een *veilige invalshoek* gepraat kon worden.

De participanten konden op ieder moment interveniëren en dat gebeurde ook: zo was bijvoorbeeld het werk *Ouve-me* (Hoor mij) omwille van de verwijzing naar de situatie in het Iran

⁷⁰ Binnen de ateliers wordt er geprobeerd om de link met de lopende tentoonstellingen te leggen. In het verleden zijn er pogingen geweest om met een of meerdere kunstenaars die in WIELS tentoonstellen tot gedachtenwisseling te komen. De ontmoeting met Francis Alÿs lukte niet omwille van praktische problemen en een skype-ontmoeting met Yto Barrada liep omwille van technische problemen fout af. Vincent Solheid sprak met de cursisten over zijn manier van kunst maken, over het kunstenaar zijn, over de technieken die hij gebruikte en over het leven in België. Dit gesprek werd door de deelnemers als zeer boeiend ervaren, omdat ze tijdens de ateliers met dezelfde technieken aan het werken waren als diegene die Solheid bij de creatie van de werken uit de tentoonstelling gehanteerd had. Door dit gesprek tot stand te brengen, wordt er een zeer duidelijke link tussen het werk van de participanten en de tentoonstellingspraktijk gelegd. Op deze wijze wordt de kunstenaar gedemystificeerd en neemt het gevoel van zelfwaarde bij de participanten sterk toe: er ontstaat het gevoel dat ze tot iets in staat zijn.

van de jaren 1970 de aanleiding om over onderdrukking en verzet te spreken. Vanuit concrete voorbeelden en op basis van concrete ervaringen van de participanten ontstaat bij hen de idee dat kunst een belangrijke maatschappijkritische kracht in zich draagt. In deze context is het belangwekkend om vast te stellen dat er nauwelijks interactie is tussen de participanten onderling. Alle communicatie verloopt via de gids. Ook wanneer eerder op een groeps gesprek aangestuurd wordt, zijn de participanten niet geneigd om rechtstreeks met elkaar in gesprek te treden. Waarschijnlijk speelt de *museale context* in deze dynamiek een rol. De ruimte en de aanwezigheid van kunstwerken beïnvloedt de communicatie en de houding van de participanten: ze gaan op een andere wijze met elkaar om dan tijdens de atelierpraktijk. Het lijkt alsof de context van de rondleiding ervoor zorgt dat er een min of meer formeel kader ontstaat waarnaar de participanten zich gedragen.

Tot slot vormt een tentoongesteld werk van Almeida (*Desenho habitado*, afbeelding 4), waarop de combinatie van een foto van Almeida met een naaidraad te zien is, de concrete aanleiding om het project rond biodiversiteit concreet uit te werken: tijdens de rondleiding *ontstaat* het idee om *broderie* en fotografie te combineren (afbeelding 5). De combinatie van verschillende media maakt het mogelijk om de participanten verschillende technieken en methodes aan te leren: van het maken en het ontwikkelen van foto's, over het nadenken over vorm en compositie tot de productie van de kader waarin het kunstwerk tentoongesteld zal worden (2016 10 27 Observatie atelier).⁷¹



Afbeelding 4: Helene Almeida, *Desenho habitado*, 62x73 cm (museuartecontemporanea.pt s.d.).



Afbeelding 5: #WIELS06, biodiversiteit in de stad, work in progress (eigen foto).

Tijdens de ateliers in november trokken de participanten onder begeleiding van de kunstenaar de stad in om foto's te maken. Deze foto's werden in de ateliers van december ontwikkeld.

Tijdens het ontwikkelingsproces (in de donkere kamer) komen een aantal kunstgerelateerde onderwerpen aan bod: het impressionisme (n.a.v. een foto die zeer wazig uitvalt), het

⁷¹ De eerste twee ateliers zijn vrij grondig beschreven, omdat hier de basis voor het project gelegd werd. De beschrijving van de volgende ateliers is beperkt tot het weergeven van een aantal essentiële *highlights* die nodig zijn om het proces te begrijpen.

verschil tussen digitale en analoge fotografie, de techniek van het *analoog* (handmatig) aanbrenge van de broderie op de foto's (intermedia), de *tactiliteit* van het ontwikkelingsproces (kunstenaar is bezig met materialen en hij/zij controleert het proces, maar hij soms gebeuren er dingen die hij/zij niet in handen heeft), ...

Door de foto's zelf te nemen en te ontwikkelen, worden de participanten zich enerzijds van hun omgeving bewust, langs de andere kant ontstaat er een vorm van zelfzekerheid in het manipuleren van de materialen. Deze vorm van bewustzijn leidt tot een visie op de werkelijkheid: de participanten beseffen dat ze *door een lens kijken* en dat ze ook in het dagelijks leven voortdurend *framen*, nl. focussen op bepaalde zaken en andere buiten beschouwing laten. Dit inzicht ontstaat niet alleen vanuit de kunstobjecten die ze in de tentoonstelling van Almeida aanschouwden, maar ook vanuit de creatieve sociaal-artistieke praktijk.

De begeleidende kunstenaar en de begeleidende leerkracht spelen een cruciale rol in het proces: door subtiele vragen en/of opmerkingen brengen ze bij de participanten een bewustzijn tot stand (2016 12 1 Observatie atelier).



Afbeelding 6: atelierpraktijk (foto: gerealiseerd door de participanten).

Tijdens het atelier van 8 december wordt de tijdelijke vervanging van Katherine Longly door een andere kunstenaar (Catherine Evrard) met de participanten besproken. Dit is nodig om de groepsdynamiek niet te onderbreken en om te garanderen dat de opgebouwde band tussen de begeleider en de participanten niet onder druk komt te staan.

In deze fase van het project krijgen de participanten zeer veel inhoudelijke input: het procédé van het ontwikkelen van foto's wordt zeer grondig uitgelegd. Naarmate het zelfvertrouwen van de cursisten groeit, neemt ook hun zelfstandigheid toe. Dit zorgt ervoor dat ze op het einde van de sessie zo goed als zelfstandig in staat zijn om hun foto's te ontwikkelen. De accuraatheid en nauwgezetheid waarmee de participanten werken, is zeer opvallend. Omdat ze met de ontwikkelde foto's in een latere fase van het project aan de slag gaan, zijn ze niet tevreden met een minder resultaat (2016 12 8 Observatie atelier).

Gedurende de afwezigheid van Katherine Longly zijn de participanten niet langer met fotografie bezig. Onder de begeleiding van Catherine Evrard maken ze een gips-fosielen afdruk van een plant die ze gefotografeerd hebben of van een plant die ze aan hun persoonlijke (voor)geschiedenis kunnen linken. Op deze wijze wordt de atelierpraktijk met het persoonlijk leven van de participanten in

verband gebracht, het biedt hen ook de mogelijkheid om de motivatie voor hun keuze op de blog *Artsmulticulturels* te beschrijven.

Tijdens de ateliers van december en januari zal er met zeer uiteenlopende technieken gewerkt worden, hierbij heeft de begeleidende kunstenaar (opnieuw) zeer veel aandacht voor de materialiteit. De link tussen vorm en inhoud wordt voortdurend gelegd. Wanneer dit mogelijk is worden de reflecties aan maatschappelijke thematieken die met het project verband houden gekoppeld. Dit uit zich dan concreet in vragen als: is het verantwoord om rond biodiversiteit te werken en dan gomet op basis van de cochenilleluis te gebruiken? De participanten maken deze afweging, omdat langs de andere kant de organische pigmentatie van de verf uitstekend bij de materiële uitdrukking van de planten past.

Niet alleen het ethische aspect, ook de aandacht voor het technische proces wordt met de thematiek in verband gebracht: de plaasteren fossielen drukken uit dat de natuur door steen en beton bedreigd wordt en dat er binnenkort *enkel nog fossielen zullen* zijn. In het productieproces wordt ook voortdurend de link met het esthetische gelegd: schoonheid moet niet worden

nagestreefd, maar het kunstwerk moet kwaliteitsvol zijn, wat betekent dat het met de nodige zin voor zorg tot stand moet komen (2016 12 8 Observatie atelier; 2017 1 19 Observatie atelier).

Het atelier van 9 februari wordt door een aantal belanghebbende interventies gekenmerkt. Een eerste interventie gebeurt door de begeleidende kunstenaar, wanneer deze in de voorbereiding van het atelier (thuis) een aantal zaken bijstuurt. Ze communiceert dit zeer open naar de participanten en ze geeft een reden: het bewaken van de kwaliteit.

Een tweede interventie gebeurt door Els: zij is docente bij Lire et Écrire, daarnaast is ze part-time ontwerpster van kleren en kostuums. In deze hoedanigheid wordt ze als expert geïntroduceerd om de participanten deze les bij te staan bij het aanbrengen van de broderie op de foto's. Ook Els besteedt zeer veel aandacht aan de technische kant van de kunstproductie: de materialen en de verschillende naaitechnieken worden uitgebreid besproken. Een aantal participanten zijn van de uitleg afhankelijk, anderen gaan zelfstandig aan de slag: ze experimenteren en proberen verschillende zaken uit. Wanneer participanten het moeilijk hebben om bv. het ontwerp op de foto over te brengen, worden ze individueel begeleid.

Een derde interventie gebeurt door Patricia Fernandez, de begeleidster van Lire et Écrire: zij heeft een aantal artikels m.b.t. biodiversiteit in China meegebracht. Ze had deze *toevallig* in het gratis dagblad *Metro* gevonden. Op deze wijze kan het onderwerp van de atelierreeks op een natuurlijke wijze in de les binnengebracht worden (2017 2 9 Observatie atelier). Deze werkwijze is karakteristiek voor Lire et Écrire en de ateliers in WIELS: alles wat *passeert* kan een aanknopingspunt vormen om over maatschappelijke problematieken te spreken. Dit geldt ook voor het aanbrengen van de broderie op de foto's: de link met Primark en de *au secours-actie* van een aantal moderne slaven is zeer snel gelegd. In de volgende sessies wordt deze techniek ook gehanteerd: dit is nodig omdat het verloop van het atelier op dit moment in een min of meer vaste plooi ligt.

Op 16 februari introduceert de begeleidende kunstenaar de expositie van Sven 't Jolle. Omwille van de maatschappijkritische inhoud en de interessante thematiek worden de participanten aangemoedigd om te gaan kijken. Er wordt strategisch over het veel minder toegankelijk werk van Duncan Campbell gezwegen (2017 2 16 Observatie atelier).

Het bezoek aan de tentoonstelling van 't Jolle vindt plaats op 16 maart, ongeveer een maand nadat het belang van de tentoonstelling door de begeleidende kunstenaar onderstreept werd. Bij de rondleiding blijkt dat de werken niet echt toegankelijk zijn, maar na de nodige uitleg ontstaan er boeiende en inhoudelijk sterke gesprekken. Dit gebeurt bijvoorbeeld naar aanleiding van het werk rond het *racisme* in de albums van Suske en Wiske. Hier komt bijvoorbeeld de culturele biografie m.b.t. het doorleven en het veranderen van betekenissen ter sprake.

Wanneer de participanten op 27 april, onder leiding van de begeleidende kunstenaar, de expo *La Cité végétale de Luc Schuiten* in Pointculture Bruxelles bezoeken, wordt de link met de stad Brussel en met het leven in een stedelijke context gelegd.

De visionaire kijk die de architect op steden als Brussel en Venetië biedt, sluit thematisch bij het onderwerp van de biodiversiteit aan. Voor de participanten is het belangrijk dat deze linken worden gelegd, bovendien zien ze dat hun project een maatschappelijke relevantie heeft en dat er (andere) kunstenaars rond deze thematiek werken.

In de maand mei wordt ook de expo voorbereid. Tijdens de ateliers van 4 en 11 mei krijgen de participanten een nieuwe opdracht, zodat de output (i.c. de getoonde werken) gevarieerd is. De participanten maken een schilderij op basis van een collage. Deze collage is opgebouwd uit foto's die de participanten tijdens de wandeling (november 2016) genomen hebben. Op deze wijze wordt het basismateriaal (eigenhandig gemaakte foto's) op verschillende manieren gebruikt. De keuze om op deze manier te werken, zorgt ervoor dat de participanten een inzicht krijgen in het artistieke proces. Ze merken dat een kunstenaar op een gediversifieerde wijze een realiteit kan creëren of

dat hij/zij vanuit eenzelfde realiteit tot een heel ander resultaat kan komen. Kunst is het vertalen, veranderen, transponeren, modificeren, ... van de realiteit.⁷²

Ook tijdens dit atelier besteedt de begeleidend kunstenaar zeer veel aandacht aan de materialiteit en aan de techniek: aanbrengen van volume, het principe van hoogsels, het laten overvloeien van kleuren in elkaar, het verschil tussen schilderen op doek en op hout, ... (2017 5 4 Observatie atelier).



Afbeelding 7: atelierpraktijk (foto: Filip Permentier).



Afbeelding 8: atelierpraktijk (foto: Filip Permentier).

De expo zorgt voor een gezonde dosis spanning bij de participanten: enerzijds kijken ze ernaar uit, anderzijds zijn ze zenuwachtig omdat ze met hun werk *naar buiten moeten komen*. Als het praktisch haalbaar is, worden de participanten bij de opbouw van de tentoonstelling betrokken. Soms is het niet mogelijk om de expo een paar dagen op voorhand op te stellen, omdat de Project Room voor andere activiteiten gebruikt wordt. Wanneer dit het geval is, is de opbouw van de tentoonstelling moeilijk in de agenda van de participanten in te plannen.

Deze expo zal tussen 18 en 21⁷³ mei gratis toegankelijk zijn. Spijtig genoeg is de opening van de expo niet in de kalender van WIELS opgenomen (site voor het laatst geraadpleegd op 6 mei 2017).

Na de beschrijving van het proces van de atelierpraktijk vanuit het perspectief van de outcomes, wordt deze informatie als besluit aan schema 2 (indicatoren die wijzen op inburgering, gemeenschapsofbouw en empowerment) teruggekoppeld.

Door de observatieverslagen (linkerkolom) en de interviews en informele gesprekken (rechterkolom) tegenover elkaar te plaatsen, wordt een min of meer objectief beeld gecreëerd, waarbij de blinde vlek van de participant (zie infra) vanuit de observatie van de onderzoeker wordt

⁷² De kunstenaar gebruikt deze woorden bewust. Op deze wijze breiden de participanten hun vocabularium uit en komen ze met een *kunstwetenschappelijk vakjargon* in contact. Op eenzelfde wijze wordt het begrip *serendipiteit* uitgelegd.

⁷³ Dat de expo slechts een beperkte periode toegankelijk is, is volgens de begeleidend kunstenaar een pluspunt. Op deze wijze is de aanwezigheid van de bezoekers rond een klein aantal dagen geconcentreerd waardoor er altijd enige drukte is. Als de expo te lang duurt, zijn er te veel dode momenten. Dit is pijnlijk wanneer een of meerdere participanten aanwezig zijn: het lijkt dan alsof er weinig of geen interesse in hun werk is (2017 5 4 Observatie atelier).

aangevuld en waarbij de theorie-gestuurde interpretatie van de onderzoeker vanuit het realisme van de participant wordt bijgestuurd.

Aanwezigheid van de indicatoren die wijzen op inburgering, gemeenschapsopbouw en empowerment (Lire et Écrire)		
Categorie	Observatie	Interview/informele gesprekken
Inburgering	<ul style="list-style-type: none"> • De lokale omgeving wordt bij het project betrokken: de participanten fotograferen de stad. Hierdoor kijken ze met een andere blik naar hun omgeving en kan er een vorm van waardering ontstaan. • Het gevolg van bovenstaande praktijk is dat de participanten zich meer gaan thuisvoelen in de stad: ze kijken met andere ogen, waardoor er een vorm van verbondenheid bestaat. • De eigen cultuur van de participanten komt tijdens het project ter sprake: door hierover te spreken voelen en krijgen ze waardering. • Door naar de verschillende verhalen te luisteren ontstaat er een vorm van multivocaliteit en multifocaliteit, waardoor er een waardering voor andere culturen kan ontstaan. Dat blijkt ook uit de luisterbereidheid van de participanten en uit de manier waarop ze respectvol met elkaar praten. • De participanten voelen dat ze tot de gemeenschap behoren, omdat ze in het kunstencentrum WIELS een forum krijgen. Daarnaast wordt de link tussen de atelierpraktijk en de gemeenschap ook gelegd door bij initiatieven als <i>Parcours d'Artistes</i> en <i>Festival Arts & Alpha</i> aan te sluiten • Omdat de participanten zo vaak in WIELS komen, voelen ze zich thuis. De catering en het contact met een aantal medewerkers, zorgt ervoor dat de participanten zich in het museum thuisvoelen. 	<ul style="list-style-type: none"> • De participanten verkennen de omgeving van WIELS, waarbij ze foto's van de biodiversiteit nemen. Niet alleen de biodiversiteit, maar ook het ontbreken ervan wordt gedocumenteerd. Verschillende participanten geven te kennen dat ze op deze wijze de omgeving leerden kennen, of dat ze met andere ogen naar de omgeving gingen kijken. • Door het project gingen de participanten zich meer in de stad thuisvoelen. Ze merkten zaken op die ze vroeger niet zagen, wat hen een <i>geruststellend</i> gevoel gaf. • De participanten geven aan dat ze over hun interesses kunnen spreken. Dit wordt als zeer belangrijk ervaren. • Verschillende participanten zeggen dat ze het positief vinden dat ze met mensen van een verschillende afkomst moeten samenwerken. De diversiteit ontstaat omwille van de samenstelling van de groep die de alfabetiseringscursus volgt. • De participanten voelen zich thuis in WIELS, maar dit wil niet zeggen dat ze het kunstencentrum zomaar zullen binnenstappen. Uit de formele interviews en de vele informele gesprekken blijkt dat geen enkele participant op eigen houtje WIELS bezoekt. Dit geeft weer dat er toch een zekere kloof blijft bestaan. Deze kloof heeft met de onzekerheid van de participanten te maken. De meerderheid geeft te kennen dat ze wel een museum willen bezoeken, maar dit bezoek voor hen georganiseerd moet worden.

Aanwezigheid van de indicatoren die wijzen op inburgering, gemeenschapsopbouw en empowerment (Lire et Écrire)

Gemeenschapsopbouw	<ul style="list-style-type: none">• De participanten leren nieuwe mensen kennen en ze komen in contact met een context die hen vreemd is. Door zich buiten hun comfortzone te begeven, ontwikkelen ze het vermogen om zich in een andere sociale context dan die van hun vertrouwde omgeving te bewegen. Het overschrijden van deze grenzen is nodig om zich zelfstandig in de samenleving kunnen te manifesteren.• De participanten zijn uit verschillende Brusselse gemeentes afkomstig. Door samen aan één project te werken ontstaan ook hier verbanden die misschien buiten de activiteit doorwerken. Bovendien worden ze gedwongen om de grenzen van hun leefomgeving te overschrijden door zich in een andere buurt te begeven: voor sommige participanten is dat een echte opgave. Fysieke en mentale scheidingslijnen doorkruisen de stad, door projecten als dit worden deze lijnen doorbroken (zie hiervoor: PERMENTIER 2016, p. 18-19).• Gezien de leeftijd van de participanten ontstaat er contact tussen mensen uit verschillende leeftijdscategorieën, dat is zeer verrijkend.• WIELS is voor de participanten en hun familie gratis toegankelijk: dit verkleint de barrière om naar het kunstencentrum terug te keren. Ondanks deze lage drempel gebeurt het weinig, maar de participanten brengen wel vrienden en familieleden naar de opening van de tentoonstelling mee.• Praten met mensen over het project: een vorig project werd tijdens een congres op 28 oktober 2016 in Bern (Zwitserland) voorgesteld. Eén participant vertegenwoordigde de groep tijdens dit congres (zie infra).	<ul style="list-style-type: none">• De participanten geven te kennen dat ze het belangrijk vinden om met mensen van andere culturen (afkomst) in contact te komen. Maar uit de interviews en informele gesprekken blijkt dat ze deze ervaringen niet echt naar hun dagelijks leven doortrekken. Lire et Écrire biedt zeer veel ondersteuning, maar het is niet duidelijk in hoeverre de autonomie om op eigen houtje tentoonstellingen (en culturele evenementen) te bezoeken effectief verworven of in het persoonlijke leven geïntegreerd wordt. Wel is het zo dat de participanten aangeven dat ze met buurten kennismaken waar ze anders nooit zouden komen.• De participanten geven te kennen dat ze hopen dat hun familie en vrienden naar de expo komen, maar de opening is op een donderdagvoormiddag en dat zorgt voor heel wat praktische problemen.• De participanten geven te kennen dat ze met vrienden en familie over het project praten. Maar dit wil niet zeggen dat deze vrienden en familieleden de stap naar musea en kunstencentra zetten. De kostprijs is hierbij een grote drempel. Wanneer ik tijdens het interview zeg dat sommige Brusselse musea tijdens de eerste woensdag van de maand gratis zijn, dan ontstaat er een grote interesse en nieuwsgierigheid.• Geen enkele participant geeft te kennen dat hij/zij los van Lire et Écrire in een ander project wil participeren of dat hij/zij zelf een project wil opstarten. Om tot een dergelijke output te komen is een veel intensievere praktijk noodzakelijk, waarbij de skills niet alleen min of meer vrijblijvend worden aangeboden, maar waar ze vanuit welomschreven doelstellingen actief worden ingeoeft.
--------------------	--	--

Aanwezigheid van de indicatoren die wijzen op inburgering, gemeenschapsopbouw en empowerment (Lire et Écrire)

<p>Empowerment</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Kennis - De kennis over kunst neemt ongetwijfeld toe. Dit heeft te maken met de theoretisch omkadering en met de gesprekken die op een organische wijze tot stand komen. - De participanten leren op een actieve wijze kijken naar en reflecteren over kunst. • Attitude - De participanten leren elkaars mening en elkaars werk waarderen. Ze respecteren wat de ander doet. - Door het geven van hun mening leren de participanten voor zichzelf opkomen. - Verschillende participanten willen zeer actief iets bijleren, ze proberen de technieken die worden uitgelegd met veel overgave uit. Sommigen nemen bv. foto's mee naar huis om daar verder te werken. • Vaardigheden - De participanten worden voortdurend uitgenodigd om onder de vorm van een dialoog te reflecteren over wat ze aan het doen zijn of over maatschappelijk gerelateerde onderwerpen. Dit zorgt ervoor dat hun communicatievaardigheden sterk toenemen. - De participanten leren niet alleen praten, ze leren ook luisteren en reageren op elkaars mening. Deze vaardigheden wordt zeer actief ingeoeft. • Identiteit - Niet alleen de zelfkennis, maar ook het inzicht in zichzelf neemt toe. Verschillende participanten geven te kennen dat de momenten in WIELS het hoogtepunt van hun week vormen. - Door de multifocale invalshoek van de sociaal-artistieke praktijk worden de participanten toleranter. Dit blijkt zeer sterk uit de observaties: de luisterbereidheid neemt toe, de aard van de vragen verandert en de toon van de het gesprek verandert (minder aanvallend). 	<ul style="list-style-type: none"> • Kennis - De kennis over kunst neemt toe, maar toch wordt de informatie die ze krijgen als zeer vrijblijvend beschouwd. Dit zorgt ervoor dat er geen echte basis voor de kunstbeschouwing ontstaat, maar dat is ook niet de bedoeling. - Bovenstaande opmerking zorgt er niet voor dat de participanten niet over de betekenis van kunst willen nadenken, maar ook hier is het opvallend dat het initiatief in eerste instantie niet van henzelf komt. • Attitude - De participanten vinden het belangrijk dat ze hun mening mogen geven, maar uit de interviews blijkt dat er toch enige onzekerheid blijft bestaan. Dat is ook zo tijdens het interview: ze hebben schrik om een fout antwoord te geven, ook al is dat niet mogelijk omdat ze over hun ervaringen mogen spreken. - De participanten willen iets bijleren. Ze gaan gretig in op wat hen aangeboden wordt, maar ze nemen over het algemeen zelf weinig initiatief. • Vaardigheden - De participanten geven te kennen dat het belangrijk is om elkaars mening te respecteren. Dit wordt in beperkte mate doorgetrokken in hun denken en spreken over de samenleving. • Identiteit - Wanneer de participanten gevraagd wordt om voorbeelden te geven van het feit dat hun zelfkennis is toegenomen, dan vinden ze dat zeer moeilijk. Dit heeft er misschien mee te maken dat er op het moment van de interviews nog geen evaluatiemoment heeft plaatsgevonden. - Een aantal participanten ontdekten dat ze eigenlijk wel in kunst geïnteresseerd waren, ook al hebben ze deze interesse niet in hun opvoeding meegekregen.
--------------------	---	---

Aanwezigheid van de indicatoren die wijzen op inburgering, gemeenschapsopbouw en empowerment (Lire et Écrire)		
Inspiratie en verbeelding	<ul style="list-style-type: none"> • Demystificatie van de kunstenaar als genie: dit gebeurde tijdens de eerste atelier. Gedurende de atelierpraktijk zien de participanten dat ze zelf in staat zijn om op basis van creatieve processen tot de productie van <i>kunstwerken</i> te komen. • Tijdens de rondleidingen, maar ook tijdens de atelierpraktijk blijkt dat de participanten bezig zijn met <i>het schone</i>: kunst moet mooi zijn, de stad is niet mooi, ... • Een aantal participanten creëren kunstwerken in hun vrije tijd: ze tekenen of schilderen. Anderen zijn enkel creatief binnen deze cursus, maar allen zijn ze gedreven om mee te werken. • Sommige participanten zijn gedreven om meer te weten over kunst: een aantal participanten vertelde over documentaires die ze over het werk van Matisse, Magritte, ... zagen. • Door creatief bezig te zijn, kijken de participanten op een andere manier naar de stad. De stad wordt minder bedreigend omdat ze er de schoonheid van inzien, of omdat ze het gevoel krijgen <i>er vat op te hebben</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> • De participanten geven te kennen dat ze een inzicht krijgen in de manier waarop een kunstenaar denkt en in de technieken die de kunstenaars gebruiken. • Opvallend is dat ze niet of nauwelijks over het esthetische aspect van kunstobjecten spreken. • De creatieve wijze waarop de participanten naar de stad Brussel kijken, zorgt ervoor dat ze zich meer thuisvoelen en dat ze ervaren dat ze in de stad een plaats hebben.

Schema 8: aanwezigheid van indicatoren die wijzen op de output, de outcome en de impact van museumpraktijk in de ateliers van Lire et Écrire.

Uit de vergelijking van de interviews en de observaties kan er vastgesteld worden dat de participanten zich niet altijd van de outcomes bewust zijn. Wanneer dit bewustzijn door een tussentijdse nabespreking of evaluatie aangewakkerd zou worden, dan zou het effect van de sociaal-artistieke museumpraktijk toenemen. Ook zou er waarschijnlijk een transfer van de verworven kennis en inzichten naar het dagelijkse leven ontstaan.

Deze transfer is binnen de kritische pedagogie van Freire zeer belangrijk, omdat de lespraktijk (en de resultaten ervan) niet los van het dagelijkse leven staan. Daarnaast is de transfer ook nodig om een breed-maatschappelijke impact van het project te genereren. Zonder de transfer verandert het voelen, denken en handelen van de participanten onvoldoende, waardoor het effect zich niet *uitzaait* in de groepen en gemeenschap(pen) waartoe ze behoren.

Impact

Op 28 oktober 2016 stelde een participant van Lire et Écrire het project *Balades en tap-tap* voor op een congres voor ongeletterdheid in Bern, Zwitserland. Niet alleen krijgt het project hierdoor ruchtbaarheid op internationaal vlak, ook het zelfvertrouwen van de participanten krijgt een boost.

Wat het concrete effect van dergelijke momenten op het leven van de participanten is, is moeilijk te zeggen. Alleszins is het een ervaring die de participant er op moeilijke momenten nadien *kan doorhelpen*, dat bleek uit de observaties van de atelierpraktijk.



Afbeelding 9: voorstelling van *Balades en tap-tap* in Bern (Zwitserland) op 28/10/2016, door een participant van Lire et Écrire (lire-et-ecrire.be 2016).

In algemene zin is het meten van de maatschappelijke impact van dergelijke initiatieven en van projecten als Lire et Écrire in WIELS zeer lastig. Op maatschappelijk vlak vergt het een langetermijnstudie om te kijken welke effecten de atelierpraktijk op het functioneren en het *presteren* van de participanten en hun sociale omgeving heeft.

Het effect van de atelierpraktijk op de individuele participant blijkt uit schema 8 (aanwezigheid van indicatoren die wijzen op de output, de outcome en de impact van museumpraktijk in de ateliers van Lire et Écrire). Wanneer de participanten de ervaringen uit de atelierpraktijk meenemen en vertalen naar hun familiale, sociale en/of professionele leven, dan is er sprake van een impact op de brede maatschappij.

Om deze impact op middellange en lange termijn vast te stellen is er meer en langduriger onderzoek nodig. Hierbij zou het een meerwaarde kunnen zijn om ook het sociale netwerk van de participanten in ogenschouw te nemen.

Wanneer het gaat van het meten van de impact van het museumprogramma op institutioneel vlak, dan zijn er een aantal sterke aanwijzingen die aantonen dat er zowel binnen WIELS als binnen Lire et Écrire een zeer sterk bewustzijn ontstaan is m.b.t. de rol die kunstvoorwerpen kunnen vervullen.

Zowel Lire et Écrire als WIELS zijn voortdurend op zoek om partnerschappen aan te gaan, maar ook het samenwerkingsverband tussen beide instellingen zorgt ervoor dat de eigen rol in de samenwerking in vraag wordt gesteld. De verzelfstandiging van een aantal projecten waarbij WIELS samenwerkend partner was, zorgt ervoor dat WIELS zijn rol in langdurige samenwerkingsverbanden kritisch gaat bevragen.

Uit de analyse van het samenwerkingsverband (zie supra) blijkt dat het loslaten van de samenwerking geen goed idee zou zijn. Dit wil niet zeggen dat de samenwerking niet opnieuw geëvalueerd of ingevuld kan worden en dat er geen nieuwe of meer concrete doelstellingen m.b.t. de concrete output en outcomes van het project kunnen worden geformuleerd. Misschien ligt op dit vlak een uitdaging voor de toekomst: het formuleren en evalueren van concrete, haalbare en meetbare doelstellingen. Wanneer er van concreet geformuleerde doelstellingen vertrokken wordt, kunnen de sociaal-artistische acties doelgerichter worden gepland, waardoor het effect van de atelierpraktijk concreter meetbaar wordt.

v. De rol van kunst?

Lire et écrire en WIELS hebben hun visie m.b.t. de rol van kunst in de sociaal artistieke praktijk gemeenschappelijk: beide instituten gaan ervan uit dat kunst verbindend kan werken. In eerste instantie wordt de rol van de kunst vanuit de sociaal-artistische praktijk benaderd.

Een eerste belangrijk effect van de sociaal-artistieke praktijk wordt door Katherine Longly in de publicatie *Getuigenissen/Temoignages* aangehaald, wanneer ze stelt dat de participanten open en complexloos de confrontatie met een kunstwerk of met een artistieke manier van denken willen en kunnen aangaan. De participanten *leerden bruggen slaan tussen de beschouwing van de kunstenaar, de plastische verwezenlijking van hun beschouwing en hun persoonlijke ervaringen*. Verder spreekt Longly over de wijze waarop de participanten met de technieken en de materialen omgaan: in het begin bestaat er een grote distantie tegenover het creëren en het creatieproces, maar naarmate de ateliers vorderen verdwijnt deze distantie (LONGLY & EVENEPOEL 2013, p. 50-55).

Dit blijkt ook uit de observaties van de atelierpraktijk. In het begin bestond er een schroom om de substanties die nodig zijn om foto's te ontwikkelen met elkaar te mengen, om de juiste verhoudingen af te meten en om de foto's in de vloeistoffen onder te dompelen. Naarmate het proces vordert, neemt deze schroom af. De participanten worden zelfstandiger, waarbij de meergevorderde participanten de onzekere helpen en ondersteunen. Hiervoor is het belangrijk dat er onder de participanten een positief groepsgevoel heerst, waarbij iedereen aanvaard wordt. Vertrouwen is essentieel, en dit kan naar de plaats waar de activiteit plaatsvindt doorgetrokken worden. Naarmate de vertrouwdheid met het kunstencentrum toeneemt, neemt de daadkracht van de participanten toe. De vraag blijft echter wel in hoeverre deze ervaringen naar het dagelijkse leven doorgetrokken worden, zeker wanneer er aan de concrete leefomstandigheden van de participanten niets verandert.

Binnen bovenstaand beschreven proces is het kunstobject de katalysator om bij de participanten een dynamiek op gang te brengen. Vanuit dit standpunt bekeken, heeft *kunst* volgens Marie Evenepoel zijn plaats in het alfabetiseringstraject dat de participanten aangeboden krijgen.

De ruptuur tussen het vervaardigen en/of het kijken naar kunstobjecten en de dagdagelijkse realiteit zorgt ervoor dat er verschillende lagen in de mens aangesproken worden, dat de verbeelding en de creativiteit gestimuleerd wordt, dat de participanten met nieuwe zienswijzen in contact komen, dat ze zichzelf en hun identiteit in vraag gaan stellen en dat ze met andere ogen naar de werkelijkheid gaan kijken. Door aan de sociaal-artistieke praktijk deel te nemen, leren de participanten zich op een creatieve, non-verbale wijze uitdrukken. Over de artistieke expressie van hun visie kan achteraf een gesprek ontstaan (EVENEPOEL s.d.).

Ook deze functie van het kunstobject kan vanuit de atelierobservaties worden aangetoond. Zo had een participant er nog nooit bij stilgestaan dat ze in staat was om een opleiding bij Lire et Écrire te volgen. Ze beschouwde zich als *onderdanig*, maar de ervaring van het zien van het werk van Almeida - wiens man als fotograaf buiten beeld bleef - en de focus op de vrouw als kunstenaar of de kunstenaar als vrouw, maakte haar erop attent dat ze als vrouw ook tot iets in staat was. De kunstobjecten en het levensverhaal van de kunstenaressen zorgden ervoor dat deze participant met andere ogen naar zichzelf ging kijken (#WIELS08).⁷⁴

Uit de observaties en uit het verloop van de ateliers blijkt dat dialoog en communicatie niet alleen via de sociaal-artistieke praktijk tot stand komt. De grote meerwaarde van de professionele begeleiding door een praktiserend kunstenaar en van de plaats die de ateliers binnen het kunstencentrum WIELS innemen, is de directe link die er met de tentoonstellingspraktijk - en dus met het kijken naar kunstwerken - kan worden gelegd.

De rol die kunstobjecten kunnen spelen blijkt uit het eerste atelier waar Katherine Longly een *kunsthistorische of kunstwetenschappelijke* inleiding gaf, uit het tweede atelier waarin de expositie rond werken van Helene Almeida bezocht werd en uit het atelier waarin *The Age of Entitlement, or Affordable Tooth Extraction* van Sven 't Jolle bezocht werd.

⁷⁴ Uit het gestructureerde interview blijkt dat de participant de opmerkingen die ze tijdens de rondleidingen gaf *vergeten* was. Dit geeft weer dat het belangrijk is om bij de participanten een vorm van *zelfbewustzijn* te creëren en er niet van uit te gaan dat ze de (museum)ervaringen spontaan interioriseren en integreren (#WIELS08).

Tijdens de kunstwetenschappelijke verkenning in het eerste ateliermoment krijgen de cursisten niet alleen een inzicht in het begrippen *kunst* en *hedendaagse kunst*. Ze krijgen ook een inzicht in de zeer brede expressievormen en -middelen van de hedendaagse kunstenaar aangereikt: hierbij komen begrippen als *performance*, *graffiti*, *realisme*, *surrealisme*, *pop-art*, *poëzie*, *efemeer*, ... aan bod. Niet alleen heeft het kunstwetenschappelijke overzicht de bedoeling om de kunstenaar en de kunstenaarspraktijk te demystificeren, ook wil het de atelierpraktijk voldoende schragen en theoretisch ondersteunen. Het kunstwetenschappelijke overzicht draagt er ook toe bij dat de participanten zich van de materialiteit en de uitdrukkingmogelijkheden van de kunstenaar bewust worden, waardoor ze op een inhoudelijke wijze kunnen bijdragen aan de reflectie over kunst en de betekenis van kunst(werken) in de maatschappij.

De sociaal-artistieke atelierpraktijk krijgt hierdoor de diepgang die nodig is om het vooropgestelde effect te bereiken: door middel van taal en kunst op een open en participatieve wijze aan (de cultuur van) de samenleving deelnemen (zie DE CLERCQ s.d.).

Om de precieze rol van de kunstobjecten in het proces van de sociaal-artistieke praktijk te bepalen en om na te gaan op welke wijze kunstvoorwerpen *social agency* hebben, is meer onderzoek nodig.

Op dit moment kan er enkel vastgesteld worden dat kunstwerken over de potentie beschikken om op een bijzondere manier tot de verbeelding, de creativiteit en het intellect van mensen te spreken. De museale context waarin kunstobjecten getoond worden, het verwachtingspatroon van de participanten dat onder andere door de sociaal-artistieke praktijk getekend wordt en de aanwezigheid van een gids (i.c. begeleidend kunstenaar), zorgen ervoor dat er een context geschapen wordt waarin betekenisgeving niet alleen mogelijk, maar ook verondersteld wordt.

vi. Conclusies

Het samenwerkingsverband tussen WIELS en Lire et Écrire is op dit moment institutioneel verankerd. Toch worden de condities ieder jaar opnieuw vastgelegd. Op dit moment stelt zich de vraag in hoeverre de sociaal-artistieke ateliers niet te veel op zekerheden en op *verworven rechten* drijven. Wanneer WIELS zich als een motor om een proces op gang te brengen beschouwt, waardoor het mogelijk wordt dat er impact gegeneerd wordt binnen de organisaties waarmee er wordt samengewerkt, dan stelt zich ook binnen dit samenwerkingsverband de vraag naar de verzelfstandiging van het project. Het spanningsveld tussen een structurele en institutionele verankering van een samenwerking en het zoeken naar (ver)nieuwe(nde) en frisse opportuniteiten komt aan de oppervlakte wanneer de faciliterende partner zichzelf en zijn eigen werking en/of rol in het proces in vraag stelt.

Met betrekking tot deze problematiek mag niet uit het oog verloren worden dat de sociaal-artistieke praktijk binnen de context van een kunstencentrum als WIELS plaatsvindt. Dit heeft een belangrijke invloed op de wijze waarop de participanten zichzelf en hun activiteiten beschouwen en ervaren. Het gevolg hiervan is dat zowel de infrastructuur, de professionele omkadering en de tentoonstellings- en kunst-gerelateerde context van de faciliterende partner (WIELS) voor de sociaal-artistieke praktijk zeer sterk constituerend is. Niet alleen de kunstobjecten, ook de fysieke en *psychologische* ruimte spelen een rol in de manier waarop de participanten de atelierpraktijk, en dus het sociaal-artistieke proces, betekenis geven.

Binnen het sociaal-artistieke proces zijn onderstaande elementen essentieel om de verwachtingen in te lossen en de vooropgestelde doelstellingen te bereiken.

- In het beste geval wordt de samenwerking tussen de museale en de intermediaire partner door een gedeelde autoriteit gekenmerkt (zie ook: SHEPPARD 2000, p. 66-68). In de

realisatie van de sociaal-artistische praktijk is deze gedeelde autoriteit zeker aanwezig, maar op beleidsniveau is dat niet het geval.

- Om een succesvolle samenwerking te garanderen, is er een visie op lange termijn nodig. Deze visie omsluit concrete doelstellingen en evaluatiemethodes om het al dan niet bereiken van de doelstellingen te meten. Op deze wijze kan de outcome en de impact van het project worden gemeten en naar een breed publiek worden gecommuniceerd.
- De inbreng van de cursisten is essentieel voor het proces. Hierbij is het belangrijk dat ze hun eigen leven binnenbrengen in het creatieproces en in het werk dat gecreëerd wordt.
- De eigenheid van de cursisten maakt deel uit van het proces. De verschillende temperamenten brengen een dynamiek in de groep, die essentieel is om multivocaliteit en multifocaliteit te creëren.
- Het is nodig om de denk- en ervaringswereld van de cursisten open te breken. Moeilijke bespreekbare of sociaal-politiek gevoelige thematieken kunnen via kunst, met oog voor de fragiliteit van de participanten en de fragiliteit van de context en het proces, worden binnengebracht. De *taal van de kunst* fungeert dan als een bemiddelende of katalyserende factor om maatschappelijke problematieken bespreekbaar te maken.
- De reële en materiële aanwezigheid van het kunstobject is in dit verband een zeer grote meerwaarde. Niet alleen het kunstobject - en in het verlengde daarvan de hele materiële cultuur - is betekenisvol geconstitueerd, ook de fysieke en ruimtelijke context waarin de sociaal-artistische praktijk plaatsvindt, heeft een constituerend effect.
- Om een maximum aan *resultaat* of *effect* te bereiken, is het nodig dat de participanten zich gewaardeerd voelen. Wat ze in (en voor) het kunstencentrum gedaan hebben, moet worden gevaloriseerd. Hierbij is het essentieel dat de kloof tussen de reguliere tentoonstellingspraktijk en het tentoonstellingsmoment van de participanten niet te groot is.
- De locatie waar de tentoonstelling plaatsvindt, de looptijd van de tentoonstelling, de aanwezigheid van de entourage van Lire et Écrire en WIELS bij de opening, ... zijn in dit verband bepalend. Wanneer de participanten zich ten volle gewaardeerd en gevaloriseerd voelen, heeft dit een groot effect op hun zelfvertrouwen en op hun zelfwaardegevoel.

Om een holistische beschrijving van de sociaal-artistische praktijk mogelijk te maken, is het nodig om de participanten, de begeleiders en de facilitator(en) intensief en op lange termijn te volgen. Omdat dit op dit moment omwille van praktische redenen niet mogelijk is, roept het project nog steeds onderstaande vragen op.

- Op welke wijze integreren de deelnemers de verworven kennis, inzichten en technieken (skills) in hun dagelijkse leven? Of anders geformuleerd: is er een transfer van de sociaal-artistische praktijk naar het leven van de participant?
- Hierbij aansluitend kan ook de vraag gesteld worden of er een transfer van de sociaal-artistische praktijk naar de brede samenleving is? Of anders gezegd: zetten de participanten de verworven kennis, inzichten en technieken op andere levensgebieden in wanneer ze met de maatschappij in aanraking komen?
- In het verlengde hiervan kan de vraag worden gesteld in hoeverre de participanten de opgedane ervaring naar een vrij opgenomen en persoonlijk engagement in de gemeenschap doortrekken.
- Ook stelt zich de vraag: werken de kennis, inzichten en technieken die de participant op persoonlijk vlak op korte termijn verwerft, op een betekenisvolle wijze op lange termijn door?
- Tot slot stelt zich de vraag: blijven de participanten met kunst en cultuur geconnecteerd of valt het effect weg wanneer ze niet meer via Lire et Écrire of via WIELS met kunst en cultuur in contact komen?

c. Museum van Elsene (Out of the Box)

i. Situering van de verschillende partners

Museum van Elsene

Het Museum van Elsene werd in 1892 opgericht nadat de kunstschilder Edmond De Pratere (1826-1888) een omvangrijke kunstcollectie aan de gemeente overliet. Een voorwaarde bij de schenking was dat de werken aan het grote publiek moesten worden getoond. Later zorgden giften en erflatingen, waaronder een belangrijke schenking van Octave Maus (1856-1919), ervoor dat de collectie tot meer dan 13.000 werken kon worden uitgebreid (museumvanelsene.irisnet.be s.d., geraadpleegd op 30/12/2016).

Het Museum van Elsene is een gemeentelijk museum. Dit heeft een impact op het takenpakket van het museum, op de financiering van de activiteiten en op de band tussen het museum en de gemeenschap waartoe het behoort.

Met het oog op het uitbreiden en in stand houden van de collectie werd er door de huidige conservator, Claire Leblanc, (opnieuw) een aankoopcommissie samengesteld. Enerzijds is het de bedoeling om jonge kunstenaars de kans te bieden, anderzijds moeten door de aankopen de leemtes in de collecties worden aangevuld. De klemtoon ligt vooral op kunststromingen uit de eerste helft van de 19^{de} eeuw en op de beeldhouwkunst (museumvanelsene.irisnet.be s.d., 14/2/2017).

De collectie bij een breed publiek bekend maken behoort tot een van de belangrijkste taken van het museum. De publieksdienst van het museum speelt in dit proces een belangrijke rol, zeker wanneer het museum tussen 2018 en 2020 tijdelijk zijn deuren zal sluiten.

De connectie met de buurt is op dit moment een hiaat in de werking van het museum en de renovatiewerken zullen als aanknopingspunt dienen om het museum in de buurt proberen te verankeren. Hierbij is het de bedoeling dat er projecten rond drie assen worden opgezet: het lokale onderwijs (met o.a. ateliers op school), de omliggende wijken (met o.a. een programma om kunst dichterbij de mensen te brengen) en het organiseren van verschillende buurtfeesten, waarbij de link met een van de vroegere functies van een deel van het museumgebouw gelegd wordt (feestzaal).

Het museum wil zich als een culturele actor profileren, waarbij freelance-gidsen tijdens de sluiting van het museum in het team van de gemeenschapswerking geïntegreerd zullen worden en waarbij jongeren als ambassadeurs voor andere jongeren zullen fungeren. Jongeren zijn interessante *partners* die als tussenpersoon kunnen functioneren om diverse groepen of doelpublieken te bereiken. In deze context kan er nauw met scholen en gemeenschapscentra uit de buurt worden samengewerkt. Het doel is een langdurige relatie tussen het (lokale) publiek en het museum op te bouwen (MASUY 28/10/2016; 6/4/2017).

Op dit moment varieert zowel de pedagogische aanpak als het doelpubliek voor de tijdelijke tentoonstellingen zeer sterk van tentoonstelling tot tentoonstelling. Hierdoor kunnen vrij eenvoudig verschillende niche-publieken aangesproken worden. Daarnaast zijn er m.b.t. de vaste collectie een rondleidingen voor de verschillende doelpublieken voorzien (MASUY 10/1/2017).

Out of the Box

Out of the Box biedt een creatieve educatie die alle grenzen overschrijdt aan. Het doelpubliek is jongeren die in het reguliere schoolsysteem hun draai niet vinden. Gedurende maximaal één schooljaar kunnen ze binnen de muren van Out of the Box aan hun zelfvertrouwen, zelfkennis, zelfwaardegevoel, ... werken. Daarna is het de bedoeling dat ze naar het reguliere onderwijs

terugvloeien, dat ze hun examen bij de middenjury afleggen om te kunnen verder studeren, dat ze zich via stages of werkervaring verder ontwikkelen, ...

De kennis van zichzelf, de stad, het land en de wereld staat centraal in de opleiding. Vakken of ateliers als fotografie, informatica, filosofie, wiskunde, Engels, Franse literatuur, theater, yoga, hiphop, toekomstoriëntatie, ... maken deel van het programma uit (offthebox.be 2017, geraadpleegd op 25/4/2017).

Volgens Diane Hennebert richt Out of the Box zich niet op jongeren die uit een arm milieu afkomstig zijn, maar op jongeren uit een milieu dat arm wordt: de grootstedelijke middenklasse. Dit zorgt bij de jongeren (en bij hun ouders) voor zeer veel onzekerheid. Studeren en werken zijn niet langer een garantie tot succes, waardoor de jongeren met negatieve boodschappen opgroeien. De combinatie van deze negativiteit en de boodschap dat ze succesvol moeten zijn, zorgt ervoor dat ze zeer veel druk ervaren. Tegenover deze druk plaatst Out of the Box het verhaal van creativiteit en kunst: emotie, gevoel, diepte, toekomst, droom, creativiteit, ... dingen die je nodig hebt om te groeien (HENNEBERT 21/12/2016).

Dit verhaal wordt met behulp van het *adresenbestand* van Diane Hennebert in de creatieve lespraktijk binnengebracht. Interessante en inspirerende mensen worden uitgenodigd om samen met de jongeren te eten. Tijdens deze maaltijd ontstaan open gesprekken waarin de leefwereld van de jongeren uitgedaagd en bevroegd wordt. Soms krijgen deze kritische maar inspirerende gesprekken een vervolg in een min of meer *officieel lesmoment*.⁷⁵

Out of the Box is een *pedagogisch atelier* dat zich, zoals gezegd, richt op jongeren tussen de 15 en 20 jaar oud die het moeilijk hebben om in het schoolse systeem te functioneren. Door zich te baseren op principes die in het traditionele onderwijs nauwelijks aan bod komen, probeert Out of the Box de jongeren het plezier in het leren terug te geven. Hierdoor kunnen ze hun vertrouwen, zelfvertrouwen en hun creativiteit hervinden. Binnen dit proces leren jongeren om zelfstandig te handelen, de cultuur van het *directe en onmiddellijke* kritisch te benaderen en zich te richten op hun ontwikkeling op lange termijn, waarbij emoties en enthousiasme belangrijke ervaringsfactoren zijn (offthebox.be/esprit/ 2017, geraadpleegd op 14/2/2017).

Binnen het traject van Out of the Box is de aandacht voor het *verschil* zeer belangrijk. De zelfwaarde van de jongeren wordt opgebouwd vanuit de aandacht voor het verschil, niet door het weg te vlakken. Hierdoor kunnen jongeren ontdekken dat hun authenticiteit en talenten liggen in datgene wat hen van andere onderscheidt. Creativiteit en de relaties met de kunstwereld kunnen hierbij belangrijke hulpmiddelen zijn. De terugkeer naar het traditionele onderwijs is geen doelstelling, wel moeten ze inzien dat ze zelf hun leven in handen hebben. Ook hier kunnen kunstenaars een voorbeeldfunctie vervullen: ze doen iets en in het creatieproces zijn ze min of meer autonoom. Ze maken hun eigen keuzes (HENNEBERT 21/12/2016).

ii. Analyse van het mission statement

Tekst - opdracht van het museum

Het Museum van Elsene vervult voornamelijk twee opdrachten in overeenstemming met de internationale deontologische code van musea, opgelegd door het ICOM.

⁷⁵ De unieke benadering van Out of the Box zorgt ervoor dat de activiteiten van het instituut niet in doorsnee onderwijs-gerelateerde termen te duiden zijn. De werkwijze van Out of the Box refereert aan het Black Mountain College, waar tussen 1933 en 1957 zeer vrij en creatief onderwijs werd verstrekt. Ook hier stond de ontmoeting met inspirerende en creatieve denkers centraal (DÍAZ 2015, p. 3-4).

Op de eerste plaats heeft de instelling een opdracht voor de bewaring van het kunstpatrimonium met als doel dit te beschermen en de uitbreiding van de collecties te verzekeren.

Daarnaast heeft het museum eveneens een opdracht voor openbare dienstverlening met als doel de volksontwikkeling en de promotie van de verspreiding van kunstverzamelingen. Hieraan komt het museum tegemoet door zijn tijdelijke tentoonstellingen, door publicaties en door zijn opvoedkundige activiteiten.

Het Museum van Elsene is ook institutioneel lid van de ICOM Belgique / Wallonie - Bruxelles.

Analyse

Het mission statement van het Museum van Elsene is vrij eenvoudig op de website van het museum terug te vinden.⁷⁶ In een zeer gebalde tekst wordt de bezoeker van site van de belangrijkste taken van het museum op de hoogte gebracht.

De museale opdracht bestaat enerzijds uit het bewaren, beschermen en uitbreiden van de collecties. Anderzijds heeft het museum ook een taak m.b.t. de *openbare dienstverlening*: met een ietwat archaische term wordt deze taak als *volksontwikkeling* omschreven. Anders gezegd: de collectie moet voor het publiek ontsloten worden en het publiek moet iets in het museum kunnen bijleren.

Publicaties m.b.t. de museumcollectie en de tijdelijke tentoonstellingen, duidelijke en toegankelijke zaalteksten en opvoedkundige of educatieve activiteiten zijn hiervoor zeer belangrijke instrumenten.

Het takenpakket sluit zeer nauw aan bij het engagement dat het museum bij zijn oprichting in 1892 aanging: de kunstwerken tentoonstellen in een ruimte die voor het grote publiek toegankelijk was.

In de museumpraktijk vertaalt het toegankelijk maken van de collectie zich in een aantal activiteiten waarin zowel het brede publiek als specifieke doelpublieken

Page VI	Introduction par Geoffrey Lewis
	Code de déontologie de l'ICOM pour les musées
Page 1	1. Les musées assurent la protection, la documentation et la promotion du patrimoine naturel et culturel de l'humanité. <ul style="list-style-type: none">• Positionnement institutionnel• Ressources physiques• Ressources financières• Personnel
Page 3	2. Les musées qui détiennent les collections les conservent dans l'intérêt de la société et de son développement. <ul style="list-style-type: none">• Acquisition des collections• Cession des collections• Protection des collections
Page 6	3. Les musées détiennent des témoignages de premier ordre pour constituer et approfondir les connaissances. <ul style="list-style-type: none">• Témoignages de premier ordre• Collecte et Recherches par les musées
Page 8	4. Les musées contribuent à la connaissance, à la compréhension et à la gestion du patrimoine naturel et culturel. <ul style="list-style-type: none">• Présentation et exposition• Autres ressources
Page 9	5. Les ressources des musées offrent des possibilités d'autres services et avantages publics. <ul style="list-style-type: none">• Services d'identification
Page 9	6. Les musées travaillent en étroite coopération avec les communautés d'où proviennent les collections, ainsi qu'avec les communautés qu'ils servent. <ul style="list-style-type: none">• Origine des collections• Respect des communautés servies
Page 10	7. Les musées opèrent dans la légalité. <ul style="list-style-type: none">• Cadre juridique
Page 11	8. Les musées opèrent de manière professionnelle. <ul style="list-style-type: none">• Conduite professionnelle• Conflits d'intérêt
Page 14	Glossaire

Afbeelding 10: screenshot *Code de déontologie de l'ICOM pour les musées, sommaire* (icom-wb.museum 2016).

⁷⁶ Zie hiervoor <http://www.museumvanelsene.irisnet.be/museum/opdracht/opdracht>, laatst geraadpleegd op 28 april 2017.

aangesproken worden: er zijn activiteiten die *voor iedereen* bedoeld zijn (gratis vernissages, gratis rondleidingen tijdens nocturnes, informele gidsbeurten tijdens de *zondagen van het museum*) en er zijn activiteiten die zich richten op gezinnen, scholen en groepen. In deze context zijn er ook gratis boekjes en pedagogische dossiers aan te vragen of te downloaden.

Omwille van het voortdurend wisselende aanbod van tijdelijke tentoonstellingen speelt het Museum van Elsene niet op een bepaald niche-publiek in: de vaste collectie lokt een klassiek museumpubliek, terwijl de tijdelijke tentoonstellingen over de potentie beschikken om op een specifieke gemeenschap of doelgroep te mikken. Jongeren vormen een specifiek doelpubliek, maar de strategie om hen te bereiken wisselt al naargelang het tentoonstellingsaanbod (zie ook: MASUY 10/12/2017).

In het mission statement wordt naar de deontologische code van ICOM verwezen. Er wordt niet dieper ingegaan op wat deze deontologische of ethische code inhoudt. De geïnteresseerde bezoeker kan via een link doorklikken naar de websites van ICOM International en ICOM Belgique / Wallonie - Bruxelles.

In de *korte inhoud* (sommaire) van de ICOM-publicatie (afbeelding 8, p. 168) zijn de belangrijkste aandachtspunten van deze code terug te vinden. De deontologische code omvat alle aspecten van de museumpraktijk, waaronder ook de dienstbaarheid ten opzichte van de gemeenschap(en) waarbinnen de musea gevestigd zijn.

Om deze taak in de concrete museumpraktijk diepgaander vorm te geven, zal er bij de sluiting van het museum tussen 2018 en 2020 een programma worden uitgewerkt met als bedoeling een samenwerking en/of een verbondenheid met de gemeenschap(en) uit de omliggende wijken tot stand te brengen. De uiterst gevarieerde sociaal-culturele context waarin dit participatieve buurtproject tot stand moet komen biedt niet alleen zeer veel kansen, maar ook heel wat uitdagingen (MASUY 28/10/2016).⁷⁷

Tot slot kan er vastgesteld worden dat de er op de website geen jaarverslagen terug te vinden zijn. Ook wordt er zeer weinig gepubliceerd over de output en de outcomes van de museale projecten en de educatieve programma's die in het museum plaatsvinden. Dit zorgt er enerzijds voor dat de betrokken participanten zich na het project of na de activiteit niet lang(er) met het museum en de opgedane museumervaring verbonden voelen. Anderzijds wordt de sociale rol die het museum op zich neemt niet voor het grote publiek zichtbaar gemaakt.

iii. Proces en evaluatie van de samenwerking

Het samenwerkingsverband tussen Out of the Box en het Museum van Elsene is zeer pril en op dit moment zeker nog niet structureel van aard. Diane Hennebert, administratief afgevaardigde van Out of the Box, zetelt in de Raad van Bestuur van het Museum van Elsene. Hierdoor ontstaat zowel voor het Museum van Elsene als voor Out of the Box de mogelijkheid om op een vrij organische en intuïtieve wijze samen te werken: wanneer de kans zich voordoet, kan er op opportuniteiten ingegaan worden (HENNEBERT 21/12/2016; MASUY 10/1/2017).

⁷⁷ Om de slaagkansen van het project te vergroten is het belangrijk dat er ruimte om te experimenteren is. Het nastreven van sociale cohesie is belangrijk, maar succes is nooit verzekerd. Essentieel is dat er verschillende strategieën worden uitgeprobeerd, dat er verschillende programma's worden ontwikkeld en dat er een (permanente) terugkoppeling naar alle betrokken actoren plaatsvindt. Hierbij is het essentieel dat er vooraf naar de verwachtingen van de intermediaire partners en van de mensen uit de buurt gepeild wordt (bv. via gemeenschapscentra). Eens dit gebeurd is, kunnen de verwachtingen van het museum hierop worden afgestemd. Langs de andere kant kunnen ook de individuen, groepen en gemeenschappen uit de buurt hun verwachtingen op die van het museum afstemmen. Het wederzijds afstemmen van de verwachtingen is geen eenmalige fase in een samenwerkingsverband, het is een voortdurend proces dat zich - zolang het project loopt - in de tijd uitstrekt.

Vanuit het standpunt van het Museum van Elsene kan er gesteld worden dat de samenwerking in zekere zin in een museale structuur opgenomen is: in de planning wordt steeds een openheid voor één of twee extra projecten voorzien, zodat er op opportuniteiten kan ingespeeld worden. Dit is het geval voor de samenwerking met Out of the Box bij de organisatie van Museum Night Fever (11/3/2017).⁷⁸

Inhoudelijk sluit de tijdelijke tentoonstelling rond het oeuvre van Pierre et Gilles goed bij de leefwereld van de jongeren aan: de verwijzingen naar de popcultuur, de aandacht voor lichamelijke en seksualiteit, de sensitiviteit voor de materialiteit van de werken en het samengaan van ernst, kitsch en humor zorgen ervoor dat er voldoende *rock 'n' roll* en dynamiek aanwezig is om een jongerenpubliek te kunnen boeien.

Verder is er ook een link tussen Museum Night Fever, dat zich specifiek op een jongerenpubliek richt, en de studenten van Out of the Box. Deze studenten kunnen voor leeftijdsgenoten *performen*, wat hen tijdens de *museumnacht* een *status* verschaft waaraan ze zelfvertrouwen en zelfwaardevoel kunnen ontleenen.

Bovendien is het via Diane Hennebert en Out of the Box mogelijk om het kunstenaarsduo Pierre et Gilles⁷⁹ vooraf te ontmoeten, zodat er een naast een inhoudelijke ook een zeer attractieve omkadering van het evenement in het Museum van Elsene ontstaat.



Afbeelding 11: Museum Night Fever, *Pierre et Gilles* pop- up bar (eigen foto).



Afbeelding 12: Pierre et Gilles, *Les deux marins* Autoportrait, 1993 (museumvanelsene.irisnet.be 2017).

Zowel in de encenering van het museum tijdens Museum Night Fever, als op inhoudelijk vlak wordt de link met het werk van Pierre et Gilles gelegd. De *kitsch* die de ondergrond van het werk van het kunstenaarsduo vormt, wordt gebruikt om de verschillende activiteiten met elkaar te linken. De blauwe kleur die in meerdere werken van het kunstenaarsduo terugkeert was een verbindend element tussen de verschillende activiteiten. Daarnaast werden de ruimtes aangekleed met objecten die naar het oeuvre van Pierre et Gilles verwijzen (dolfijn, anker, glitter, ...).

⁷⁸ Tijdens Museum Night Fever openen de meeste Brusselse musea en kunstencentra tussen 19.00 en 1.00 uur hun deuren. De participerende musea bieden extra activiteiten en (buiten)museale ervaringen aan.

⁷⁹ De tijdelijke tentoonstelling *Clair-obscur*, waarin werk van Pierre et Gilles wordt getoond, vormt in het Museum van Elsene het decor voor de activiteiten van Museum Night Fever. Verder kan het publiek ook de vaste collectie, de tijdelijke tentoonstelling *Never Give Up* (met werk van Delphine) en werk van Jean Boghossian bekijken.

Voor de concrete uitwerking van het evenement werd er met INRACI⁸⁰ en het ING-art center samengewerkt.⁸¹

Het samenwerkingsverband tussen Out of the Box en het Museum van Elsene gaat veel breder dan de museumpraktijk of dan de sociaal-artistieke praktijk: het betreft een pedagogisch project, waarbinnen - al naargelang de opportuniteit die zich aandient - de museumpraktijk een plaats kan krijgen.

Dit zorgt ervoor dat de primaire focus niet op de museologische, maar op de artistiek-pedagogische context ligt. Op deze manier was het mogelijk dat Agnes Varda, op het moment dat haar solotentoonstelling *Patates & compagnie* in het Museum van Elsene liep, vorig jaar twee weken samen met de jongeren in het huis van Out of the Box in Etterbeek doorbracht.

De connectiviteit tussen de activiteiten van Out of the Box en deze van het Museum van Elsene worden binnen de werking van Out of the Box doorgetrokken naar een connectiviteit met de stad Brussel, en in uitbreiding een connectiviteit met de wereld.

Omdat Out of the Box zich niet aan een vast schoolprogramma moet houden,⁸² kan er zeer vrij op de opportuniteiten die zich aandienen worden ingegaan. Verder zorgen de contacten van de facilitator (i.c. Diane Hennebert) er voor dat de leerlingen tijdens een lunchgesprek met een rist aan kunstenaars, performers, curatoren, filosofen, schrijvers, ... in contact kunnen komen.

Het Museum van Elsene kan binnen de pedagogische ateliers een rol van betekenis spelen. Het aanbod van tijdelijke tentoonstellingen is vanuit dit oogpunt een belangrijke factor. Het efemere karakter sluit zeer goed bij de visie en werkwijze van Out of the Box aan. Bovendien liggen de wisselende tentoonstelling perfect in het verlengde van de fluïde en dynamische lespraktijk.

iv. Output, outcome en impact

Output

Bij de samenwerking tussen het Museum van Elsene en Out of the Box zijn zeventien studenten, vijf begeleidende leerkrachten en coördinatoren en één museummedewerker betrokken.

De output van het project is veel ruimer dan de museumpraktijk: op de Out of the Box-blog zijn foto's en teksten terug te vinden. De foto's zijn door studenten en door begeleiders genomen. De tekst wordt (meestal) door de studenten voorbereid en door Diane Hennebert geredigeerd.

Verder resulteerde het samenwerkingsverband ook in een artistiek project: de studenten creëerden een fotoreeks (afbeeldingen 14 en 15, p. 185) die qua methode en sfeer op het werk van Pierre et Gilles gebaseerd is. Deze foto's werden aan de buitenmuur van het Out of the Box-gebouw aangebracht, waardoor ook dit project een vorm van *kwalitatieve urgentie* krijgt. Het werk van de studenten wordt gevaloriseerd en het dient als een *uithangbord* naar de buitenwereld.

Centraal in het samenwerkingsverband staat de tentoonstelling *Clair-obscur*, waarin het werk van het kunstenaarsduo Pierre et Gilles getoond wordt. De studenten van Out of the Box krijgen een traject aangeboden dat resulteert in de encensering van het decor waarin de activiteiten van Museum Night Fever plaatsvinden.

⁸⁰ INRACI is een secundaire school waar leerlingen fotografie, film en multimediatechnieken kunnen studeren (inraci.be 2016, geraadpleegd op 18/3/2017).

⁸¹ In een niet-gestructureerd interview benadrukt Stéphanie Masuy het belang van het maken van duidelijke en concrete afspraken wat betreft de samenwerking. Om de studenten inhoudelijk op het evenement voor te bereiden, is het noodzakelijk dat ze de tentoonstelling op voorhand zien. Op deze wijze wordt het artistieke of kunsthistorische aspect van de tentoonstellingspraktijk aan de *performance* tijdens Museum Night Fever gelinkt (MASUY 6/4/2017).

⁸² Er wordt geen regulier onderwijs verstrekt, daarom is de instelling niet leerplan-gebonden.

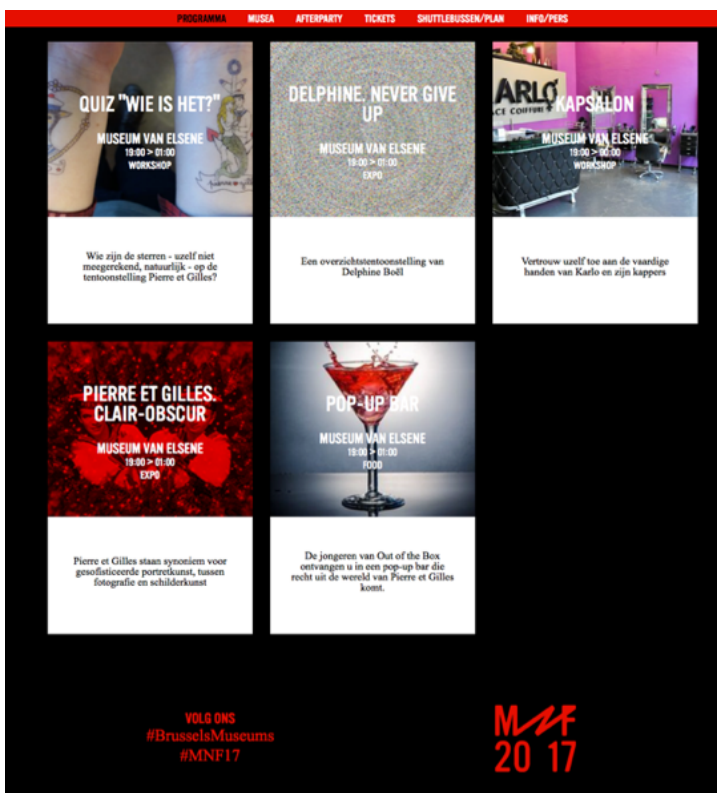
Dit decor vormt meteen ook de zeer efemere, maar meest betekenisvolle en zichtbare output van het artistiek-pedagogisch project. Het decor vormde een verbindend element voor de verschillende museale en extra-museale activiteiten die tijdens Museum Night Fever plaatsvonden.

De encenering van de museale ruimte als output van een pedagogisch-artistiek project zorgt ervoor dat de studenten een zeer concreet en praktisch doel hebben om voor te werken. De motivatie om een hoogstaand kwalitatief product af te leveren komt niet alleen vanuit de visie van Out of the Box voort, ook de museale partner en het museumpubliek verwacht niets anders dan kwaliteit. Langs de andere kant krijgen de studenten heel wat vertrouwen omdat ze een dergelijk project mogen realiseren en omdat hun werk ook gevaloriseerd wordt.

Het zien van de lange rijen bezoekers tijdens Museum Night Fever zorgt voor een zeer realistische en uitdagende context waarin ze moeten performen. Niet alleen was de bediening van de cocktailbar in hun handen, ook het aanreiken - en dus animeren - van het foto-atelier en het op praktisch vlak begeleiden van het publiek in de museale ruimte behoorde tot hun verantwoordelijkheid.

Het Museum van Elsene werd op Museum Night Fever door 4.209 mensen bezocht. Het totaal aantal unieke deelnemers van Museum Night Fever was 16.500. In totaal registreerden de 23 participerende musea 61.000 bezoekers, goed voor een gemiddelde van 2.652 bezoekers per museum. 75 % van de bezoekers was jonger dan 35 (CONSEIL BRUXELLOIS DES MUSÉES 2017), waaruit blijkt dat Museum Night Fever zich niet alleen tot een jongerenpubliek richt, maar dat het dit ook weet aan te spreken.

De studenten van Out of the Box werkten voor een peer-publiek, wat er kan voor zorgen dat ze nog meer geprikkeld of gedreven zijn om het zo goed mogelijk te doen. Tijdens het groepsinterview gaven een aantal onder hen te kennen dat ze het *leuk* of *amusant* vonden om voor hun leeftijdsgenoten iets te kunnen doen tijdens het weekend dat met hun opleiding verband houdt (2017 3 23 Groepsinterview).



Afbeelding 13: screenshot, Museum Night Fever, activiteiten in het Museum van Elsene (museumnightfever.be 2016).

Op de website van het Museum van Elsene is er vrij weinig output m.b.t. het project te vinden. In de aankondiging van het evenement werd vermeld dat er met de studenten van Out of the Box wordt samengewerkt, maar inhoudelijk wordt dit project weinig tot niet beschreven of gedocumenteerd. Op de site van Museum Night Fever 2017 wordt de samenwerking tussen het Museum van Elsene en Out of the Box vermeld (afbeelding 13).

Op de website van Out of the Box is het project zeer goed in beeld gebracht. Aan de hand van korte teksten en fotomateriaal wordt een blog bijgehouden, waarin het traject van de studenten perfect te volgen is. De opeenvolgende stappen van het traject worden onder de titel *Outcome* beschreven. Hierbij ligt de focus op het effect van de pedagogisch-artistieke praktijk en de museumpraktijk op de studenten die aan het project meewerken.

Outcome

De encenering van Museum Night Fever, dat het *hoogtepunt* van de samenwerking tussen het Museum van Elsene en Out of the Box vormt, is slechts één moment of één stap in het traject dat de studenten van Out of the Box afleggen. Het verloop van het traject is onder de titel *Blog of the Box!* zeer goed op de website van het instituut te volgen.

Door de informatie van de website met de observaties van de museum- en *schoolpraktijk* en met de data uit het groepsinterview en de vele informele gesprekken te confronteren, kan er een vrij complex maar volledig beeld van de outcomes van het project geschetst worden.

Naar aanleiding van Diane Henneberts artikel over de tentoonstelling in *Collect*, een tijdschrift dat zich tot kunstverzamelaars richt, verschijnt op 17 januari een eerste post op *Blog of the Box!* In deze post wordt het oeuvre van Pierre et Gilles kort gesitueerd. Verder wordt ook de ontmoeting tussen de studente en het kunstenaarsduo, de tentoonstelling in Elsene en de activiteit tijdens Museum Night Fever aangekondigd. Een pdf-versie van het artikel is onderaan de post te raadplegen. Deze eerste post verscheen twee dagen voor Claire Leblanc en Stéphanie Masuy, directrice en de publieksmedewerkster van het Museum van Elsene, met de studenten over het project in het museum kwamen praten.

In de blogpost waarnaar hierboven verwezen wordt, staat te lezen dat het project in de ateliers van informatica, plastische kunsten en fotografie zal worden voorbereid. Op deze wijze wordt de klaspraktijk vanuit een zeer concrete en realistische opdracht ingevuld. Verder wordt de opdracht van de studenten beschreven: “*Comment décorer une partie du musée, comment l’animer, comment réaliser l’interview de Pierre et Gilles, ... toutes ces questions, toutes les idées et suggestions sont abordées lors du déjeuner. Une chose est certaine : on va bien s’amuser!*” (ofthebox.be 2017, geraadpleegd op 19/3/2017).

Op basis van deze twee posts kan er vastgesteld worden dat de studenten *naar het project geleid* worden: ze worden warm gemaakt om er mee in te stappen, want ook dit project wordt volledig in samenspraak met de studenten uitgewerkt. Iedere stap wordt goed overlegd, zodat het gevoel ontstaat dat het een project *van hen* is. Toch blijkt uit de interviews dat de studenten vinden dat ze niet goed voorbereid waren op wat ze moesten doen. Ze hadden voldoende kennis over het oeuvre van Pierre et Gilles, maar de praktische voorbereidingen in het museum zelf verliepen volgens hen te chaotisch: niet alle materiaal was aanwezig, ze wisten niet goed wat er kon en niet kon en de communicatie op voorhand was te onduidelijk of te weinig concreet (2017 3 23 Groepsinterview).⁸³ Nochtans, de manier waarop alle betrokken actoren (studenten, kunstenaars, museumstaf, oeuvre, ...) met elkaar in contact worden gebracht, is veelbelovend. Het zorgt ervoor dat er bij de verschillende partijen een draagvlak wordt gecreëerd en dat de studenten erop kunnen vertrouwen dat het project inhoudelijk sterk gekaderd is.

Een volgende stap in de richting van Museum Night Fever werd op 14 februari 2017 gezet: de studenten ontmoetten het kunstenaarsduo Pierre et Gilles tijdens een lunchmoment in Out of the Box. Dat het die dag Valentijn is, is een gelukkig toeval: de link tussen *de dag van de geliefden* en de feeëriek en sensuele sfeer die het oeuvre van de kunstenaars uitademt is snel gelegd. Na de lunch is er een mogelijkheid om Pierre et Gilles te interviewen. De vragen situeren zich rond vier belangrijke elementen: het leven van de kunstenaars, de kunstwerken, de expositie in het Museum van Elsene en het succes van de kunstenaars. De interviews worden opgenomen en het resultaat wordt tot een video verwerkt. De postproductie van de video gebeurde door de leerkracht informatica. Deze video werd tijdens Museum Night Fever op twee plaatsen in het museum getoond: in de *coiffure* en in de pop-up bar. Uit de observatie van het evenement blijkt dat de

⁸³ Deze inschatting wordt door Stéphanie Masuy bevestigd (MASUY 6/4/2017).

video niet aandachtig door de bezoekers werd bekeken. De oorzaak hiervoor is vooral te zoeken in de min of meer problematische opstelling: er is geen echte afgebakende of besloten ruimte, waardoor de projectie voor een groot deel *verloren gaat*. Verder duurt de totale video vrij lang en is de bezoeker - door de drukte en het grote aanbod van activiteiten - zeer snel afgeleid. Zo gaat er een stuk connectiviteit tussen de inhoudelijke omkadering en de praktische uitwerking van het project verloren (2017 3 11 Observatiefiche).

Twee dagen na de ontmoeting met Pierre et Gilles kunnen de studenten de vernissage van de tentoonstelling bijwonen. Ongeveer de helft van de studenten was bij dit evenement aanwezig. Tussen de vernissage en de rondleiding op 22 maart werd de tentoonstellingscatalogus tijdens de ateliers besproken (2017 2 22 Observatiefiche).

Op deze wijze ontstaat er een multifocale en multivocale ontsluiting van de tentoonstelling: zowel de kunstenaars, de curator (via de catalogus), de museumdirectie, een museumgids, Diane Hennebert, de verschillende begeleiders als de verschillende studenten geven input in het betekenisgevend proces.

Op 22 maart krijgen de studenten een interactieve rondleiding door een gids van het Museum van Elsene. Tijdens deze rondleiding wordt er enerzijds ingegaan op de grote thema's van het oeuvre van Pierre et Gilles (religie, mythologie, hemel en hel, het geïdealiseerde portret) en op de mogelijkheden die de tentoonstelling biedt om de activiteiten van Museum Night Fever te ensceneren. Hierbij ligt de nadruk zeer sterk op de details en op de materialiteit van het oeuvre van Pierre et Gilles. Tijdens Museum Night Fever zullen heel wat van deze details in de decors terugkeren (zie supra).

De rol van de gids bestaat er ten dele in om de studenten te enthousiasmeren voor de rol die ze tijdens Museum Night Fever - en de voorbereiding ervan - op zich moeten nemen. De zelfstandigheid van de studenten is het vertrekpunt voor de activiteiten tijdens de rondleiding, maar de door de gids aangebrachte link met de kunstgeschiedenis wordt zeker niet uit de weg gegaan. Op deze wijze ontstaat er een goede mix van kennisoverdracht en mogelijkheden tot dialoog en reflectie.

Tijdens de rondleiding, die verre van klassiek is, worden de kunstwerken zeer sterk bevraagd: de materialiteit en de thematieken van het oeuvre vormen de rode draad van de rondleiding. Maatschappelijke gevoeligheden en delicate onderwerpen worden hierbij niet uit de weg gegaan, waardoor thematieken als homoseksualiteit, gender, AIDS, seksualiteit, censuur, geweld, ... openlijk ter sprake kunnen komen. Er is niet alleen dialoog tussen de jongeren en de gids, maar ook tussen de jongeren en hun begeleiders en tussen de jongeren onderling. Dit wijst op een grote interesse en op de betrokkenheid bij het project. Toch is het opvallend dat sommige studenten hun *imago* moeten loslaten voor ze actief aan de rondleiding participeren. Dit blijkt uit de ongeïnteresseerde houding van de studenten, die op een bepaald moment in een actieve betrokkenheid verandert: de studenten stellen vragen of ze interveniëren om inhoudelijke opmerkingen te maken (2017 2 22 Observatieverslag).

Na de rondleiding worden de mogelijkheden voor Museum Night Fever besproken. Dit gesprek vindt in een zeer open dialoog plaats. Stéphanie Masuy vertegenwoordigt het Museum van Elsene en zij benadrukt het belang van de interventie van de studenten: het betreft een officieel evenement in een museale omgeving. De animatie moet esthetisch, amusant en kwalitatief hoogstaand zijn. De ruimtelijke beleving van de werken zorgt ervoor dat de studenten zich een zeer goed beeld kunnen vormen van wat er al dan niet mogelijk is. Belangrijk is dat de studenten zelf deze mogelijkheden m.b.t. kleding, kostumering, aankleding, muziek, sfeer, animatie, ... moeten aftasten.

Alles wordt in een open proces besproken, maar ook al wordt er zeer sterk bottom up gewerkt, toch blijven de begeleiders op een bepalende wijze aanwezig. Dit wil niet zeggen dat er niet vanuit de interesses van de studenten gewerkt wordt: wanneer de studenten zich betrokken voelen en zich amuseren, dan komt het project goed. Door deze boodschap te geven, krijgen de

studenten de mogelijkheid om de verantwoordelijkheid voor het project - ten dele - in handen te nemen en zelfvertrouwen te ontwikkelen (2017 3 10 Observatieverslag).

Bij de opbouw van de decors voor Museum Night Fever blijkt dat de studenten zelf relatief weinig verantwoordelijkheid nemen: ze zijn niet geneigd om het heft in handen te nemen en ze laten zich vooral door de begeleiders leiden. Dit blijkt ook uit het groepsinterview: de studenten halen op dit vlak weinig zelfvertrouwen of voldoening uit Museum Night Fever.⁸⁴ Deze vaststelling geldt niet wat betreft de publieke belangstelling: de lange rijen wachtenden tijdens het evenement zorgt ervoor dat de studenten zich uitermate fier voelen.

Tijdens het verloop van de avond kan er vastgesteld worden dat ze duidelijk in hun rol groeien: aanvankelijk leggen een aantal studenten die voor het goede verloop in de grote zaal verantwoordelijk zijn zeer moeilijk contact met het publiek, maar na verloop van tijd - en misschien onder invloed van het goede voorbeeld dat ze van een aantal medestudenten krijgen - verandert dit en nemen ze meer verantwoordelijkheid op zich. Uiteindelijk nemen de studenten het initiatief en geven ze uitleg bij een aantal werken van Pierre et Gilles. Eenzelfde dynamiek is in de pop-up bar en bij de begeleiding van de fotoworkshop vast te stellen: de aanvankelijke schroom maakt plaats voor zelfzekerheid en enthousiasme (2017 3 11 Observatieverslag; 2017 3 23 Groepsinterview; MASUY 6/4/2016).



Afbeelding 14: *Fin de trimestre* in Out of the Box, met voorstelling van de fotoreeks *A la Cour du Roi Théo* (eigen foto).



Afbeelding 15: *Fin de trimestre* in Out of the Box, met voorstelling van de fotoreeks *A la Cour du Roi Théo*, presentatie door twee studenten (eigen foto).

Tijdens het *Fin de trimestre-evenement* werden op 30 maart de resultaten van het werk van de studenten aan de ouders, vrienden, mecenasen en geïnteresseerden gepresenteerd.

⁸⁴ De oorzaak hiervoor is vooral te zoeken in het feit dat de opdracht niet in deelopdrachten en deelverantwoordelijkheden opgedeeld is. Hierdoor voelen sommige studenten zich niet rechtstreeks voor het project verantwoordelijk en verschuilen ze zich achter de groep en achter de begeleiders.

De fotoreeks *A la Cour du Roi Théo* is het resultaat van een persoonlijke en creatieve verwerking van de tentoonstelling van Pierre et Gilles. Diane Hennebert leidt het evenement in en hierbij besteedt ze zeer veel aandacht aan het valoriseren van het werk van de studenten. De studenten worden persoonlijk aangesproken en aangemoedigd om iets met hun talenten aan te vangen. Hierbij wordt de lat zeer hoog gelegd.

In deze context vermeldt ze ook het belang van het volgende trimester. In de laatste maanden van de *opleiding* is het essentieel om na te gaan wat ze echt in het leven willen bereiken. Het nadenken over de toekomst (i.c. over de vragen: *wie ben ik, wie wil ik zijn en wie/wat wil ik worden?*) behoort tot de kern van de opleiding in *Out of the Box*.

In de loop van de namiddag lichten de studenten hun eigen werk toe: niet alleen de output is belangrijk, maar ook het leren communiceren. In vergelijking met het *Fin de trimestre-evenement* dat in januari geobserveerd werd, hebben de studenten heel wat progressie geboekt. Hun zelfzekerheid is toegenomen, maar toch blijft het voor sommigen nog steeds moeilijk om hun gedachten en ideeën onder woorden te brengen.

Vooruitlopend op de impact van dit project, is het zeer opvallend dat er vijf oud-studenten aanwezig waren. Uit het gesprek met deze studenten blijkt dat het *Out of the Box*-traject dat ze doorlopen hebben, hun leven zeer diepgaand beïnvloed heeft. Niet alleen hebben ze veel meer zelfvertrouwen gekregen, ze hebben ook geleerd om voluit te proberen hun *dromen* te realiseren en in te spelen op de opportuniteiten die zich voordoen.

Eén oud-student legde ondertussen succesvol zijn examens voor de middenjury af en een andere speelt in zes verschillende bands en ensembles. Hij had net een optreden in BOZAR achter de rug, iets wat hij nooit voor mogelijk had gehouden (2017 3 30 Observatieverslag).⁸⁵

In het schema op de volgende bladzijde wordt de informatie uit de observatieverslagen (inclusief informele gesprekken) en het groepsinterview terug aan schema 2 (indicatoren die wijzen op inburgering, gemeenschapsopbouw en empowerment) gekoppeld.⁸⁶

Net als bij de analyse van de sociaal-artistieke praktijk in het WIELS-kunstencentrum is er geprobeerd om een objectief beeld te creëren - waarbij de blinde vlek van de participant vanuit de observatie van de onderzoeker aangevuld wordt en waarbij de theorie-gestuurde interpretatie van de onderzoeker vanuit het realisme van de participant bijgestuurd wordt - door de observatieverslagen (linkerkolom) en de interviews en informele gesprekken (rechterkolom) tegenover elkaar te plaatsen.

⁸⁵ Ook in deze context is het belangrijk op te merken dat de outcomes en de impact niet onmiddellijk museum-gerelateerd zijn.

⁸⁶ De gegevens uit schema 9 zijn op volgende verslagen en interviews gebaseerd: 2016 12 23 Observatieverslag; 2017 3 10 Observatieverslag; 2017 2 22 Observatieverslag; 2017 3 11 Observatieverslag; 2017 3 23 Groepsinterview; 2017 3 23 Observatieverslag; 2017 3 30 Observatieverslag.

Tijdens de observaties vonden voortdurend informele gesprekken plaats. Ook deze gegevens zijn bij de inhoudelijke invulling van het schema gebruikt. De gesprekken werden in de observatieverslagen genoteerd. Op de avond van de observatie werden de gegevens in een eerste versie van deze thesis verwerkt.

Op deze wijze is er geprobeerd om zo weinig mogelijk informatie te laten verloren gaan.

Aanwezigheid van de indicatoren die wijzen op inburgering, gemeenschapsopbouw en empowerment (Lire et Écrire)

Categorie	Observatie	Groepsinterviews/informele gesprekken
Inburgering	<ul style="list-style-type: none"> • Het werk van Pierre et Gilles vormt een uitstekend vertrekpunt om over <i>identiteit</i> en over <i>anders-zijn</i> te reflecteren. Tevens vormt de artistiek-creatieve wijze waarop het kunstenaarsduo aan deze reflectie vorm geeft een uitdaging om het persoonlijke creatieve proces te bevragen. • Door met de kunstenaars in gesprek te treden, krijgen de studenten een veelheid aan verhalen en invalshoeken aangereikt om naar de omringende werkelijkheid te kijken: deze vormen van multivocaliteit en multifocaliteit overstijgen het samenwerkingsverband met het museum. • Omdat de studenten tijdens Museum Night Fever een verantwoordelijke rol op zich nemen, voelen ze dat ze tot de gemeenschap behoren. Hun bijdrage wordt gevaloriseerd, omdat de output een direct praktisch nut heeft. • Tijdens Museum Night Fever treden de studenten in dialoog met de bezoekers van het museum. Op deze wijze ontwikkelen ze hun sociale vaardigheden. • De studenten bezoeken het museum op verschillende momenten en tijdens verschillende gelegenheden. Hierdoor voelen ze zich in de museale context thuis. 	<ul style="list-style-type: none"> • De studenten reflecteren over identiteit en over anders zijn, maar deze reflecties komen reeds zeer sterk in de lespraktijk aan bod, waardoor het museum op dit vlak ten dele zijn meerwaarde verliest. • Multifocaliteit en multivocaliteit zit verweven in de activiteiten die in Out of the Box plaatsvinden (bv. het uitnodigen van sprekers op dinsdag- en donderdagmiddag), waardoor ook hier de museumpraktijk niet uniek of onderscheidend is. In deze context is het belangrijk op te merken dat er tijdens de middaggesprekken niet van een materieel object vertrokken wordt. Voor de studenten lijkt dit laatste geen relevant verschil te maken. • De valorisatie en het directe nut van het project zorgt ervoor dat de studenten voelen dat wat ze doen nuttig en zinvol is. • Uit diverse gesprekken bleek dat ze weinig over hun activiteit in Elsene op sociale media gepost hebben. Hun vrienden of familie waren al op de hoogte, bovendien was het niet <i>nodig</i> omdat er reeds veel mensen op het evenement aanwezig zouden zijn. Uit de gesprekken blijkt dat de realisatie in het Museum van Elsene door de studenten niet met het opnemen van verantwoordelijkheid in de gemeenschap in verband wordt gebracht. • Het performen voor de bezoekers, of het in dialoog treden met de bezoekers, wordt als een meerwaarde ervaren, omdat het publiek het project <i>nuttig</i> maakt. Er is een praktisch nut aan verbonden en dat creëert een meerwaarde.

Aanwezigheid van de indicatoren die wijzen op inburgering, gemeenschapsopbouw en empowerment (Lire et Écrire)

Gemeenschapsopbouw	<ul style="list-style-type: none">• De studenten leren nieuwe mensen kennen en ze komen in contact met een context die hen vreemd is. Door zich buiten hun comfortzone te begeven, ontwikkelen ze het vermogen om zich in een andere sociale context dan die van hun vertrouwde omgeving te bewegen. Het overschrijden van deze grenzen is nodig om zich zelfstandig in de samenleving kunnen te manifesteren en om hun eigen keuzes te kunnen maken.• De studenten zijn uit verschillende Brusselse gemeentes afkomstig. Door samen aan één project te werken, ontstaan ook hier verbanden die misschien buiten de activiteit doorwerken.• De studenten komen met mensen van verschillende leeftijden in contact: ze leren ook voor een volwassen publiek te werken (Museum Night Fever) en te performen (zie: 2016 12 23 observatieverslag).• Het Museum van Elsene is gratis voor studenten: dit verkleint de barrière om naar het kunstencentrum terug te keren. Op dit moment is het nog niet mogelijk om cijfers m.b.t. het <i>terugkeergedrag</i> te verstrekken. Wel kan er vastgesteld worden dat familieleden en vrienden van de studenten tijdens Museum Night Fever aanwezig waren.• Praten met mensen over het project: de ouders van de studenten die aan het Out of the Box-project participeren, zijn verplicht om twee avonden per week op het instituut les te volgen. Dit zorgt ervoor dat ze bij de projecten betrokken worden.	<ul style="list-style-type: none">• Voor sommigen is het museum geen vertrouwde omgeving, maar dit creëerde geen gevoel van ongemak. Eerder is het zo dat het hen weinig uitmaakt of ze een project voor een museale of voor een andere context voorbereiden. De museale omgeving creëert op het eerste gezicht geen meerwaarde.• Het doorbreken van de <i>onzichtbare grenzen</i> wordt door hen niet als dusdanig ervaren of erkend, maar gezien de context waarin de interviews plaatsvonden, ontstond de indruk dat hier de groepsdynamiek een rol speelde. Eén student gaf duidelijk te kennen dat hij het zeer aangenaam vond om het Museum van Elsene te leren kennen. Hij was er nog nooit geweest, ook al woonde hij <i>om de hoek</i>.• Er bestond weinig interesse om naar het museum terug te keren. Tot nu toe verliepen de meeste museumbezoeken voor de studenten via Out of the Box of via vroegere scholen. De museale ervaringen van de studenten zijn niet negatief, maar ze worden niet naar het buitenschoolse leven vertaald. Uit de gesprekken bleek dat er ongeveer een vijftal (d.w.z. ongeveer 20 %) oud-Out of the Box-studenten tijdens Museum Night Fever aanwezig waren.• De meeste studenten vertelden tegen familie en/of vrienden waarmee ze in het Museum van Elsene bezig waren (zie supra).
--------------------	---	--

Aanwezigheid van de indicatoren die wijzen op inburgering, gemeenschapsopbouw en empowerment (Lire et Écrire)

<p>Empowerment</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Kennis - De kennis over kunst neemt ongetwijfeld toe. Dit heeft te maken met de theoretisch omkadering en met de gesprekken die tijdens de middagsessies op een organische wijze tot stand komen. - De studenten leren op een actieve wijze kijken naar en reflecteren over kunst: dit blijkt ook uit de rondleiding. De studenten gaan zelfstandig aan de slag met de opdrachten die ze krijgen. - Het verwerven van kennis gebeurt vooral tijdens de lesmomenten in Out of the Box. Dit project was inhoudelijk gekaderd, maar de uitwerking was eerder praktisch van aard. • Attitude - De studenten leren elkaars mening en elkaars werk te waarderen. Ze respecteren wat de ander doet. Dit is ook een van de essentiële elementen waar bij de opleiding op gelet wordt. - Door het geven van hun mening leren de studenten voor zichzelf opkomen. - De studenten zijn bereid om bij te leren. Dit bijleren betreft niet alleen kennis m.b.t. kunst, maar ook vaardigheden m.b.t. het sociale verkeer en het constructief samenwerken. • Vaardigheden - De studenten worden geprikkeld om over wat ze aan het doen zijn of over maatschappelijk gerelateerde onderwerpen te reflecteren. Dit zorgt ervoor dat hun communicatievaardigheden sterk toenemen. De tentoonstelling van Pierre et Gilles is een goede trigger om maatschappelijke onderwerpen als AIDS of gender ter sprake te brengen. - De studenten leren niet alleen praten, ze leren ook luisteren en reageren op elkaars mening. Deze vaardigheid wordt zeer actief ingeoefend, zeker wanneer er wordt samengewerkt om de decors op te bouwen of om de avond vorm te geven. • Identiteit - De toename van de zelfkennis en het inzicht in zichzelf neemt tijdens dit project vooral toe omwille van de creatieve, pedagogisch-artistieke invalshoek die binnen Out of the Box gehanteerd wordt. - Door de multifocale invalshoek worden de participanten toleranter. Ook dit effect wordt voornamelijk binnen de muren van Out of the Box gerealiseerd. 	<ul style="list-style-type: none"> • Kennis - De studenten geven aan dat ze de rondleiding en het gesprek met Pierre et Gilles wel boeiend vonden, maar verder staan ze niet echt stil bij wat ze effectief bijgeleerd hebben. - De achtergrondinformatie die ze over Pierre et Gilles kregen en de kennis die het gesprek met de kunstenaars en/of de rondleiding in de tentoonstelling opleverde, werd door de studenten niet echt als verworven kennis beschouwd. Ze vonden het nuttig en nodig om bepaalde zaken te weten omdat ze een encenering moesten uitwerken. De leerervaring werd vanuit een functionalistisch standpunt geïnterpreteerd. • Attitude - Het respecteren van elkaars mening, het openstaan voor andere culturen en het (proberen te) aanvaarden van mensen die anders zijn, wordt door hen als een basisvaardigheid beschouwd. De educatief-artistieke museumpraktijk heeft hierop weinig of geen invloed. • Vaardigheden - De reflectie over wat ze doen gebeurt op een vrij basaal niveau. Dit heeft te maken met de aard van de activiteit in het Museum van Elsene, die eerder creatief en praktisch-uitvoerend dan reflectief was. - De vaardigheid van het <i>samenwerken</i> behoort tot de skills waaraan Out of the Box zeer veel aandacht besteedt. Groepsprocessen en groepsdynamiek zijn belangrijk binnen het educatieve proces: er wordt veel aandacht besteed aan het opbrengen van respect voor verschillende meningen, aan het luisteren naar elkaar, ... • Identiteit - Het is belangrijk dat de studenten inzicht krijgen in wie ze zijn en in wat ze willen bereiken. In deze context is zelfkennis een belangrijke component. Deze component werd niet specifiek tijdens de museumactiviteit gerealiseerd, omdat hij fundamenteel van het educatieve proces deel uitmaakt. - De tentoonstelling van Pierre et Gilles werd op verschillende manieren ontsloten: ze waren aanwezig tijdens de vernissage waar ze voor het eerste met het werk kennismaakten, ze kregen de beschikking over een oeuverecatalogus, ze spraken met de kunstenaars en ze kregen een rondleiding.
--------------------	---	--

Aanwezigheid van de indicatoren die wijzen op inburgering, gemeenschapsopbouw en empowerment (Lire et Écrire)

<p>Inspiratie en verbeelding</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Demystificatie van de kunstenaar als genie: door in contact te treden met kunstenaars, curatoren, schrijvers, ... krijgen de studenten een zeer menselijke blik op het kunstenaarsbestaan en op het creatieve proces aangeboden. • Tijdens de rondleidingen, maar ook tijdens de atelierpraktijk blijkt dat de studenten met <i>het schone</i> bezig zijn: het oeuvre van Pierre et Gilles is zeer esthetisch en het wordt ook als dusdanig ervaren. • Een aantal studenten creëren kunstwerken in hun vrije tijd: ze tekenen of schilderen. De keuze voor Out of the Box vooronderstelt een interesse in het artistieke en/of in het artistieke proces. • Sommige studenten zijn gedreven om meer over kunst te weten: ze stellen zeer geïnteresseerd vragen aan de gids of knopen een gesprek met mij aan. • Door creatief bezig te zijn, kijken de studenten op een andere manier naar de stad. De stad wordt minder bedreigend omdat ze er de schoonheid van inzien. Sommige studenten vinden het zeer aangenaam om in een museum te vertoeven omdat <i>de wereld daar mooi is</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> • Demystificatie van de kunstenaar: de studenten zijn geïnteresseerd in de technieken die de kunstenaars gebruiken en in de materialiteit van de werken. De kunstwerken zelf worden niet meteen als beklijvend ervaren. Het is boeiend tot op zekere hoogte. • Door zelf in de lijn van Pierre et Gilles te werken, worden ze zich van het creatieve proces en van de manier waarop de kunstenaars naar de wereld kijken bewust. Dit draagt niet alleen bij tot de kennis over kunst en het creatieve proces, maar ook tot de demystificatie van de kunstenaar. Wat Pierre et Gilles realiseren wordt niet als <i>extra-ordinair</i> ervaren. • Sommige studenten geven te kennen dat ze thuis <i>artistiek bezig zijn</i>: ze tekenen of schilderen.
----------------------------------	---	---

Schema 9: aanwezigheid van indicatoren die wijzen op de output, de outcome en de impact van museumpraktijk in de creatief-educatieve praktijk van Out of the Box.

Uit de vergelijking tussen de observaties en de groepsinterviews en informele gesprekken blijkt dat de studenten zeer veel zaken die ze aangeboden krijgen, op een spontane en intuïtieve manier verwerken. Dit wil niet zeggen dat het (zelf-)reflectieve proces niet plaatsvindt. De studenten zijn zich niet altijd bewust van het effect van de onderwijs- of museumpraktijk op wat ze denken, doen en/of voelen. Bovendien is het niet eenvoudig om deze effecten op een reflectieve wijze onder woorden te brengen.

Op basis van bovenstaand schema kan er gesteld worden dat er een relatief grote match is tussen de observaties en de interviews (informele gesprekken en het groepsinterview). De open communicatie van de studenten tijdens de observatiemomenten is daar zeker niet vreemd aan.

De aard van het samenwerkingsverband en de plaats die de encenering van Museum Night Fever in het traject rond Pierre et Gilles inneemt, zorgt er tot slot voor dat de effecten niet onmiddellijk aan de museumpraktijk, maar aan de brede en creatieve educatieve werking van Out of the Box toe te schrijven zijn. Deze vaststelling stelt een van de vragen van dit onderzoek op scherp: wat is de rol van het kunstobject binnen de museale activiteit en binnen de sociale rol die musea kunnen en/of willen opnemen?

Impact

Over de impact van de samenwerking tussen Out of the Box en het Museum van Elsene is op dit moment weinig tot niets te zeggen. Het educatief-creatieve project van Out of the Box bestaat

slechts twee jaar, wat ervoor zorgt dat er over mogelijke middellange en langetermijneffecten zeer weinig uitspraken gedaan kunnen worden.

De vaststelling dat ongeveer vijf van de twintig studenten die vorig jaar de ateliers bij Out of the Box bijwoonden tijdens Museum Night Fever aanwezig waren, wijst toch enigszins in de richting van een mogelijke impact op middellange termijn. Alleszins wijst het op een betrokkenheid bij de activiteiten van Out of the Box. Al moet er ook erkend worden dat de aard van de activiteit, die zich vooral op jongeren richt, waarschijnlijk een rol in het terugkeereffect speelt.⁸⁷

Eenzelfde vaststelling kan ook gedaan worden m.b.t. de samenwerking met het Museum van Elsene. De organisatie van Museum Night Fever kan als een *pilotproject* beschouwd worden, ook al bestond er al een vorm van *uitwisseling* naar aanleiding van de solotentoonstelling van Agnes Varda in het Museum van Elsene.

Door de vele contacten van Diane Hennebert ontstaan er voor beide partijen opportuniteiten, waardoor de samenwerking in de toekomst te geïntensifieerd kan worden en de mogelijke effecten m.b.t. empowerment, sociale cohesie en het ontwikkelen van een (collectieve) identiteit kunnen toenemen.

Tot slot is het op dit moment nog niet mogelijk om na te gaan in hoeverre het samenwerkingsverband de *morfologie* van de betrokken partners veranderd heeft. Op dit vlak is er nog geen impact vast te stellen. Dat is logisch gezien de prille samenwerking. Ook is er, omwille van een gelijkaardige reden, nog geen impact van de Out of the Box-aanpak op de brede gemeenschap vast te stellen. De effecten van de vernieuwende educatieve aanpak hebben nog geen tijd gehad zich uit te zaaien en voort te planten.

v. De rol van kunst?

Volgens Diane Hennebert is kunst een manier om discussie en dialoog op gang te brengen. Kunst is een deel van het leven en van het welzijn. Verwijzend naar Robert Filliou stelt ze dat: "*l'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art*".

Kunst - in de brede zin van het woord - is het medium bij uitstek om de wereld opnieuw *schoon* te maken. Het is een manier om emotie en gevoel ter sprake te brengen, om dromen en toekomstvisies op een creatieve manier te vertolken en om een diepgang in de dialoog en/of in de reflectie te brengen. Kunst is nodig om jongeren te laten groeien (HENNEBERT 21/12/2016).

Uit de observaties en uit de gesprekken met de studenten blijkt dat kunst niet altijd hun primaire interesse wegdraagt. Toch is kunst in het creatief-pedagogisch project van Out of the Box alomtegenwoordig. Creativiteit en het artistieke creatieproces vormen de *baselayer* van het handelen en denken binnen de ateliers. Dit heeft tot gevolg dat het spreken en denken over kunst zo vanzelfsprekend wordt, dat de jongeren er niet bij stilstaan dat ze met kunst bezig zijn. Het lijkt hen - op het eerste gezicht - dan ook weinig uit te maken of ze een museum, een culturele instelling, een tijdelijke tentoonstelling in een kunstencentrum of een gewoon stadsbezoek aan Antwerpen (inclusief bezoek aan de Zoo) brengen. Maar zelfs het bezoek aan de Zoo wordt door Diane Hennebert aan een situering van de locatie in de stad en aan een *lesmoment* dat gewijd is aan de architectuur van het gebouw gekoppeld (HENNEBERT 23/3/2017, informeel gesprek).

De reflectie over de connectiviteit tussen gebouwen, mensen en (de plaats in) de stad is een belangrijk thema binnen het creatief-pedagogische project. Hierbij hoort het doorbreken van de onzichtbare scheidingslijnen of grenzen die Brussel doorkruisen. De, vaak kunst-gerelateerde, extra muros-activiteiten moeten in deze context bekeken worden.

⁸⁷ Ook tijdens het Fin de trimestre-evenement in maart waren een viertal oud-studenten aanwezig. Uit deze gesprekken bleek dat het jaar in Out of the Box een zeer grote invloed op hun leven gehad heeft (zie supra).

Concluderend kan er vastgesteld worden dat het spreken en denken over kunst tot de dagdagelijkse praktijk van het creatief-educatieve proces van Out of the Box behoort. Hierdoor gaan kunstobjecten tot de dagdagelijkse realiteit de studenten behoren.

Uit de informele gesprekken en uit het groepsinterview blijkt dat *kunst* voor de studenten *de gewoonste zaak van de wereld is*. Deze conclusie leidt tot een interessante vraag: verliezen kunstwerken (ten dele) hun transformerend vermogen wanneer ze tot de dagdagelijkse realiteit gaan behoren? Wie kunst en creatief-artistieke processen *in- en uitademt*, staat niet altijd stil bij de impact ervan op zijn/haar leven. Dit wil echter niet zeggen dat er geen invloed is. Integendeel, het leven van de persoon (i.c. de student) kan zodanig in het teken van kunst en creatief-artistieke processen staan, dat ze tot zijn/haar *natuurlijke habitat* gaan behoren, waardoor hij/zij zich niet langer van de invloed bewust is.⁸⁸

vi. Conclusies

Het samenwerkingsverband tussen Out of the Box en het Museum van Elsene is zeer pril en de output was uiterst efemeer van aard. Verder overstijgt de creatief-educatieve aanpak van Out of the Box de museale activiteit zeer sterk: de output, outcomes en impact liggen niet in de eerste plaats op museaal vlak.

Uit de beschrijving van het project blijkt dat de studenten in de loop van het traject meermaals en op verschillende manieren met het museum en met de museale werking in contact kwamen.⁸⁹ Ze waren uitgenodigd voor de vernissage, waardoor ze konden vaststellen dat deze tentoonstelling zeer veel publiek trok. Verder kregen ze een gegidste rondleidingen en konden ze bij de uitwerking en de realisatie van de encenering *achter de coulissen* van het museum kijken. Hierbij kwamen ze niet alleen in contact met de museumstaf (museumdirectrice, publieksmedewerker en gids), maar ook met de kunstenaars en met het publiek dat aan Museum Night Fever participeerde.

Voor de studenten lag de focus vooral op de realisatie van het project en op het zichtbare resultaat, waardoor het project met een *utilitaire* bril bekeken werd. Uit het groepsinterview en uit de informele gesprekken voor, tijdens en na Museum Night Fever blijkt dat ze zeer doelgericht tewerk wilden gaan. Ze wilden een succesvol project neerzetten en slagen in hun opzet. Hierdoor lag voor hen de nadruk op de praktische kant van het project, waardoor ze er niet altijd bij stilstonden wat het kon betekenen om dit project in een museale context te mogen en te kunnen realiseren.

Op basis van interviews, informele gesprekken en observaties kan er gesteld worden dat er signalen zijn dat het samenwerkingsverband tussen het Museum van Elsene en Out of the Box geïntensifieerd kan worden. Wanneer dit gebeurt, kan er een zeer vruchtbare uitwisseling tussen het museum en de educatieve instelling ontstaan: voor de studenten zou het mogelijk kunnen zijn om er verschillende projecten te realiseren, en dit in een nauwe(re) samenwerking met de

⁸⁸ Aan deze vaststelling kan ook een kunsttheoretische beschouwing rond de status van het kunstobject en het effect van de museumpraktijk op deze status gekoppeld worden. De basisgedachte van de Fluxus-beweging dat kunst en leven samenvallen stelt de positie en de status van het kunstobject ernstig in vraag (zie: BRILL 2010, p. 104-106). Misschien is het niet toevallig dat de didactische aanpak van Out of the Box in de lijn van het Black Mountain College ligt. Ook op dit vlak is er een link met de Fluxus-beweging te trekken.

⁸⁹ Dit blijkt ook uit de aanwezigheid van een video-opstelling in de tentoonstelling *Never Give Up* waarin werk van Delphine Boël getoond wordt. Bij het begin van de tentoonstelling kan de bezoeker een video-opname bekijken van het interview dat de studenten van Out of the Box met Delphine Boël deden. Dergelijke *kleine* ingrepen verankeren een samenwerkingsverband en brengen *bottom up* een *frisse blik* in de tentoonstellingspraktijk binnen: het is niet de curator die de kunstenaar interviewt. De vragen worden door Out of the Box-studenten gesteld. Niet alleen ontstaat er op deze wijze een demystificatie van de kunstenaar, maar omdat studenten een *gezaghebbende* stem in het museum krijgen, vindt er ook een demystificatie van de *kunstkenner* plaats.

museumstaf van het Museum van Elsene. Beide instellingen hebben elkaar op inhoudelijk en pragmatisch vlak iets te bieden, waardoor er een win-winsituatie kan ontstaan.

Wat voor Museum Night Fever mogelijk was, kan misschien doorgetrokken worden naar meer participatieve projecten waarbij jongeren bijvoorbeeld als ambassadeurs of als *gids voor jongeren* ingeschakeld worden.

Vanuit het museum bekeken zijn de studenten zeer interessante partners die als tussenpersonen kunnen functioneren om uiterst diverse groepen te bereiken. Op deze wijze kan er een vertrouwensband met moeilijk bereikbare groepen opstaan, waardoor een terugkeereffect niet uitgesloten is. De creativiteit komt dan niet alleen vanuit de steeds wisselende thematieken en invalshoeken van de tijdelijke tentoonstellingen, maar ook vanuit de samenwerking met een partner die creatief-educatieve experimenten niet schuwt.

De tijdelijke tentoonstellingen zijn een ideale link tussen het museum en de educatieve instelling Out of the Box: de steeds wisselende thematieken, invalshoeken, kunstenaars, ... zorgen ervoor dat de studenten het museum telkens opnieuw kunnen ontdekken. De opportuniteiten om een project binnen een museale context te realiseren, kunnen op zeer verschillende gebieden van de tentoonstellings- en of museumpraktijk liggen.

De tijdelijke tentoonstellingen maken het ook mogelijk om op hedendaagse problematieken of uitdagingen in te spelen. Het efemere karakter van de interventies en de tijdelijke tentoonstellingen zorgt ervoor dat het museum voor de studenten, maar ook voor het brede publiek en voor de lokale gemeenschap een experimentele ruimte kan worden. In deze experimentele ruimte kunnen banden tussen generaties, groepen, gemeenschappen, ... gesmeed worden.

De geplande renovatie van het museum en de aandacht die aan gemeenschapsopbouw en sociaal engagement zal besteed worden, kan een ideale springplank zijn om een dynamisch proces van uitwisselingen, energieën en synergieën tot stand te brengen.

Deel 3

Conclusie en discussie

Deel 3: conclusie en discussie

VI. Case-onafhankelijke conclusies

In het laatste deel van dit onderzoek worden een aantal case-onafhankelijke conclusies getrokken. In eerste instantie betreffen deze conclusies de methodologie van het empirisch luik van dit onderzoek. In tweede instantie betreffen ze de uitgangsvraag van het onderzoek: welke maatschappelijke rol kunnen en/of moeten musea en kunstencentra in een superdiverse grootstedelijke context op zich nemen?

1. Methodologie: een analyse vanuit actor-network-theorie

“Just follow the flow. Yes, follow the actors themselves or rather that which makes them act, namely the circulating entities.”
(LATOIR 2005, p. 237)

Het *meten* of het *in kaart brengen* van de sociale waarde van musea en kunstencentra confronteert de onderzoeker met een zeer bijzondere en complexe problematiek. Het ontbreken van een methodologisch kader, het ontbreken van vooraf bepaalde parameters die de sociale waarde van musea en museumpraktijk uitdrukken, het ontbreken van een universele terminologie die op een uniforme en/of consequente wijze gehanteerd wordt, de grote variatie van onderzoeken die onder de noemer *publieksonderzoek* ressorteren en de *ideologische geladenheid* van de presupposities en assumpties die aan de basis van het onderzoek liggen, dragen tot de complexiteit van dit onderzoek bij.

In dit hoofdstuk worden de verschillende componenten van deze complexe problematiek van het onderzoek vanuit de actor-network-theorie geanalyseerd. De actor-network-theorie functioneert in deze fase van het onderzoek als een bril die de onderzoeker opzet om naar de zeer uiteenlopende aspecten van het eigen onderzoek te kijken. Op deze manier kunnen verschillende elementen, waaronder theorie en empirie, dataverwerving en data-analyse en de gehanteerde methodologie, met elkaar in verband gebracht worden. Tevens wordt het tot op bepaalde hoogte mogelijk om in dit concluderende deel op een reflectief niveau of vanuit een *meta-standpunt* naar het onderzoek zelf te kijken.

Guetzkow, Selwood, Jacobson, Bryan et al., Linzer en Munley, ... stellen vast dat er geen methodologisch framework voorhanden is om de sociale waarde van musea *meetbaar* te maken. Dit heeft tot gevolg dat iedere onderzoeker zijn eigen methodologie moet ontwikkelen en dat hij deze ook moet verantwoorden. Hierdoor zijn de resultaten van de verschillende casestudies en onderzoeken niet of nauwelijks met elkaar te vergelijken.

Bovendien hanteren verschillende onderzoekers een zeer uiteenlopende terminologie en/of vullen ze bepaalde gemeenschappelijk gebruikte termen op een eigen wijze in. Dit maakt het zeer moeilijk om de uitgangspunten en de resultaten van de onderzoeken met elkaar in verband te brengen. Bovendien wordt het noodzakelijk om, afhankelijk van de uitgangsvragen van het onderzoek, een eigen terminologie te ontwikkelen. Concreet wil dit zeggen dat termen en begrippen zeer consciëntieus gekozen, omschreven en gebruikt moeten worden.

Tijdens de observatie van de museumpraktijk werd snel duidelijk dat het noodzakelijk was om de *flow* van het onderzoek te volgen. In dit proces bepaalden alle *betrokkenen of actanten* (waaronder de participanten, respondenten, museumstaf, medewerkers van de intermediaire partners, NT2-leerkrachten en de onderzoeker) de lijnen van het onderzoek: het was nodig om voor onverwachte kansen en ontmoetingen open te staan en om flexibel met veranderende omstandigheden om te gaan.

Dit leidde tot zeer veel informele gesprekken die in de achtergrond van dit onderzoek resoneren. De informele gesprekken waren verder ook uitstekende gelegenheden om de theoretische uitgangspunten en/of de conclusies van dit onderzoek af te toetsen. Binnen dit proces moet de onderzoeker steeds behoedzaam zijn: de gesprekspartners kunnen hem manipuleren en hij kan zich door zijn bewuste en onbewuste presupposities op sleeptouw laten nemen. Om de neveneffecten van beide risico's zoveel mogelijk uit te vlakken, is het nodig om de museumpraktijk vanuit een zo groot mogelijk aantal standpunten en invalshoeken te benaderen.

Met betrekking tot de observaties van de museumpraktijk bleek de positie van objectieve observator die feiten verzamelt in de onderzoekspraktijk niet houdbaar te zijn: de respondenten gaven sociaal-aanvaardbare antwoorden, ze voelden zich *geobserveerd* waardoor hun gedrag veranderde en de sociaal-artistieke praktijk in gevaar kwam. Bovendien was het onmogelijk om het dynamische en fluïde proces van de museumpraktijk op deze wijze in kaart te brengen. Verder werd de onderzoeker zowel door de gids(en), door de begeleidende leerkracht(en) of door de participanten op een of andere manier, steeds bij de museumpraktijk betrokken. Op basis van deze inzichten werden een aantal antropologische methodes gehanteerd, die aansluiting bij de actor-network-theorie vinden. Dit bood de onderzoeker niet alleen de gelegenheid om tot op zekere hoogte de rol van participant observator op te nemen, maar ook om de invloed die hij zowel op de dataverwerving als op de data-analyse heeft in het onderzoek mee te nemen.

Voor het verzamelen van data stond de onderzoeker open voor alles wat op zijn pad kwam: informele gesprekken, interviews, blogs, websites, interne documenten, observaties op verschillende locaties, video- en audio-opnames, output van museumpraktijk (o.a. artistieke creaties van de participanten), ... Daarnaast werd er geprobeerd om de actoren (of *actanten*) van de drie casestudies op zoveel mogelijk terreinen te volgen als praktisch haalbaar was. Dit wil bijvoorbeeld zeggen dat er geprobeerd werd om bijvoorbeeld ook de lespraktijk te observeren. De contacten met de respondenten in de instituten waar ze les volgden, verliepen op een andere wijze dan de contacten in de musea of kunstencentra. Het gebouw of het instituut waar de museumpraktijk, de observaties, de semi-gestructureerde of gestructureerde interviews, de informele gesprekken, ... plaatsvonden heeft een invloed op het proces van dataverwerving, maar ook op het *betekenisgevend proces* dat zich in en met de respondenten voltrekt.

Door ook de facilitatoren, de intermediaire personen en instituten een *stem te geven*, wordt het mogelijk om een holistisch beeld te schetsen waarin de *vervlochtenheid* van de verschillende actoren en praktijken uitgedrukt wordt (zie infra). Verder zorgde de aanwezigheid van de onderzoeker ook voor een gevoel van *urgentie* bij de respondenten: ze wilden niet alleen aan het onderzoek meewerken, maar ze wilden dit ook zeer goed doen. Voor sommige respondenten ontstond er een *bewustzijn* of werd er een *bewustwordingsproces* in gang gezet: ze hadden nog nooit op een dergelijke wijze over musea en/of over de rol van kunstvoorwerpen nagedacht.

Tot slot was het ook noodzakelijk om in bepaalde gevallen aandacht te hebben voor de context waarin de museumpraktijk plaatsvond. Uit de interviews blijkt dat het voor sommige respondenten zeer betekenisvol was dat ze een instituut, of een *cultuurtempel*, als BOZAR konden bezoeken. De historiciteit en de *grootte* van het KMSK Brussel, maar ook de aanwezigheid van een kunsthistorisch waardevolle collectie had een vergelijkbaar effect: de participanten voelden zich gewaardeerd en ze ervoeren dat ze tot een *samenleving* behoren, dat er in hen werd *geïnvesteed* en ze dus iets *waard* waren. De respondenten voelden aan dat ze op een plaats waren waar *dingen gebeuren*, waar de (materiële expressie van de) cultuur van een land verzameld is. Ze voelden dat

ze in een ervaring kunnen delen of dat ze aan een ervaring mogen participeren die - vanuit hun standpunt - een min of meer *uniek karakter* heeft. De elementen die deze ervaring haar *unieke karakter* geven, zijn zeer contextgebonden, maar intermediaire figuren als museumstaf, gidsen en leerkrachten spelen¹, naast de architecturale setting en de sfeer, een niet onbelangrijke rol in het *proces van ervaren*. Waar de invloed van intermediaire figuren, architecturale context, kunstwerken, sfeer, ... eindigt en het *individuele betekenisgevend proces* bij de respondenten begint, is uiterst individueel bepaald en zeer moeilijk uit te maken. Omdat er in het interpretatieve proces bij de data-analyse geprobeerd is om enerzijds de grens tussen subject en object en anderzijds de grens tussen intermediair en participant niet strikt aan te houden, is het een vraag die er op zich ook niet toe doet (zie hiervoor ook: LATOUR 2005, p. 237).

In tegenstelling tot de *onmeetbare* sociale waarde van musea en kunstencentra is de instrumentele waarde vrij eenvoudig in - in dit geval economische - realiteiten uit te drukken. De gestandaardiseerde economische impact analyse (EIA) die door verschillende musea gehanteerd wordt, houdt rekening met de bestedingen van het museum, met de bestedingen van de bezoekers en met de *rimpeleffecten* die de bestedingen en de activiteiten van de musea en bezoekers met zich meebrengen. Deze methode is gebaseerd op feitelijke macro-economische grootheden en ze maakt het vergelijken van verschillende studies met elkaar mogelijk (zie hiervoor: VAN BEUNINGEN et al. 2013, p. 3).

De niet-economische effecten van de museale praktijk zijn, zoals reeds gezegd, veel minder meetbaar en in kwantificeerbare realiteiten te omschrijven. In de lijn van Simona Bodo (2009, p. 31) wordt in het empirisch luik van dit onderzoek een onderscheid gemaakt tussen de vrij goed meetbare output, de minder meetbare outcomes en de - binnen het kader van dit onderzoek - zo goed als onmeetbare impact van de museumpraktijk. Op basis van dit onderscheid wordt het mogelijk om de effecten van het proces van de museumpraktijk op een betekenisvolle wijze te beschrijven, te analyseren en te interpreteren.

De zeer meetbare *harde data*, waarover onder de noemer *output* gerapporteerd werd, zeggen op zich vrij weinig. De output van een museumprogramma kan qua aantal participanten vrij laag zijn, maar dit zegt niets over de *intensiteit* waarmee het project ervaren wordt en over de wijze waarop dit project zich in de samenleving *uitzaait*. Een kwalitatieve ontsluiting of rapportering, een intensieve begeleiding en naverwerking van het project en de valorisatie van de participanten kan ervoor zorgen dat bijvoorbeeld een sociaal-artistiek project met weinig participanten een zeer grote outcome heeft. De participant kan op sociaal, artistiek, kennistheoretisch, ... vlak zeer veel bijleren, hij/zij kan skills verwerven die hij/zij in zijn/haar dagelijks handelen kan gebruiken. Wanneer de participanten zich onder andere via de sociaal-artistische praktijk in staat gesteld weten om als volwaardig burger aan de samenleving te participeren, dan kunnen de effecten van de museumpraktijk op andere mensen (uit diverse

¹ De rol van intermediaire figuren en van de context waarin een interview, enquête wordt afgenomen, werd duidelijk bij de lage respons op de uitnodigingen die m.b.t. het invullen van een schriftelijk interview gestuurd werden. Slechts 5/16 (31 %) van de participanten ging op de uitnodiging in (zie supra).

Deze lage respons is deels te verklaren omwille van het vrij grote aantal vragen dat gesteld werd, deels omwille van de wijze waarop het contact met de respondenten verliep. In eerste instantie was de NT2-leerkracht een intermediaire figuur die bij de medewerking bemiddelde. Wanneer deze figuur wegviel, viel ook het contact met de respondenten weg. Een derde mogelijke verklaring voor de lage respons ligt misschien de lay-out van de vragenlijst. Omdat deze rechtstreeks en zonder het gebruik van een hoofding en logo in de mail meegestuurd werd, zag hij er waarschijnlijk minder professioneel uit dan de enquête. Hierdoor kan het zijn dat de respondenten minder de *noodzaak* voelden om de vragenlijst in te vullen (zie ook: BERNARD 2006, p. 280-286).

sociaal-economische milieus) *afstralen*, waardoor de impact van de praktijk op dat moment *zichtbaar*, maar daarom niet *eenvoudig* meetbaar wordt.²

Om deze impact meetbaar te maken is langetermijnonderzoek van onder andere de sociale omgeving van de participanten noodzakelijk. In de termen van Bruno Latour luidt dit als volgt: de lijnen of de flow van het onderzoek leiden de onderzoeker naar de familie, vrienden, kennissen, collega's van de participanten. Dit is slechts mogelijk bij zeer diepgaande studies van zeer specifieke casussen. De impact van sociaal-artistieke programma's wordt ook *zichtbaar* wanneer het beleid van musea, kunstencentra en/of intermediaire partners op basis van verworven inzichten bijgestuurd wordt. Deze vorm van impact kan op het spoor gekomen worden door de analyse van diverse formele en informele gesprekken (interviews) met medewerkers van de betrokken musea, kunstencentra en intermediaire partners. Een intensieve analyse van de evolutie van de museumpraktijk in museale instellingen en kunstencentra kan de impact van concrete museale activiteiten op de museumpolitiek blootleggen. Om dit mogelijk te maken is een *sporenonderzoek* op middellange en lange termijn noodzakelijk. Omwille hiervan en omwille van het feit dat twee van de drie casestudies die het onderwerp van het empirisch onderzoek uitmaken *pilotprojecten* zijn, valt het in kaart brengen van de impact op dit niveau grotendeels buiten dit onderzoek.

Om het publiek en in uitbreiding daarvan de brede gemeenschap met de output, de outcomes en de impact van de museumpraktijk te *connecteren* is het nodig dat het communiceren over de museale activiteiten tot de standaardactiviteit van musea en kunstencentra gaat behoren. Heel wat buitenlandse musea hebben deze boodschap goed begrepen: via de website communiceren ze over hun mission statement (de museumpolitiek), over hun museumpraktijk en over de museumervaring van hun publiek. Verder zijn er in de jaarrapporten ook evaluaties of studies te vinden die de output, de outcomes en/of de impact van de museumpraktijk beschrijven. Niet alleen geven de musea een antwoord op de verantwoordingsplicht die zich vanuit de maatschappij aandient, ook creëren ze een (duurzame) band met het publiek dat zich aangesproken, gevaloriseerd en gewaardeerd weet. Daarnaast heeft het belangrijkste *neveneffect* van deze praktijk ook een economische waarde: de nieuwsgierigheid van de bezoeker van de museumwebsite (i.c. de potentiële bezoeker) wordt geprikkeld, waardoor hij/zij misschien zin krijgt om een gelijkaardige ervaring mee te maken. Wanneer de bezoeker (i.c. participant) in dit proces ingeschakeld wordt, kan de museumwebsite het perfecte instrument zijn om met eenvoudige middelen als een camera of een smartphone een mondiale vorm van *mond-tot-mondreclame* te creëren.

Niet alleen bij de data-analyse wordt de onderzoeker met zeer uiteenlopende uitdagingen geconfronteerd, ook de dataverwerking kent een complexe problematiek. Het volgen van de *flow* van het onderzoek heeft tot gevolg dat de onderzoeker zeer sterk moet inspelen op de impulsen die vanuit de verschillende actoren aan het proces van de museumpraktijk gegeven worden. In de onderzoekspraktijk komt dit neer op een voortdurend afwegen van de bruikbaarheid van mogelijke bronnen voor dataverwerking.

Dit proces van afwegen betreft niet enkel de door de onderzoeker ontwikkelde *tools* (enquêtes, vragenlijsten voor gestructureerde interviews, categorisatie- en analysemodellen, ...), maar ook de door de actoren aangereikte bronnen. Actoren geven niet enkel informatie, tot op zekere hoogte *manipuleren* ze het onderzoek (zie supra). Deze *manipulatie* kan ondervangen worden door een zo holistisch mogelijk beeld te schetsen en door handelingsmodi bloot te leggen die zich in de *blinde vlek* van de actoren bevinden.

² Een participant kan zeggen dat hij/zij met zijn/haar familie een terugkeerbezoek heeft gebracht of dat hij/zij een ander museum of kunstencentrum heeft bezocht, maar dit zegt niets over het concrete effect van dit bezoek op de familieleden. Verder is het ook zeer lastig op het spoor te komen wat het gevolg is van wat een respondent vertelt tegen vrienden, collega's, kennissen. Zowel het sociaal-economische milieu waartoe de respondent behoort als de *status*, *het aanzien* of de *positie* die hij/zij binnen dit milieu heeft, spelen een rol in de invloed die hij/zij uitoefent.

Bij een diepgaandere analyse van het proces van de dataverwerking en -analyse komt een stringent probleem aan de oppervlakte: John Law en John Urry (2004, p. 390-391; 395; 404) stellen vast dat onderzoekers niet alleen de sociale realiteit onderzoeken, maar dat ze deze ook produceren. Met andere woorden: wat er wordt geobserveerd is niet de sociologische realiteit, maar de realiteit zoals die aan onze methodologie en vraagstelling beantwoordt. Vanuit de actor-network-theorie kan het proces van de dataverwerking nog scherper als mede-constituerend voor de betekenisgeving van de participant of respondent beschouwd worden. Wanneer een onderzoeker de museumpraktijk observeert, is hij aanwezig. Deze aanwezigheid roept bij de participanten mogelijk vragen op, waardoor de aandacht, beleving en interpretatie van de museumpraktijk in meerdere of mindere mate vertekend wordt. In een tweede fase zorgt het principe van positieve of negatieve feedback ervoor dat de aandacht, beleving en interpretatie van de museumpraktijk nog sterker vertekend wordt: door vragen aan de participant te stellen maakt de onderzoeker een latent bewustzijn actief of wekt hij een interesse op die tot dat moment niet aanwezig was. Op het moment van de vraag wordt de participant of de respondent *gedwongen* een opinie te formuleren en/of te creëren. Wanneer de onderzoeker al dan niet bewust of expliciet zijn goedkeuring, appreciatie of waardering laat blijken, voelt de participant zich gevaloriseerd en gewaardeerd, waardoor ook zijn/haar interesse toeneemt en hij/zij geprikkeld wordt om deze interesse verder te ontwikkelen. Dit proces van positieve feedback zorgt ervoor dat er bij de participant of respondent een bewustzijn ontstaat of verder ontwikkeld wordt, op een niveau dat los van het onderzoek niet het geval zou geweest zijn.³

Daarom is het niet alleen belangrijk dat een onderzoeker zich van zijn/haar rol bewust is en dat hij/zij weet hoe hij/zij een proces al dan niet kan beïnvloeden. Bovendien draagt de onderzoeker ook een morele verantwoordelijkheid voor de realiteit die hij/zij zichtbaar maakt. Zijn/haar rapporten, publicaties, ... kunnen het maatschappelijke debat positief of negatief beïnvloeden, waarbij de attributie *positief* of *negatief* geheel afhankelijk is van de positie die men inneemt.

Deze ideologische geladenheid, brengt ons bij de kernvraag van dit onderzoek die in het volgende punt behandeld wordt. In dat punt wordt ook aandacht besteed aan de specifieke rol die kunstwerken in het proces van de museumpraktijk en in het proces van de betekenisgeving kunnen spelen.

2. Kernvraag: de sociale rol van musea en kunstencentra

“[T]he public are at the heart of *Public Value* because, in a democracy, only the public can negotiate and determine what is truly of value to them.”
(SCOTT 2011, p. 5)

In dit onderzoek werd vertrokken vanuit de vraag: welke maatschappelijke rol kunnen en/of moeten musea en kunstencentra in een superdiverse grootstedelijke context op zich nemen? Na een kennistheoretische verkenning van de verschillende componenten van deze vraag werd in drie casestudies nagegaan tot op welke hoogte Brusselse musea en kunstencentra instrumenten m.b.t. empowerment, gemeenschapsofbouw en/of inburgering kunnen zijn.

³ Het proces van positieve feedback kan door een gids, begeleider, ... bewust gehanteerd worden wanneer bijvoorbeeld een museaal project met de participanten wordt nabesproken of geëvalueerd. De mogelijkheid om de inbreng van de participanten te waarderen en te valoriseren plaatst de facilitator in een *machtspositie*. Zelfs wanneer de valorisatie bewust wordt gebruikt, blijft de *machtspositie* overeind: de facilitator en de participant blijven elk in hun rol, ook al wordt deze ten dele doorbroken.

Vanuit de actor-network-theorie kunnen ze tegelijkertijd, omdat ze vanuit een niet-hiërarchische positie een situatie beïnvloeden, als een *actant* beschouwd worden (zie ook: HARRISON & SCHOFIELD 2010, p. 97; MICHAELS 2017, p. 153).

Het begrip inburgering werd in de breedst mogelijke context van het woord gebruikt: het slaat niet alleen op de *integratie* van mensen met een migratieafkomst, maar ook op het verwerven van *capabilities* om als volwaardig burger aan de maatschappij te kunnen participeren. Door mensen in staat te stellen om, op basis van een vrije keuze, de verantwoordelijkheid voor zichzelf en anderen te nemen, dragen musea en kunstencentra tot de *kwaliteit van het leven* bij.

De ontstaansgeschiedenis van het moderne museum is gelinkt aan de *democratisering van kennis* en van daaruit kunnen musea als *knowledge-based institutions* (JANES 2007, p. 139), of als rekencentra (LATOIR 1987, p. 221) beschouwd worden. De link tussen het verwerven van kennis en de museale activiteiten uit zich in formele, informele en non-formele vormen van leren die in een museale context kunnen plaatsvinden. Dat musea en kunstencentra niet zomaar aan kennisoverdracht moeten doen om van daaruit antwoorden op kunstwetenschappelijke of maatschappelijke vragen te bieden, maar vooral vragen moeten oproepen en verschillende visies en standpunten tegenover elkaar moet plaatsen, wordt duidelijk als de essentiële voorwaarden om mensen zich in een museale context a.h.v. kunstobjecten tot volwaardige burgers te laten ontplooiën in rekenschap worden genomen: aandacht voor het uitdrukken en bevragen van de tijdsgeest, oog voor bonding en bridging, oog voor multifocaliteit en multivocaliteit, oog voor de relationaliteit van het kunstobject, ruimte voor communicatie en dialoog en ruimte voor participatie (zie hiervoor: PERMENTIER 2016, p. 48-49).

Het *leren* als belangrijke museale taak en de voorkeursoptie voor het sociaal geëngageerde museum kunnen sterk in elkaars verlengde liggen, maar dit wil niet zeggen dat het de enige componenten van de creatie van een betekenisvolle museumervaring zijn. Ook divertissement, het esthetische, het kunnen vervullen van een specifieke interesse, de ontvangst en de sfeer, de bezoekersfaciliteiten, de museumcommunicatie, ... spelen een belangrijke rol in het totstandkomen van een betekenisvolle museumervaring.

Hoe constituerend het samengaan van een groot en divers aantal elementen voor de museumervaring mag zijn, toch blijkt uit de interviews en uit de vele informele gesprekken dat het *leren*, of het nu formele, informele of non-formele vormen aanneemt, voor de bezoeker een belangrijke component van de museale ervaring is. Dat is niet verwonderlijk: uit de *lichaamstaal* van musea (en kunstencentra) blijkt dat ze zichzelf als rekencentra (*centers of calculation*, LATOIR 1987, p. 221) beschouwen. De aanwezigheid van een educatief team, de rol van de gidsen in het ontsluiten van de collectie of tijdelijke tentoonstellingen, de aanwezigheid van informatiepanelen, brochures en museumpublicaties, de aanwezigheid van een *bookshop*, maar ook het wetenschappelijk onderzoeken en ontsluiten van de museumcollectie, het inrichten van tijdelijke tentoonstellingen die op specifieke maatschappelijke of kunsthistorische problematieken focussen, *de gewijde stilte* die plaatsen als bibliotheken eigen is, ... zorgen ervoor dat er op één zeer specifieke plaats uitermate veel kennis, ideeën en vaardigheden geaccumuleerd zijn. De wijze waarop het museum of kunstencentrum als rekencentrum zijn maatschappelijke rol op zich neemt, behoort tot het niveau van het ethische, of tot de orde van *het goede leven*. Musea en kunstencentra moeten beseffen dat ze plaatsen zijn waar het verschil gemaakt kan worden.

Dit blijkt uit de drie casestudies die het empirisch luik van dit onderzoek uitmaken. Onder de elementen die ze gemeenschappelijk hebben, is de sterke aandacht voor educatie zeer opvallend. Verder wordt er vertrokken vanuit de vooronderstelling dat kunst *mobiliserend* is en vanuit het *geloof* dat kunstobjecten en/of de museumpraktijk over een emanciperend vermogen beschikken.

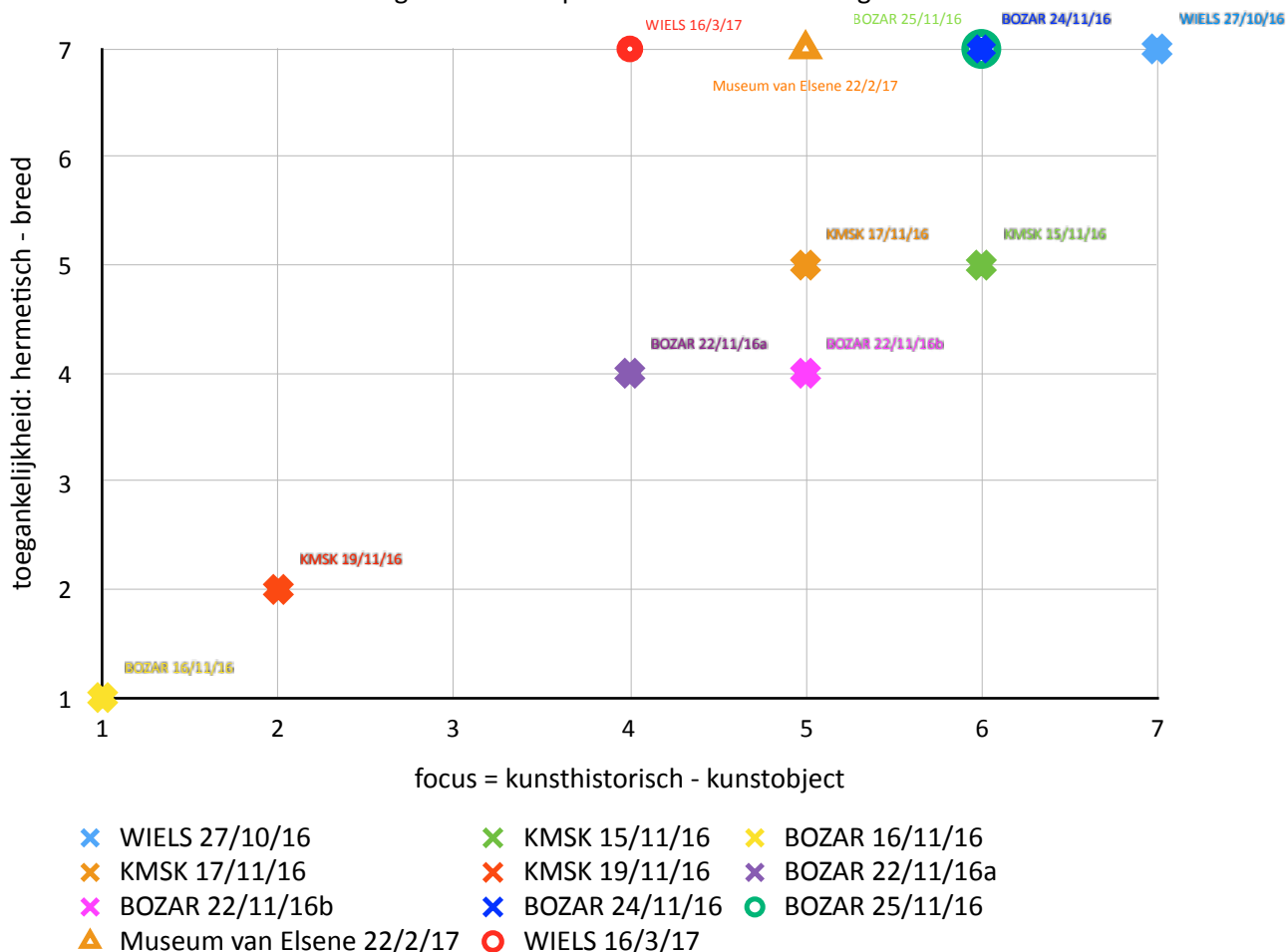
Deze vertrek- of aandachtspunten liggen aan de basis van het samenwerkingsverband dat tussen de museale en intermediaire partners gerealiseerd wordt. Zowel de op Paulo Freire gebaseerde kritische pedagogie die binnen Lire et Écrire en WIELS gevolgd wordt, als de emancipatorische capaciteiten of het empowerment-aspect dat met de taalverwerving binnen de NT2-context samenhangt als het ontwikkelen van de identiteit en het kritisch denken binnen de context van Out of the Box, vindt aansluiting bij het *capabilities-denken* van Martha Nussbaum. De participanten worden in staat gesteld zichzelf te ontwikkelen, in een proces waarin ze zelf een medeverantwoordelijkheid dragen. Alle aanwezige kennis, ideeën en vaardigheden worden

gemobiliseerd om het verschil te maken en de plaats (i.c. museum of kunstencentrum) waar dit proces gebeurt is daarbij constituerend.

Binnen het proces van deze (zelf)ontwikkeling speelt de gids of de begeleider van de sociaal-artistische of educatief-artistische praktijk een belangrijke rol. De begeleider van sociaal-educatieve of educatief-artistische projecten is bij voorkeur een begeleider van processen die vanuit de verwachtingen, capaciteiten en ontwikkelingsmogelijkheden van de participanten vertrekt. Maar ook binnen de praktijk van de museale rondleiding is de gids niet langer de expert die louter informatie verstrekt. Voor de informatieverstrekking zijn er heel verschillende media, tools en technische middelen beschikbaar. De echte meerwaarde van de gids schuilt in het menselijk contact en vooral in de mogelijkheid om in interactie te treden.⁴

Vanuit deze context gezien wordt de gids een begeleider van processen die op dynamische en fluïde situaties inspeelt. Uit de interviews blijkt dat niet alleen het realiseren van de doelstelling van het museumprogramma zoals dat door de gids ingevuld wordt, maar ook het aanvoelen van de *noden* van de groep (i.c. de participanten) belangrijk is om tot een betekenisvolle museumervaring te komen. Uit deze vaststellingen komen verschillende spanningsvelden naar voor. Deze spanningsvelden laten zich herleiden tot volgende invalshoeken om een museale rondleiding te benaderen: kunsthistorisch vs. kunstobject en hermetisch vs. breed.

Diagram 19: interpretatieschaal rondleidingen



⁴ Vanuit de actor-network-theorie zijn curatoren, museumstaf en gidsen de *spreekbuisen* (*spokesman*) voor de kunstobjecten. Dit wil zeggen dat ze de *belangen* van de kunstobjecten vertegenwoordigen en publiek maken. Om de rol van *spreekbuis* ten volle op zich te nemen volstaat het niet langer dat het kunstobject op een kunsthistorische of kennistheoretische wijze ontsloten wordt. Deze interactie ontstaat op een maximale wijze wanneer de sociale agency van de kunstobjecten door curatoren, museumstaf en gidsen gemobiliseerd wordt. Of anders gezegd: de *spreekbuis* vervult zijn/haar rol optimaal wanneer hij/zij de kunstobjecten *voor zichzelf* laat spreken (zie ook: LATOUR 1987, p. 70; CALLON 1986, p. 209-210).

Wanneer beide spanningsvelden met elkaar in verband worden gebracht, ontstaat er een interessant werkinstrument om de praktijk van de museumrondleiding te *beschouwen* of om de verwachtingen van het publiek en de gids op elkaar af te stemmen. In het werkinstrument (diagram 19, p. 201) wordt het spanningsveld *hermetisch-breed* op de y-as en het spanningsveld *kunsthistorisch-kunstobject* op de x-as geplaatst. Beide assen bestaan uit 7-punts schaal, waarbij 1 respectievelijk overeenkomt met hermetisch en kunsthistorisch en 7 met breed en kunstobjectgericht. De opbouw van schaal van de x- en de y-as vertrekt vanuit de veronderstelling dat een kunsthistorische museumrondleiding eerder hermetisch van aard zal zijn en een rondleiding die vanuit het kunstobject vertrekt eerder een breed publiek kan aanspreken. Dit vertrekpunt wordt op het eerste gezicht bevestigd in diagram 19.⁵

Grafisch is er een positieve correlatie vast te stellen: de meeste rondleidingen liggen op of in de buurt op de diagonaal die van linksonder naar rechtsboven getrokken kan worden. Met een correlatiecoëfficiënt van 0,83 is er een hoog statistisch verband tussen beide variabelen. In dit geval wil dat zeggen dat een kunsthistorische rondleiding zich eerder tot een select publiek richt en dat een kunstobjectgerichte rondleiding eerder een breed doelpubliek kan hebben.⁶ Anders gezegd: de vooronderstelling wordt bevestigd.

Musea en kunstcentra kunnen m.b.t. empowerment, inburgering en gemeenschapsopbouw een belangrijke rol spelen. Uit de enquête, de observaties en de interviews blijkt dat kunstobjecten omwille van hun *complexiteit*, omwille van hun mogelijkheid om een kritische dialoog op gang te brengen, omwille van hun vermogen om tot de verbeelding te spreken en om mensen met een *andere wereld* in contact te brengen en hen *uit hun comfortzone* te halen over de capaciteit beschikken om mensenlevens te beïnvloeden en te veranderen.

Wanneer musea en kunstcentra bij de tentoonstellingspraktijk rekening houden met of vertrekken vanuit de *social agency* van kunstobjecten, dan zijn ze veel beter in staat om een betekenisvolle sociale rol in de samenleving te spelen. Door vanuit de materialiteit en het vermogen van *agency* van kunstobjecten te vertrekken, wordt het eenvoudiger om multivocaliteit en multifocaliteit binnen te brengen, waardoor controverses, paradoxen en uiteenlopende visies en meningen niet voor het publiek verborgen blijven. De complexiteit van kunstobjecten gaat van de tentoonstellingspraktijk deel uitmaken, waardoor het publiek zich uitgedaagd zal voelen om te reflecteren en een mening te vormen.

Uit de interviews met de participanten die aan een NT2-museumrondleiding deelnamen, kwam naar voor dat kunstobjecten, maar ook de museumpraktijk (i.c. de rondleiding) over het vermogen beschikken om mensen over hun eigen positie, over hun gewoonten en tradities, over hun cultuur te laten nadenken. Het feit dat kunstobjecten *complexe getuigen* van een andere tijd of een andere cultuur zijn, speelt in deze context een belangrijke rol. Het ter sprake brengen van de culturele biografie van kunstobjecten, het geven van een inzicht in hun complexe inhoud of in het wereldbeeld dat ze reflecteren, het laten kennismaken met de leefwereld van de kunstenaar of het geven van een inzicht in het creatieproces, ... zorgt ervoor dat de participanten met een andere werkelijkheid dan de hunne geconfronteerd worden. Dit stimuleert niet alleen de creativiteit, het zet ook tot reflectie aan. Bovendien worden het persoonlijke levensverhaal en de persoonlijke levenservaring in een breder verband geplaatst. Hierdoor kan er een proces van betekenisgeving op gang komen, waarin de eigen normen en waarden, de persoonlijke inzichten en levensvisie, ... gerelativeerd wordt, of anders gezegd: *in relatie met het andere wordt gebracht*.

⁵ Dit diagram is de output van de observatie van de 11 rondleidingen die in dit onderzoek verwerkt werden. Iedere rondleiding die door de onderzoeker m.b.t. dit onderzoek gevolgd werd, is in dit schema opgenomen. Onmiddellijk na de rondleiding werd een beoordeling op de 7-punts schaal ingevuld, waardoor een diagram met 2D-spreiding ontstaat.

⁶ De methode om tot diagram 19 te komen, kan in de museumpraktijk gebruikt worden om rondleidingen te *evalueren*, om de verwachtingen van gidsen en (doel)publiek op elkaar af te stemmen, ...

Het vermogen om de eigen visie *te relativieren* is een belangrijke *capability* in de context van een superdiverse grootstedelijke samenleving. Dit is zeker het geval wanneer de zelfrelativering leidt tot een toename van de tolerantie tegenover het *andere* of de *ander*.

De effecten van de sociaal-artistieke of de educatief-artistieke museumpraktijk liggen op een iets ander vlak. De participanten spraken in deze context eerder over het aanleren van skills, het kunnen in dialoog of communicatie treden met elkaar, het leren nadenken over humaniteit, het ontdekken en/of ontwikkelen van hun creativiteit en het uitdrukken van emoties of gedachten op een kunstzinnige wijze.

Algemeen genomen kan worden gesteld dat de participanten aan museumpraktijk kennis en/of vaardigheden verwerven. Deze verworven vaardigheden dragen bij aan het culturele kapitaal van de participant. Door met kunstwerken en met andere mensen in contact te komen, verwerft de participant sociaal kapitaal: hij/zij verwerft (nieuwe) sociale relaties, hij/zij reflecteert over zijn/haar normen- en waardensysteem, krijgt hij/zij vertrouwen in zichzelf en in zijn/haar medemens en hij/zij heeft het gevoel dat hij/zij iets voor de gemeenschap kan betekenen, waardoor zijn/haar zelfwaardergevoel toeneemt. Het verwerven van sociaal en cultureel kapitaal kan er op lange termijn voor zorgen dat de sociale cohesie toeneemt

Tot nu toe kwamen vooral de effecten van de museumpraktijk op de participanten ter sprake. Maar musea hebben nog een andere belangrijke taak: de zorg voor de collectie. De publiekgerichte aanpak van kunstmusea en kunstencentra mag niet tot een verwaarlozing van het kunstobject of het artefact leiden. Musea hebben de plicht om een collectie te verwerven, te bewaren en voor het publiek open te stellen. Kunstencentra en musea zijn genoodzaakt om kwalitatieve tentoonstellingen aan te bieden, willen ze in een metropool als Brussel hun kunstbemiddelende rol ten volle kunnen vervullen. Centraal in het proces van de tentoonstellings- en museumpraktijk staat het kunstobject of het artefact, dat op een betekenisvolle wijze met andere werken, thematieken invalshoeken, maatschappelijke problematieken, ... in relatie kan/moet worden gebracht.

Intermediaire figuren als gidsen en begeleiders van de sociaal-artistieke museumpraktijk spelen ook in dit proces een zeer belangrijke rol (zie supra). Daarnaast zijn de context waarin de museumpraktijk plaatsvindt en de communicatie die voor en na het plaatsvinden van de museumactiviteit met de participanten gebeurt, mede-constituerend voor het betekenisgevend proces dat zich in de participanten voltrekt. Concreet betekent dit dat er een groter *effect* zal optreden wanneer de museumactiviteit wordt voorbereid en wordt nabesproken.

Dit onderzoek gaat niet alleen over het zoeken naar de rol die musea en kunstencentra kunnen en/of moeten spelen, het gaat ook over de betekenis die de musea en kunstencentra hebben en/of toegeschreven krijgen, in een tijd waarin ze zich steeds meer moeten verantwoorden voor wat ze met gemeenschapsgeld doen. Maar het breed-maatschappelijk in vraag stellen van het nut en de rol van musea en kunstencentra en de daarmee samenhangende verantwoordingsplicht is lang niet de enige uitdaging waarmee deze instituties geconfronteerd worden. De uitdagingen en de concurrentie vanuit de vrijetijdsindustrie, het aanspreken en verwerven van een inclusief publiek, het bewerkstelligen van participatie of het implementeren van participatieve modellen, het realiseren van een kwalitatief aanbod op basis van overheidssubsidies en de eigen werkingsmiddelen, het vinden van de juiste balans tussen het creëren van een hoogstaand en kwaliteitsvol tentoonstellingsaanbod en een brede en inclusieve publiekswerking, ... zijn enkele van de vele uitdagingen waarmee musea en kunstencentra vandaag geconfronteerd worden.

Uit de doorgedreven literatuurstudie en uit de vele interviews met museummedewerkers blijkt dat musea zich ten dienste van de samenleving willen stellen. Op welke wijze deze dienstbaarheid aan de gemeenschap vorm moet krijgen, is nog steeds voer voor heel wat discussie en meningsverschil. Dit meningsverschil heeft onder andere te maken met de visie op de neutraliteit en de daarmee in verband gebrachte autonomie van musea en kunstencentra. Tot op zekere hoogte (ver)kleurt het denken rond de veronderstelde autonomie van de kunst of het *l'art*

pour l'art-denken dit debat. Wanneer de *culturele biografie* en de *social agency* van kunstwerken in rekenschap wordt genomen, blijkt het debat rond de neutraliteit van musea en kunstencentra al snel een *schijndebat* te zijn. Veel beter dan het, door een conservatieve reflex ingegeven, proberen vrijwaren van een veronderstelde neutraliteit door de vraag te stellen of museale instellingen en kunstencentra een sociale rol moeten opnemen, is het de vraag te stellen hoe ze hun sociale rol binnen de gemeenschap concreet kunnen invullen.

De overtuigingen dat musea en kunstencentra bij voorkeur sociaal geëngageerd zijn komt niet alleen uit een beredeneerde overtuiging voort, er zit ook een pragmatische kant aan: musea staan niet boven het efficiëntie- en nuttigheidsdenken van de neoliberale, kapitalistische samenleving waarin ze zich bevinden. Wanneer musea in de toekomst willen blijven bestaan, zullen ze hun *nut* of hun functie moeten kunnen bewijzen. Het bewaren, verwerven, bestuderen en ontsluiten van kunstwerken, artefacten en/of erfgoed-collecties zal geen voldoende argument zijn. Dit geldt zeker wanneer de musea en kunstencentra niet of onvoldoende in staat zijn om zelfvoorzienend te zijn. Deze vaststellingen of conclusies worden des te pregnanter wanneer ze tegen het licht van Scotts woorden worden gehouden: *met betrekking tot publieke waarde is het publiek de enige instantie die kan bepalen of iets waardevol is of niet* (SCOTT 2011, p. 5).

Wanneer het publiek deze rol toebedeeld krijgt, en dat krijgt het, dan is de keuze tussen autonomie en sociaal engagement niet vrijblijvend. De moeilijke verhouding tussen een aantal Belgische musea en kunstencentra en hun publiek, wanneer het op een keuze tussen een collectiegerichte of een publiekgerichte benadering van de museumpraktijk en de museumpolitiek aankomt, ligt in eenzelfde lijn. Autonome musea en kunstencentra worden zelf-referent en verliezen de voeling met het publiek dat hun bestaansgrond en bestaansreden is.

De keuze voor het sociaal geëngageerde museum wil niet zeggen dat het kunstwetenschappelijke discours of een kunsthistorische benadering en daarbij aansluitend de aandacht voor de esthetische ervaring, die voor veel museumbezoekers nog steeds een belangrijk kenmerk van een betekenisvolle museumervaring is, niet aanwezig moet zijn. Een museum is geen *of/of-*, maar een *en-verhaal*. Dit wordt vanuit de enquête en vanuit de interviews bevestigd: bij de participanten, de intermediaire partners en de begeleidende leerkrachten leven nog vrij traditionele visies m.b.t. kunst en esthetica. Dit beïnvloedt de wijze waarop de participanten een museum of een museale ervaring percipiëren.

Om het publiek *over de streep te trekken* en van de *publieke waarde* te overtuigen, is het niet alleen noodzakelijk ervoor te zorgen dat het publiek zich bij het museum of kunstencentrum betrokken voelt. Het publiek moet ook op de hoogte zijn van de verschillende museale activiteiten. Bij de *sociale marketing* van het museum gaat het niet alleen over *de dingen die gedaan worden*, maar ook over de communicatie over *de dingen die gedaan worden*. Deze communicatie verloopt in de eerste plaats via de website van het museum of kunstencentrum. Op dit vlak is er nog heel wat ruimte voor verbetering.

De websites van de musea en kunstencentra die het voorwerp van de casestudies uitmaken, weerspiegelen de structuur of de werking van het instituut. Ze zijn niet in de eerste plaats op de interesse van de bezoeker gericht. Positief is dat de praktische informatie vrij eenvoudig terug te vinden is. Poverder is het met de *output* van de museumpraktijk gesteld. De individuele bezoeker, de bezoeker die in groepsverband een gegidste rondleiding volgt of de participant die aan een sociaal-artistiek of educatief-artistiek programma deelneemt, vindt nauwelijks of geen sporen van zijn/haar aanwezigheid terug. De verslaggeving m.b.t. de voorbije museale activiteiten is uiterst beperkt (tot onbestaande). Bovendien zijn de participanten niet bij de verslaggeving betrokken als deze plaatsvindt. Dit zorgt ervoor dat het museum of kunstencentrum een belangrijke opportuniteit om het verworven publiek aan zich te binden verloren laat gaan, en dat de inbreng van de participant op dit vlak niet gevaloriseerd wordt.

Op de websites van de betrokken musea en kunstencentra zijn linken naar sociale media als Facebook, twitter, youtube, Instagram, ... te vinden, maar de websites zelf bieden geen enkel platform om een *museum-community* te bouwen. Niet alleen wordt een belangrijk moment om

het publiek aan de instelling te binden niet gegrepen, ook mist het museum of kunstencentrum de kans om het *effect* van de museumpraktijk te vergroten en een breed-maatschappelijke impact te genereren. Tot slot wordt er een mogelijkheid om de museumpraktijk zichtbaar te maken niet gebruikt, waardoor het museum geen antwoord biedt op de verantwoordingsplicht waarmee het geconfronteerd wordt.⁷

Deze laatste conclusie kan zeer makkelijk gecounterd worden door te stellen dat musea en kunstencentra autonome instellingen zijn, maar zij dit dit beweren verliezen Scotts stelling uit het oog dat het publiek beslist wat *publiek waardevol* is.

⁷ Eenzelfde vaststelling kan m.b.t. de aanwezigheid of afwezigheid van de mission statements en jaarverslagen op de websites van de betrokken musea en kunstencentra gemaakt worden. De publicatie van een mission statement en van de jaarverslagen zorgt ervoor dat het publiek bij het museum en bij de museale activiteiten betrokken wordt. Bovendien biedt een attractieve publicatie de mogelijkheid om op een aantal museumactiviteiten in te zoomen, waardoor de betrokkenheid van de participanten gevaloriseerd wordt.

Coda

Aanbevelingen en tips

Coda: aanbevelingen en tips

Onder de titel *Coda* worden tot slot - in de hoop dat dit onderzoek tot een (nog) betere museumpraktijk kan leiden - een aantal aanbevelingen en tips geformuleerd. Deze aanbevelingen en tips zijn het resultaat van een doorgedreven analyse van een zeer ruim aantal museologische publicaties (zie bibliografie), van de websites en de mission statements van belangrijke binnen- en buitenlandse musea en kunstencentra en van meer dan honderd interviews met museumdirecties, museumstaf, participanten aan museumprogramma's en beleidsmedewerkers van intermediaire partners, maar ook van de vele binnen- en buitenlandse museumbezoeken die ik de afgelopen jaren bracht.

Musea verwerven en beheren een museumcollectie vanuit een bepaalde doelstelling: de erfgoedwaarde van kunstcollecties is een belangrijke motivator om deze voor de komende generaties te bewaren en ze voor de huidige generatie open te stellen. Wetenschappelijk onderzoek van de collectie is in deze context een belangrijke taak. De communicatie over en de ontsluiting van de collectie voor het publiek - in de breedste en meest inclusieve betekenis van het woord - is een tweede essentiële taak. Eenzelfde vaststelling geldt voor kunstencentra, die weliswaar niet met de verantwoordelijkheid voor het verwerven, bewaren en onderzoeken van een collectie geconfronteerd worden. Toch hebben zij ook een ontstaansgeschiedenis, en daarmee samenhangend een bepaald doel of een bepaalde visie van waaruit ze werken.

De communicatie van het doel of de visie van waaruit museale instellingen en kunstencentra werken wordt dikwijls - in meer of mindere mate - uit het oog verloren. Toch is deze communicatie essentieel met het oog op het verwerven van voldoende *credibiliteit* om de door de overheid verstrekte werkmiddelen maatschappelijk te verantwoorden. Niet alleen de communicatie van de doelstellingen, bijvoorbeeld onder de vorm van een duidelijk mission statement, is noodzakelijk, maar ook de communicatie van de *realisaties*, of de wijze waarop de doelstellingen in de concrete museumpraktijk vertaald worden en wat de (maatschappelijke) gevolgen ervan zijn, is essentieel om de maatschappij en dus het publiek bij de museale werking te betrekken.

De museumpraktijk houdt niet op wanneer de museumactiviteit afgelopen is. De creatie van een diepgaande band met het publiek veronderstelt dat dit publiek zich bij het museum betrokken voelt. Het aanbieden van een platform waarop het publiek kan communiceren kan in dit proces een belangrijk element zijn. Daarnaast is het ook belangrijk dat het publiek zich op een of andere wijze gevaloriseerd of gewaardeerd voelt. Dit geldt in mindere mate voor een doorsnee individueel museumbezoek, maar met betrekking tot de sociaal-educatieve of educatief-creatieve museumpraktijk is de opvolging van museale projecten een noodzakelijke voorwaarde om de opgebouwde band intact te houden. Dit geldt zeker wanneer het participanten uit fragiele situaties en contexten betreft.

Via de website kan op verschillende manieren en met behulp van diverse media over de museumpraktijk bericht worden. Het gebruik van *user generated content* kan de valorisatie enkel maar versterken. Daarnaast kunnen ook jaarverslagen - al dan niet geformaliseerd - in deze context worden gehanteerd. Ook op dit vlak is er op dit moment vrij weinig communicatie met het publiek, wat op zich een gemiste kans is. Het aanbieden van een jaarverslag past binnen het voeren van een transparant beleid dat musea en kunstencentra, wanneer ze met overheidsmiddelen gefinancierd worden, zouden moeten voeren. Niet alleen sluit het voeren van een transparant

beleid aan bij de ethische verantwoordelijkheid die het museum als instituut draagt, ook zorgt het ervoor dat musea niet enkel afgerekend zullen worden op hun bezoekersaantal. Tot slot sluit het ook aan bij de *sociale verantwoordelijkheid* die museale instituten en kunstencentra dragen.

Na een grondige analyse van de museologische literatuur kan er enkel geconcludeerd worden dat er in België zeer weinig wetenschappelijk onderzoek naar de museumpraktijk en naar de publiekswerking van musea en kunstencentra verricht wordt. Op dit vlak dringt een samenwerking tussen musea, intermediaire gemeenschapspartners (bv. gemeenschapscentra) en universiteiten zich op. Uit dit onderzoek blijkt dat er op dit moment verschillende voorbeelden van *goede praktijk* van de samenwerking tussen musea en gemeenschapscentra te geven zijn. Daartegenover staat dat er relatief weinig Belgisch (universitair-gestuurd) wetenschappelijk onderzoek m.b.t. de museumpraktijk, de museumpolitiek en de museumervaring te vinden is.

Op basis van deze vaststelling kan er gesteld worden dat een (duurzame) samenwerking tussen musea en universiteiten op het vlak van publieksstudies en museologische research zich opdringt. Het verankeren van research in de museumpraktijk is een manier om de museale werking op een kritische manier te bevragen en om de museale activiteiten op een wetenschappelijke manier te beschrijven en te onderzoeken. Voor de museumstaf en de universitaire onderzoekers zal het partnerschap tussen musea en universiteiten ertoe leiden dat de kennis van de museumpraktijk toeneemt. Deze toename van kennis zal op termijn tot een betere museumpraktijk en dus tot een betere museumervaring leiden.

De museumervaring van de bezoeker staat ook centraal in onderstaande beschouwing over de rol die het kunstobject in het proces van de museumpraktijk speelt.

Kunstobjecten en artefacten beschikken over *social agency*. Dit *engagerende vermogen* wordt op dit moment weinig tot niet in een museale context benut. Boven werden kunstwerken als unieke objecten beschreven, omdat ze het vermogen hebben om zowel digestief als subversief (Gielen) te kunnen zijn. Bovendien zijn kunstwerken betekenisvol geconstitueerd (Hodder) en belichamen ze betekenis (Danto). Volgens Frederik Leen, conservator en afdelingshoofd van de Moderne Kunst in de KMSK Brussel, *drukken kunstwerken op een symbolische wijze de individuele ervaring en het individuele begrip van de wereld zoals we die vinden uit. Dit met het oogmerk een esthetische ervaring teweeg te brengen, die een collectief inzicht in de werkelijkheid ontsluit* (LEEN 2016, p. 22).

Op basis van bovenstaande omschrijvingen - het begrip *kunst* is op zich zo goed als ondefinieerbaar - kan er gesteld worden dat kunstwerken, net als literaire teksten zowel expressief (emotief), diverterend, betogend, persuasief en informatief kunnen zijn. In musea en kunstencentra wordt zeer vaak op het informatieve karakter of op het informatieve aspect van het kunstwerk gefocust. De bezoeker krijgt informatie over de kunstenaar, de stijl of stroming waartoe het werk behoort, de materialiteit en/of de thematiek van het werk, maar zelden wordt de bezoeker uitgedaagd om kritisch na te denken of om oog te hebben voor de mogelijke complexe of paradoxale betekenislagen. Ook aan het transformerend vermogen van kunstwerken wordt weinig of geen aandacht besteed. Te weinig wordt de vraag gesteld: wat kan onze collectie bij de bezoekers teweegbrengen? Of anders geformuleerd: wanneer musea en kunstencentra kunstwerken of een tentoonstelling voor een publiek ontsluiten, dan gebeurt dit zeer vaak vanuit de positie van de *expert* die zijn kennis wil overdragen. De rol van het kunstobject wordt in dit proces beschouwd als *iets waarover gesproken wordt*, niet als *iets dat spreekt*. En dat laatste is wat er in het museum gebeurt: artefacten en kunstvoorwerpen spreken tot mensen, op een zeer directe manier. Zeer zeker zijn er kunsthistorici, curatoren en gidsen nodig om de kunstwerken *een stem te geven*, maar evenzeer zijn er in de museumpraktijk ruimte en mogelijkheden nodig om de objecten *voor zichzelf* te laten spreken. Het creëren van een context waarin dit spreken tot stand kan komen, is een grote uitdaging.

Wanneer kunstvoorwerpen tot het publiek spreken, ontstaan er verhalen. Door voor deze verhalen open te staan en kunstvoorwerpen *een stem te geven*, ontstaat er binnen de musea en kunstencentra een dynamiek die niet alleen de museumpraktijk breder (en beter) maakt, maar die

er ook voor zorgt dat de bezoeker bij het museum aansluiting vindt. Het *geven van een stem* aan kunstobjecten zorgt ervoor dat de bezoeker op een participatieve manier bij het museum of het kunstencentrum betrokken kan worden. Deze participatie kan zeer diverse en verregaande vormen aannemen: van het creëren van *user generated content* over het aanbieden van interactieve communicatieplatformen of het uitlokken van dialoog, discussie en reflectie en het uitwerken van *collaboratieve* projecten tot experimenten waarbij het publiek of de gemeenschap als medecurator ingezet wordt.

Door zich van het transformerend vermogen van kunstobjecten bewust te zijn en door dit transformerend vermogen in de museumpraktijk te gebruiken, kunnen musea en kunstencentra nog beter hun sociale rol opnemen. Binnen het proces dat ontstaat worden kunstobjecten en artefacten met verschillende betekenislagen verrijkt, waardoor de museumcollectie niet het *eindpunt* van de culturele biografie van deze objecten wordt. Kunstvoorwerpen die tot museale collecties of privé-collecties behoren blijven dan op een betekenisvolle wijze van het *levend cultureel erfgoed* van de gemeenschap deel uitmaken.

Dankwoord

Drie jaar geleden begon ik met veel *goesting* en onder het motto *volg je passie* aan de studie Kunstwetenschappen en archeologie. De keuze om op veertigjarige leeftijd voor een tijdje met werken te stoppen en opnieuw te gaan studeren, werd door een jarenlange liefde voor kunst ingegeven. En wie liefde voor kunst zegt, zegt musea. Toch moet ik toegeven dat de interesse voor musea in de eerste (en enige) plaats te maken had met de kunstwerken die er te zien waren. Toegegeven, ook de architectuur kon mij soms bekoren, maar veel verder ging mijn belangstelling niet.

De echte interesse in wat een museum *is*, werd door professor dr. Karin Nys in het vak *Museologie* gewekt. Jos Vandebrouck wakkerde deze interesse aan. Daarom wil ik in de eerste plaats hen dankbaar zijn voor de grote invloed die ze op de keuze van mijn bachelor- en thesisonderwerp hadden. Zonder het te weten hebben ze bepaald waar ik de afgelopen twee jaar *voortdurend* mee bezig geweest ben.

Daarnaast ben ik mijn promotor, professor dr. Tamara Ingels, zeer dankbaar voor de *begeleiding op maat*. De diepgaande gesprekken m.b.t. alles wat in ruime en strikte zin met het onderwerp van mijn onderzoek te maken heeft, waren steeds zeer verrijkend en prikkelend. Haar feedback zorgde ervoor dat ik met een open blik naar mijn onderwerp bleef kijken en dat ik mijn onderzoek kritisch in vraag bleef stellen.

Deze thesis zou nooit tot stand gekomen zijn zonder de vele formele en informele gesprekken die ik met mensen uit het werkveld, met medewerkers van de intermediaire partners en met professionelen uit verschillende andere domeinen mocht voeren. Ondanks hun drukke bezigheden vonden ze (soms meermaals) de tijd om mij te woord te staan. Ik som hen hieronder, zonder onderscheid te maken, in alfabetische volgorde op.

Veerle De Cat, Machteld De Hertogh, An De Nys, Ann De Schrijver, Katrijn D'hamers, Geertrui Daem, Bart Daems, Kathleen De Muer, Hans De Wolf, Benoit Dewael, Nele Drijkoningen, Marie Evenepoel, Catherine Evrard, Patricia Fernandez, Laure Goemans, Stephan Goldrajch, Diane Hennebert, Frederik Leen, Maarten Liefoghe, Katherine Longly, Reinoud Magosse, Stéphanie Masuy, Marleen Piryms, Nico Puype, Alexander Rabadan, Lieve Raymaekers, Sylvestre Schmid-Breton, Rebecca Shelley, Priya Shetty, Dirk Snauwaert, Lana Troch, Tine Van Goethem, Katrien Van Riet, Anna Van Waeg, Karen Vanhercke, Isabel Vermote en Ilse Wijnen.

Tot slot denk ik aan de woorden die Frederik Christian Sanders, professor *Architectural Engineering* aan de Universiteit van Delft, tijdens de Student Research Conference in Nijmegen uitsprak: "*Een goede onderzoeker is iemand die niet over zijn onderzoek kan zwijgen.*"

Hiermee wil ik niet zeggen dat ik een goede onderzoeker ben, maar dat ik mijn vrouw dankbaar ben om steeds te luisteren als ik weer eens niet over mijn onderzoek kon zwijgen. *Mijn onderzoek* moeten ongeveer de twee woorden zijn die de afgelopen twee jaar in ons huis het vaakst zijn uitgesproken, maar de gesprekken die op deze woorden volgden waren ideaal om mijn gedachten te ordenen en om mijn inzichten af te toetsen. Het spreken over een gedeelde passie is iets wat mensen samenbrengt, en wat is er - naast onderzoek doen - beter dan samen te zijn met hen die je het meest dierbaar zijn?

Bibliografie

Bibliografie

a. Monografieën, naslagwerken en wetenschappelijke periodieke uitgaven

Museologie

Jeffrey ABT, "The Origins of the Public Museum", in: Sharon MACDONALD (ed.), *A Companion to Museum Studies*, Malden (MA) - Oxford 2006, p. 115-134.

Ivo ADRIAENSSENS, Joris CAPENBERGHS & Patrick DE RYNCK, *Musea en Publiekswerking. Zeven buitenlandse cases als inspiratiebron & Een museumkaart als instrument? (Cultuurstudies 5)*, Brussel 1998.

Edward P. ALEXANDER, *Museum Masters: Their Museums and Their Influence*, Nashville (TN) 1983.

Michel ALLARD, "The Evaluation of Museum-School Programmes: the Case of Historic Sites", in: Eilean HOOPER-GREENHILL (ed.), *Museum, Media, Message*, London-New York 1995, p. 238-248.

Patrick ALLEGAERT, "Musea belichamen een moraal. Naar een praktijk voor musea in de toekomst", *Museumpeil* 26 (2006), p. 6-7.

Jossie APPLETON, "Musea for the People", in: Sheila WATSON (ed.), *Museums and Their Communities*, London-New York 2007, p. 114-126.

Evdoxia BANIOPOULOU, "Art For Whose Sake? Modern Art Museums and their Role in Transforming Societies: the Case of the Guggenheim Bilbao" (online), *Journal of Conservation and Museum Studies* 7 (2001).

<http://faculty.georgetown.edu/irvinem/visualarts/museums/Banio-Guggenheim-Bilbao-study.pdf> (9 september 2015).

Jennifer BARRETT, *Museums and the Public Sphere*, Malden (MA) - Oxford 2011.

Luca BASSO PERESSUT, "Envisioning 21st Century Museums for Transnational Societies", in: Luca BASSO PERESSUT & Clelia Pozzi (ed.), *Museums in an Age of Migrations. Questions, Challenges, Perspectives*, Milan 2012, p. 19-54.

Luca BASSO PERESSUT & Clelia Pozzi (ed.), *Museums in an Age of Migrations. Questions, Challenges, Perspectives*, Milan 2012.

Luca BASSO PERESSUT et al. 2013a

Luca BASSO PERESSUT, Francesca LANZ & Gennaro POSTIGLIONE (ed.), *European Museums in the 21st Century: Setting the Framework*, vol. 1-3, Milan 2013.

Luca BASSO PERESSUT et al. 2013b

Luca BASSO PERESSUT, Francesca LANZ & Gennaro POSTIGLIONE, "Introduction. European Museums: Mapping an Ongoing Change", in: Luca BASSO PERESSUT, Francesca LANZ & Gennaro POSTIGLIONE (ed.), *European Museums in the 21st Century: Setting the Framework*, vol. 1, Milan 2013, p. viii-xiv.

Eleonora BELFIORE & Oliver BENNETT, "Determinants of Impact: Towards a Better Understanding of Encounters With the Arts", *Cultural Trends* 16:3 (2007), p. 225-275.

Eleonora BELFIORE & Oliver BENNETT, "Beyond the 'Toolkit Approach': Arts Impact Evaluation Research and the Realities of Cultural Policy-Making", *Journal for Cultural Research* 14:2 (2010), p. 121-142.

Tony BENNETT, "The Political Rationality of the Museum", *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies* 3:1 (1990), p. 35-55.

Tony BENNETT, *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, London - New York 1995.

Tony BENNETT, "Civic Laboratories. Museums, Cultural Objecthood and the Governance of the Social", *Cultural Studies* 19:5 (2005), p. 521-547.

Leen BEYERS, Tom COBBAERT, David COPPOOLSE, Eline DE LEPELEIRE, Joline DEPAEPE, Ellen JANSSENS, Godfried KWANTEN, Wim LOWET, Veerle MEUL, Anne MILKERS, Nanny SCHRIJVERS, Veronique VERSPEURT, Bert WOESTENBORGHES & Anne-Cathérine OLBRECHTS, *kwaliteitsvol waarderingsproject. Basisnormen*, Brussel 2017.

Stephen BITGOOD, "An Overview of The Methodology of Visitor Studies", *Visitor Behaviour* 3:3 (1988), p. 4-6.

Graham BLACK, *Transforming Museums in the Twenty-First Century*, London-New York 2011.

Simona BODO, "Introduction to Pilot Projects", in: Simona BODO, Kirsten GIBBS & Margherita SANI (ed.), *Museums As Places for Intercultural Dialogue: Selected Practices from Europe*, Ashington 2009, p. 26-31.

Alessandro BOLLO, *Measuring Museum Impacts (LEM. The Learning Museum Network Project 3)*, s.l. 2013.

Manuel J. BORJA-VILLEL, "The Museum Questioned", in: Manuel J. BORJA-VILLEL, Kaira M. CABAÑAS, Jorge RIBALTA (ed.), *Relational Objects. MACBA Collection 2002-07*, Barcelona 2010, p. 19-39.

Paul BORN, "Community Collaboration. A New Conversation", *Journal of Museum Education* 31:1 (2006), p. 7-14.

Marco BORSOTTI, "Forms of Collecting / Forms of Hearing", vertaald door John Elkington, in: Luca Basso PERESSUT, Francesca LANZ & Gennaro POSTIGLIONE (ed.), *European Museums in the 21st Century: Setting the Framework*, vol. 3, Milan 2013, p. 741-752.

Minda BORUN, *Measuring the Immeasurable: a Pilot Study of Museum Effectiveness*, Philadelphia 1977.

- Noa BRONSTEIN, Darren O'DONNELL, Britt WELTER-NOLAN & Annie WONG, "Permission Granted: a Case Study of the Challenges and Opportunities of Creating Community Experiences at the Gladstone Hotel", *Curator: The Museum Journal* 58:1 (2015), p. 91-99.
- Bruno C. BRULON SOARES, "The Museological Experience: Concepts for a Museum Phenomenology", in: ICOM, *Museology. Back to Basics (ICOFOM Study Series – ISS 38)*, Morlanwelz 2009, p. 131-148.
- Bruno BRULON SOAREZ, "Experiencing Dialogue: Behind the Curtains of Museum Performance", in: ICOM, *The Dialogic Museum and the Visitor Experience (ICOFOM Study Series – ISS 40)*, Paris 2011, p 33-42.
- Edward M. BRUNER, "Introduction: Museums and Tourism", *Museum Anthropology* 17:3 (1993), p.6.
- Jane BRYAN, Max MUNDAY & Richard BEVINS, "The Socioeconomic Impacts of Museums: the Regional Value of the 'Flexible Museum'", *Urban Studies* 49:1 (2012), p. 133-151.
- Joris CAPENBERGHS, "Gidsen voor een lege zaal? Het museum als maatschappelijk brandpunt van interpretatie en communicatie", in: Patrick DE RYNCK, Ivo ADRIAENSSENS & Nathalie DEMEYERE (ed.), *Volgt de gids? Nieuwe perspectieven voor educatie en gidsing in kunstmusea*, Groot-Bijgaarden 2001, p. 171-173.
- Anna Chiara CIMOLI, "Migration Museums in Europe. Narratives and Their Visual Translations", in: Luca BASSO PERESSUT, Francesca LANZ & Gennaro POSTIGLIONE (ed.), *European Museums in the 21st Century: Setting the Framework*, vol. 2, Milan 2013, p. 313-329.
- Anna Chiara CIMOLI, "From Representation to Participation: The Voice of the Immigrants in Italian Migration Museums", *The International Journal of the Inclusive Museum* 6 (2014), p. 111-121.
- James CLIFFORD, "Museums as Contact Zones", in: David BOSWELL & Jessica EVANS (ed.), *Representing the Nation: a Reader*, London 1999, p. 435-457.
- Mélanie CORNÉLIS & Martine JAMINON, "Penser la médiation et la communication: entre utopie et réalité. Réflexion théorique sur l'opportunité d'intégrer les nouvelles technologies et la muséologie participative au sein de la Maison de la Science à Liège", in: Ann DAVIS & François MAIRESSE (ed.), *New Trends in Museology (ICOFOM Study Series – ISS 43b)*, Paris 2015, p 314-325.
- Elizabeth CROOKE, *Museums and Community. Ideas, Issues and Challenges*, London-New York 2007.
- Mary Kay CUNNINGHAM, "A Scenario for the Future of Museum Educators", *Journal of Museum Education* 34:2 (2009), p. 163-170.
- Hugues DE VARINE-BOHAN, "The Modern Museum: Requirements and Problems of a New Approach", *Museum International* 66:1-4 (2014), p. 76-87.
- Bernard DELOCHE, "Pour une muséologie contractuelle", in: Ann DAVIS & François MAIRESSE (ed.), *New Trends in Museology (ICOFOM Study Series – ISS 43a)*, Paris 2015, p 85-93.
- Chris DERCON, "The New! Museum?" (Lecture by Chris Dercon, CaixaForum Barcelona, May 9th, 2011, online), Fundación Arte y Mecenazgo, Círculo Arte y Mecenazgo, 2011.
<http://fundacionarteymecenazgo.org/wp-content/uploads/2014/10/Chris-Dercon-The-New-Museum-ENG.pdf> (17 september 2016).

André DESVALLÉES, "Avant Propos", in: ICOM, *Empowering the Visitor: Process, Progress, Protest (ICOFOM Study Series - ISS 41)*, Paris 2012, p. 9-10.

André DESVALLÉES & François MAIRESSE (ed.), *Concepts clés de muséologie*, s.l. 2010.

Jocelyn DODD & Richard SANDELL (ed.), *Including Museums. Perspectives on Museums, Galleries and Social Inclusion*, Leicester 2001.

DOERING 1999a

Zahava V. DOERING, "Stranger, Guests, or Clients? Visitor Experiences in Museums", *Curator: The Museum Journal* 42:2 (1999), p. 74-87.

DOERING 1999b

Zahava D. DOERING, *Strangers, Guests or Clients? Visitor Experiences in Museums. Paper Presented at a Conference: Managing the Arts: Performance, Financing, Service. Weimar, Germany, March 17-19, 1999*, Washington 1999.

Dana DUDZINSKA-PRZESMITZKI & Robin S. GRENIER, "Nonformal and Informal Adult Learning in Museums. A Literature Review", *Journal of Museum Education* 33:1 (2008), p.9-22.

Carol DUNCAN, *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*, Abingdon - New York 1995.

Carol DUNCAN & Alan WALLACH, "The Museum of Moderna Art as Late Capitalist Ritual: an Iconographic Analysis", *Marxist Perspectives* 1:4 (1978), p. 28-51.

Gary EDSON, "Introduction", in: Gary EDSON (ed.), *Museum Ethics*, 1997 London - New York, p. xxi-xxiii.

John H. FALK & Lynn D. DIERKING, *Learning from Museums. Visitor Experiences and the Making of Meaning*, New York - Oxford 2000.

Rosemary FLANDERS, "Early Museums and the Nineteenth-Century Media", in: Eilean HOOPER-GREENHILL (ed.), *Museum, Media, Message*, London - New York 1995, p. 74-84.

David FLEMING, "Positioning the Museum for Social Inclusion" in: Richard SANDELL (ed.), *Museums, Society, Inequality*, London - New York 2002, p. 213-224.

David FLEMING, "Museums, Human Rights, Contested Histories and Excluded Communities", *Museum International* 67:1-4 (2015), p. 116-124.

Kirsten GIBBS, Margherita SANI & Jane THOMPSON (ed.), *Lifelong Learning in Museums. A European Handbook*, Ferrara 2007.

Sharon R. GRAY & Mark A. GRAHAM, "This Is the Right Place Community-Based Art Education at Utah's Springville Museum of Art", *Journal of Museum Education* 32:3 (2007), p. 301-310.

Natalia GRINCHEVA, "The Online Museum: A Placeless Space of the Civic Laboratory", *Museum Anthropology Review* 8:1 (2014), p. 1-21.

Christoph GRUNENBERG, "The Modern Art Museum", in: Emma BARKER (ed.), *Contemporary Cultures of Display*, New Haven-London 1999, p. 26-49.

Joshua GUETZKOW, "How the Arts Impact Communities: An Introduction to the Literature on Arts Impact Studies. Working Paper #20. Taking the Measure of Culture Conference Princeton University June 7-8, 2002" (online) in: *Princeton University, Research & Publications, Working Paper Series, s.l.* 2002.

<https://www.princeton.edu/culturalpolicy/workpap/WP20%20-%20Guetzkow.pdf> (26 juni 2016).

Susan B. HARDEN, Paul N. MCDANIEL, Heather A. SMITH, Emily ZIMMERN & Katie E. BROWN, "Speaking of Change in Charlotte, North Carolina: How Museums Can Shape Immigrant Receptivity In a Community Navigating Rapid Cultural Change", *Museums & Social Issues* 10:2 (2015), p. 117-133.

Cynthia S. HARNISCH, "Sanctified Places", *Journal of Museum Education* 35:1 (201), p. 59-69.

George E. HEIN, *Learning in the Museum*, London 1998.

George E. HEIN, "Progressive Education and Museum Education. Anna Billings Gallup and Louise Connolly", *Journal of Museum Education* 31:3 (2006), p. 161-174.

Hilde S. HEIN, *The Museum in Transition. A Philosophical Perspective*, Washington - London 2000.

Hilde S. HEIN, "The Matter of Museums", *Journal of Museum Education* 36:2 (2011), p. 179-188.

Yani HERREMAN, "Museum and Tourism. Culture and Consumption", *Museum International* 50:3 (1999), p. 4-12.

Eilean HOOPER-GREENHILL, "The 'Art of Memory' and Learning in the Museum. The Challenge of GCSE", *The International Journal of Museum Management and Curatorship* 7:2 (1988), p. 129-137.

Eilean HOOPER-GREENHILL, *Museums and the Shaping of Knowledge*, London - New York 1992.

Eilean HOOPER-GREENHILL, "Education, Communication and Interpretation: Towards a Critical Pedagogy in Museums", in: Eilean HOOPER-GREENHILL (ed.), *The Educational Role of the Museum*, London - New York 1999 (2 ed.), p. 3-27.

Eilean HOOPER-GREENHILL, "Studying Visitors", in: Sharon MACDONALD (ed.), *A Companion to Museum Studies*, Malden (MA) - Oxford 2006, p. 362-376.

Eilean HOOPER-GREENHILL, *Museums and Education. Purpose, Pedagogy, Performance*, Abingdon - New York 2007.

ICOM, *Documents de travail sur la muséologie. Revue de débat sur les problèmes fondamentaux de la muséologie* 1, Stockholm 1980.

ICOM, *The Dialogic Museum and the Visitor Experience (ICOFOM Study Series – ISS 40)*, Paris 2011.

John W. JACOBSON, "A Research Vision For Museums", *Curator: The Museum Journal* 53:3 (2010), p. 281-289.

John W. JACOBSEN, "The Community Service Museum: Owning Up to Our Multiple Missions", *Museum Management and Curatorship* 29:1 (2014), p. 1-18.

John W. JACOBSEN, *Measuring Museum Impact and Performance. Theory and Practice*, New York - London 2016.

Robert R. JANES, "Museums, Social Responsibility and the Future We Desire" in: Simon J. KNELL, Suzanne MACLEOD & Sheila WATSON (ed.), *Museum Revolutions. How Museums Change and Are Changed*, Abingdon - New York 2007, p. 134-146.

Robert R. JANES & Richard SANDELL, "Complexity and Creativity in Contemporary Museum Management", Richard SANDELL & Robert R. JANES (ed.), *Museum Management and Marketing*, London - New York 2007, p. 1-14.

Myriam JANSEN-VERBEKE & Johan VAN REKOM, "Scanning Museum Visitors. Urban Tourism Marketing", *Annals of Tourism Research* 23:2 (1996), p. 364-375.

Ludmilla JORDANOVA, "Objects of Knowledge: a Historical Perspective on Museums", in: Peter VERGO (ed.), *The New Museology*, London 1989, p. 22-40.

Flora E.S. KAPLAN, "Exhibitions as Communicative Media", in: Eilean HOOPER-GREENHILL (ed.), *Museum, Media, Message*, London - New York 1995, p. 37-59.

Suzanne KEENE, *Collections for People. Museum's Stored Collections as a Public Resource*, London 2008.

Lynda KELLY, "Evaluation, Research and Communities of Practice: Program Evaluation in Museums", *Archival Science* 4 (2004), p. 45-69.

Volker KIRCHBERG & Martin TRÖNDLE, "Experiencing Exhibitions: a Review of Studies on Visitor Experiences in Museums", *Curator: The Museum Journal* 55:4 (2012), p. 435-452.

Volker KIRCHBERG & Martin TRÖNDLE, "The Museum Experience. Mapping the Experience of Fine Arts", *Curator: The Museum Journal* 58:2 (2014), p. 169-193.

Neil KOTLER & Philip KOTLER, "Can Museums be All Things to All People? Missions, Goals, and Marketing's Role", in: Gail ANDERSON (ed.), *Reinventing the Museum. Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*, Walnut Creek - Lanham - New-York - Toronto - Oxford 2004, p. 167-186.

Christina KREPS, "Participation, Museums, and Civic Engagement", in: Ann NICHOLLS, Manuela PEREIRA & Margherita SANI (ed.), *New Trends in Museums of the 21st Century (The Learning Museum Network Project 7)*, s.l. 2013, p. 85-102.

Hiske LAND, "Museumeducatie in de jaren '90", *Museumpeil* 6 (1996), p. 6-9.

Caroline LANG, "Foreword", in: Jocelyn DODD & Richard SANDELL (ed.), *Including Museums. Perspectives on Museums, Galleries and Social Inclusion*, Leicester 2001, p. iv.

Margaret A. LINDAUER, "Critical Museum Pedagogy and Exhibition Development. A Conceptual First Step", in: Simon J. KNELL, Suzanne MACLEOD & Sheila WATSON (ed.), *Museum Revolutions. How Museums Change and Are Changed*, Abingdon - New York 2007, p. 303-314.

Danielle LINZER & Mary Ellen MUNLEY, *Room to Rise: The Lasting Impact of Intensive Teen Programs in Art Museums*, New York 2015.

Katherine LONGLY & Marie EVENEPOEL, "J'ai tant de choses à dire. Artistieke groepsworkshops voor alfabetisering/Ateliers artistiques pour un groupe en alphabétisation", in: WIELS, Sociaal-artistieke projecten/Projets socio-artistique 2009-2013. Getuigenissen/Temoignages, Brussel 2013, p. 50-55.

Timothy W. LUKE, *Museum Politics. Power Plays at the Exhibition*, Minneapolis - London 2002.

Neil MACGREGOR, "Scholarship and the Public", in: Gaynor KAVANAGH (ed.), *Museum Provision and Professionalism*, London - New York (1994), p. 244-247.

Janet MARSTINE, "The Contingent Nature of the New Museum Ethics" in: Janet MARSTINE (ed.), *The Routledge Companion to Museum Ethics. Redefining Ethics for the Twenty-First-Century Museum*, Abingdon - New York 2011, p. 3-25.

François MATARASSO, *Use or Ornament? The Social Impact of Participation in the Arts*, Stroud 1997.

Andrew L. MCCLELLAN, "The Musée du Louvre as Revolutionary Metaphor During the Terror", *The Art Bulletin*, 70:2 (1988), p. 300-313.

Chantal MOUFFE, "The Museum and Radical Democracy", in: Luca BASSO PERESSUT, Francesca LANZ & Gennaro POSTIGLIONE (ed.), *European Museums in the 21st Century: Setting the Framework*, vol. 1, Milan 2013, p. 17-24.

Origineel artikel: Chantal MOUFFE, "Museum as Agonistic Spaces", *Artforum* 48:10 (2010), p. 326-330.

Mary Ellen MUNLEY, *Room to Rise: The Lasting Impact of Intensive Teen Programs in Art Museums. Technical Supplement. Methods*, New York 2015.

Massimo NEGRI, "Sustainability in Contemporary Museums", in: Luca BASSO PERESSUT & Clelia POZZI (ed.), *Museums in an Age of Migrations. Questions, Challenges, Perspectives*, Milan 2012, p. 121-130.

Andrew NEWMAN, "Imagining the Social Impact of Museums and Galleries: Interrogating Cultural Policy Through an Empirical Study", *International Journal of Cultural Policy* 19:1 (2013), p. 120-137.

Andrew NEWMAN & Fiona MACLEAN, "Architectures of Inclusion: Museums, Galleries and Inclusive Communities", in: Richard SANDELL (ed.), *Museums, Society, Inequality*, London - New York 2002, p. 56-68.

Brian O'DOHERTY, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley - London 1986.

Arnoud ODDING, *Het disruptieve museum*, 2011 Den Haag.

Filip PERMENTIER, *Onderzoek naar de maatschappelijke rol van musea en kunstencentra in de superdiverse grootstedelijke Brusselse context. Kunnen Brusselse musea en kunstencentra 'instrumenten' voor inburgering, empowerment en gemeenschapsofbouw zijn? Drie casestudies*, Brussel 2016 (niet-gepubliceerde VUB bachelorpaper).

Clelia Pozzi, "Museums as Agonistic Spaces", in: Luca BASSO PERESSUT, Francesca LANZ & Gennaro POSTIGLIONE (ed.), *European Museums in the 21st Century: Setting the Framework*, vol. 1, Milan 2013, p. 7-16.

Mary Louise PRATT, "Arts of the Contact Zone", *Profession* (1991), p. 33-40.

RIJKSDIENST VOOR HET CULTUREEL ERFGOED, *Op de museale weegschaal. Collectiewaardering in zes stappen*, Amersfoort 2013.

Georges Henri RIVIÈRE, "Role of Museums of Art and of Human and Social Sciences", *Museum International* 25:1-2 (1973), p. 26-44.

Georges Henri RIVIÈRE, "The Ecomuseum. An Evolutive Definition", *Museum International* 37:4 (1985), p. 182-183.

Peggy D. RUDD, "Documenting the Difference. Demonstrating the Outcome Values Through Outcome Measurement", in: Stephen E. WEIL & Peggy D. RUDD (ed.), *Perspectives on Outcomes-Based Evaluation for Libraries and Museums*, Washington DC 2000, p. 16-24.

H.E. SALTER & Mary D. LOBEL, "The Old Ashmolean Museum", in: H.E. SALTER & Mary D. LOBEL (ed.), *A History of the County of Oxford*, Vol. 3, London 1954, p. 47-49.

Richard SANDELL, "Museums and the Combating of Social Inequality: Roles, Responsibilities, Resistance", in: Richard SANDELL (ed.), *Museums, Society, Inequality*, London - New York 2002, p. 3-23.

Richard SANDELL & Robert R. JANES, "Introduction to Part Three", in: Richard SANDELL & Robert R. JANES (ed.), *Museum Management and Marketing*, London - New York 2007, p. 291-293.

Margherita SANI, "Combining Old and New: the Challenge Facing Traditional Museums in the 21st Century", in: Ann NICHOLLS, Manuela PEREIRA & Margherita SANI (ed.), *New Trends in Museums of the 21st Century (The Learning Museum Network Project 7)*, s.l. 2013, p. 51-54.

Charles SAUMAREZ SMITH, "Museums, Artefacts and Meanings" in: Peter VERGO (ed.), *The New Museology*, London 1989, p. 6-21.

Martin R. SCHÄRER, "Museology and History" in: Hildegard K. VIAREGG, Mónica RISNICOFF DE GORGAS & Regina SCHILLER (ed.), *Museology: a Field of Knowledge. Museology and History (ICOFOM Study Series 36)*, München - Córdoba 2006, p. 33-38.

Rebecca SCHOETERS, "De maatschappij in de musea. Culturele diversiteit naar een breder plan", *Museumpeil* 26 (2006), p. 26.

Rebecca SCHOETERS & Jan SPARREBOOM, "Musea midden in de maatschappij", *Museumpeil* 26 (2006), p. 3.

Carol SCOTT, "Measuring Social Value", in: Richard SANDELL (ed.), *Museums, Society, Inequality*, London - New York 2002, p. 41-55.

Carol SCOTT, "Measuring the Immeasurable: Capturing Intangible Values. Marketing and Public Relations International Committee of ICOM (International Council of Museums). Conference Keynote, Brno, Czech Republic, 19th September 2011" (online), in: ICOM, s.l. 2011. http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/mpr/papers/2011-Scott.pdf (18 juni 2016).

Chandler G. SCREVEN (ed.), *Visitor Studies Bibliography and Abstracts*, Chicago 1999 (4 ed.).

Sara SELWOOD, "What Difference Do Museums Make? Producing Evidence on the Impact of Museums", *Critical Quarterly* 44:4 (2002), p. 65-81.

Beverly SHEPPARD, "Do Museums Make a Difference? Evaluating Programs For Social Change", *Curator: The Museum Journal* 43:1 (2000), p. 63-74.

Fern SILVERMAN and Bradford BARTLEY, "Who is Educating Whom? Two-way Learning in Museum/University Partnerships", *Journal of Museum Education* 38:2 (2013), p. 154-163.

Louis H. SILVERMAN, *The Social Work of Museums*, London - New York 2010.

Nina SIMON, *The Participatory Museum*, Santa Cruz 2010.

Arlette SMOLAR-MEYNART, Anne DEKNOP & Martine VREBOS, *Le musée de la ville de Bruxelles: la Maison du Roi*, Bruxelles 1992.

Dirk SNAUWAERT & Frédérique VERSAEN, "Editio. Témoignages/Voorwoord. Getuigenissen", in: WIELS, Sociaal-artistieke projecten/Projets socio-artistique 2009-2013. Getuigenissen/Temoignages, Brussel 2013, p. 3.

Tomislav ŠOLA, "Identity. Reflections on a Crucial Problem for Museums", in: VINOŠ SOFKA (ed.), *Museology and Identity (ICOFOM Study Series – ISS 10)*, Stockholm 1986, p. 15-18.

Colin TRODD, "Culture, Class, City. The National Gallery, London and the Space of Education, 1822–57" in: Marcia POINTON (ed.), *Art Apart. Art Institutions and Ideology Across England and North America*, Manchester 1994, p. 33-49.

Colin TRODD, "The Discipline of Pleasure; or, How Art History Looks at the Art Museum", *Museum and Society* 1:1 (2003), p. 17-29.

Jacqueline VAN LEEUWEN & Hélène VERREYKE, "Bruggen bouwen tussen theorie en praktijk. De opleiding van museumprofessionals in Québec ... en in Vlaanderen?", *Faro: tijdschrift over cultureel erfgoed* 2:3 (2009), p. 4-11.

Olga VAN OOST, *Het museumvraagstuk: een theoretisch-historisch onderzoek naar het kunstmuseumconcept in de moderniteit gekoppeld aan een vergelijkende analyse van het museumbeleid en enkele gevalstudies in Vlaanderen en Nederland* (VUB proefschrift), Brussel 2009.

Olga VAN OOST, "Het iconisch museum in de hedendaagse beeldcultuur", in: Johan SWINNEN (ed.), *Anders zichtbaar*, Brussel 2012 (2 ed.), p. 431-442.

Olga VAN OOST, Hildegarde VAN GENECHTEN & Roel DAENEN, *Museum van het gevoel. Musea op de huid van de samenleving*, Brussel 2016.

Bruno VERBERGT, "Wauw, hier kom ik terug! Duurzame belevingseconomie voor de kunst- en cultuursector", in: Annick SCHRAMME (ed.), *Cultuur is beleven. De ervaringseconomie: zegen of vloek?*, Leuven 2014, p. 15-47.

Peter VERGO, "Introduction", in: Peter VERGO (ed.), *The New Museology*, London 1989, p. 1-5.

Chan WAN-CHEN, "Empowering the Visitor. Process, Progress, Protest", in: ICOM, *Empowering The Visitor: Process, Progress, Protest (ICOFOM Study Series – ISS 41)*, Paris 2012, p. 19-20.

Michael WARNER, "Publics and Counterpublics", *Social Culture* 14:1 (2002), p. 49-90.

Stephen E. WEIL, *The Museum and the Public (A Lecture Presented at Teachers College, Columbia University, April 2, 1997)*, s.l. 1997.

Stephen E. WEIL, "Transformed From a Cemetery of Bric-a-Brac", in: INSTITUTE OF MUSEUM AND LIBRARY SERVICES, *Perspectives on Outcome Based Evaluation for Libraries and Museums*, Washington 2000.

Stephen E. WEIL, "From Being *About* something to Being *For* Somebody. The Ongoing Transformation of The American Museum", in: Richard SANDELL & Robert R. JANES (ed.), *Museum Management and Marketing*, Abingdon 2007, p. 30-48.

Origineel artikel: Stephen E. WEIL, "From Being *About* something to Being *For* Somebody. The Ongoing Transformation of The American Museum", *Daedalus* 128:3 (1999), 229-258.

Andrea WITCOMB, *Re-Imagining the Museum. Beyond the Mausoleum*, London - New York 2003.

Andrea WITCOMB, "A Place for All of Us. Museums and Communities", in: Sheila WATSON (ed.), *Museums and Their Communities*, London-New York 2007, p. 133-156.

Humanities, sociologie, psychologie

Tom ANDREWS, "What Is Social Constructionism?", *The Grounded Theory Review* 11:1 (2012), p. 39-46.

Marc AUGÉ, *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity* (oorspr. titel: *Non-Lieux, introduction à une anthropologie de la supermodernité*, Paris 1992), vertaald door John HOWE, London - New York 1995.

Chris BARKER & Dariusz GALASIŃSKI, *Cultural Studies and Discourse Analysis. A Dialogue on Language and Identity*, London - New Delhi 2001.

Zygmunt BAUMAN, *Culture In a Liquid Modern World*, vertaald door Lydia BAUMAN, Cambridge 2011.

Ulrich BECK & Elisabeth BECK-GERNSHEIM, *Individualization: Institutionalized Individualism and its Social and Political Consequences*, vertaald door Patrick CAMILLER, London - New Delhi 2002.

Tom BOTTOMORE, "Foreword", in: Pierre BOURDIEU & Jean-Claude PASSERON, *Reproduction in Education, Society and Culture* (oorspr. titel: *La reproduction. Éléments pour une théorie du système d'enseignement*, Paris 1970), vertaald door Richard NICE, Londen 1990, p. xiv-xvii.

Pierre BOURDIEU, "Éléments d'une théorie sociologique de la perception artistique", *Revue internationale des sciences sociales. Les arts dans la société* 20:4 (1968), 589-612.

Pierre BOURDIEU, *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste* (oorspr. titel: *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris 1979), vertaald door Richard Nice, Cambridge (MA) 1984.

Pierre BOURDIEU, "Forms of Capital" (oorspr. titel: "Ökonomisches Kapital, Kulturelles Kapital, Soziales Kapital", in: Reinhard KRECKEL (ed.), *Soziale Ungleichheiten (Soziale Welt, Sonderband 2)*, Göttingen 1983, p. 183-198), vertaald door Richard NICE, in: John G. RICHARDSON (ed.), *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, Westport 1986, p. 241-285.

Pierre BOURDIEU & Jean-Claude PASSERON, *Reproduction in Education, Society and Culture* (oorspr. titel: *La reproduction. Éléments pour une théorie du système d'enseignement*, Paris 1970), vertaald door Richard NICE, Londen 1990.

Pierre BOURDIEU, Alain DARBEL & Dominique SCHNAPPER, *The Love of Art. European Art Museums and their Public* (oorspr. titel: *L'amour de l'art: les musées de l'art Européens*, Paris 1969), vertaald door Caroline BEATTIE & Nick MERRIMAN, Cambridge 1991.

Huey T. CHEN, "A Theory-Driven Evaluation Perspective on Mixed Methods Research", *Research in the Schools* 13:1 (2006), p. 75-83.

James CLIFFORD, *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge (MA) 1988.

Noel CLYCO, "Identiteit socio-antropologisch beschouwd", in: Bleri LLESHI & Marc VAN DEN BOSSCHE (ed.), *Identiteit en interculturaliteit: identiteitsconstructie bij jongeren in Brussel*, Brussel 2011 (2 ed.), p. 17-41.

Eric CORIJN, "Cultuurbeleid, wijkontwikkeling en burgerschap", in: Sofie VERMEULEN, Eefje VLOEBERGHIS, Bas VAN HEUR, Celine OOSTERLYNCK & Jessica VAN DE VEN, *Kan de stad de wereld redden? Teksten van Eric Corijn (Urban Notebooks/Stadsschriften/Cahier urbains)*, Brussel 2013, p. 162-175.

Eric CORIJN, Christian VANDERMOTTEN, Jean-Michel DECROLY, Erik SWYNGEDOUW, "Brussel, internationale stad. Synthesenota nr. 13" (online), *Brussels Studies* (2009).
http://www.brusselsstudies.be/medias/publications/NL_84_SGB13.pdf, 8 september 2015.

Filip DE RYNCK, Linda BOUDRY, Peter CABUS, Eric CORIJN, Christian KESTELOOT & André LOECKX, *De eeuw van de stad. Over stadsrepublieken en rastersteden*, Brugge 2003.

Patrick DEBOOSERE, Thierry EGGERICKX, Etienne VAN HECKE & Benjamin WAYENS, "De Brusselse bevolking: een demografische doorlichting. Synthesenota nr. 3" (online), *Brussels Studies* (2009).
http://www.brusselsstudies.be/medias/publications/NL_71_SGB3.pdf (8 september 2015).

Joseph P. FORGAS, "Introduction: Affect and Social Cognition", in: Joseph P. FORGAS (ed.), *Handbook of Affect and Social Cognition*, Sydney 2001, p. 1-24.

Paulo FREIRE, "Education as the Practice of Freedom", vertaald door Myra BERGMAN RAMOS, in: Paulo FREIRE (ed.), *Education for Critical Consciousness*, London - New York 1974, p. 1-78.

Dirk GELDOLF, *Superdiversiteit. Hoe migratie onze samenleving verandert*, Leuven 2013.

Jane JACOBS, *The Death and The Life of Great Cities*, New York 1961.

Larissa LARSEN, Sharon L. HARLAN, Bob BOLIN, Edward J. HACKETT, Diane HOPE, Andrew KIRBY, Amy NELSON, Tom R. REX & Shaphard WOLF, "Bonding and Bridging. Understanding the Relationship between Social Capital and Civic Action", *Journal of Planning Education and Research* 24 (2004), p. 64-77.

LIEVENS et al. 2015a

John LIEVENS, Jessy SIONGERS & Hans WAEGE (ed.), *Participatie in Vlaanderen 1. Basisgegevens en kerncijfers van de Participatiesurvey 2014*, Leuven 2015.

LIEVENS et al. 2015b

John LIEVENS, Jessy SIONGERS & Hans WAEGE (ed.), *Participatie in Vlaanderen 2. Eerste analyses van de participatiesurvey 2014*, Leuven 2015.

François LYOTARD, *The Postmodern Condition. A Report on Knowledge* (oorspr. titel: *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris 1979), vertaald door Geoff BENNINGTON & Brian MASSUMI, Minneapolis 1984.

Gregory Richard MAIO & Martha AUGOUSTINOS, "Attitudes, Attributions and Social Cognition", in: Miles HEWSTONE, Frank D. FINCHAM & Jonathan FOSTER (ed.), *Psychology*, Malden (MA) 2005, p. 360-382.

Ian Christopher McMANUS & Adrian FURNHAM, "Aesthetic Activities and Aesthetic Attitudes: Influences of Education, Background and Personality on Interest and Involvement in the Arts", *British Journal of Psychology* 97 (2006), p. 555-587.

Chantal MOUFFE, "Deliberative Democracy or Agonistic Pluralism?", *Social Research* 66:3 (1999), p. 745-758.

Chantal MOUFFE, *On the Political*, Abingdon - New York 2005.

Martha C. NUSSBAUM, *Not For Profit. Why Democracy Needs the Humanities*, Oxford - Princeton 2010.

Martha C. NUSSBAUM, *Creating Capabilities. The Human Development Approach*, Cambridge - London 2011.

Ray OLDENBURG, *The Great Good Place. Cafés, Coffee Shops, Bookstores, Bars, Hair Salons, and Other Hangouts at the Heart of a Community*, New York 1989.

Ray OLDENBURG, "Our Vanishing Third Places", *Planning Commissioners Journal* 25 (1996-1997), p. 6-10.

Daphna OYSERMAN & Leah JAMES, "Possible Identities", in Seth J. SCHWARTZ, Koen Luyckx & Vivian L. VIGNOLES (ed.), *Handbook of Identity Theory and Research*, New York - Dordrecht - Heidelberg - London 2011, p. 117-144.

Richard E. PETTY & Pablo BRIÑOL, "Emotion and Persuasion: Cognitive and Meta-cognitive Processes Impact Attitudes", *Cognition and Emotion* 29:1 (2015), p. 1-26.

Robert D. PUTNAM, "Social Capital and Public Affairs", *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences* 47:8 (1994), p. 5-19.

Richard RORTY, "Method, Social Science and Hope", in: Richard RORTY, *Consequences of Pragmatism (Essays: 1972-1980)*, Minneapolis 1982, p. 191-210.

Richard RORTY, *Philosophy and Social Hope*, London - New York 1992.

Jean-Jacques ROUSSEAU, "Discourse on the Sciences and Arts" (Oorspr. titel: *Discours sur les sciences et les arts*, Genève 1750), in: Roger D. MASTERS and Christopher KELLY (ed.), *Discourse on the Sciences and Arts (First Discourse) and Polemics. Jean-Jacques Rousseau: the Collected Writings of Rousseau*, Vol. 2, Hanover (NH) 1992, p. 1-22.

Roberta SHAPIRO & Nathalie HEINICH, "When Is Artification?", *Contemporary Aesthetics* 4 (2012), p. 1-15.

Sheldon STRYKER & Peter J. BURKE, "The Past, Present and Future of Identity Theory", *Social Psychology Quarterly* 63:4 (2000), p. 284-297.

Charles TAYLOR, "The Politics of Recognition", in: Charles TAYLOR & Amy GUTMANN (ed.), *Multiculturalism. Examining the Politics of Recognition*, Princeton - Chichester 1992 (2 ed.), p. 25-73.

Marc VAN DEN BOSSCHE, "Identiteit: het dialogisch model van Charles Taylor", in: Bleri LLESHI & Marc VAN DEN BOSSCHE (ed.), *Identiteit en interculturaliteit: identiteitsconstructie bij jongeren in Brussel*, Brussel 2011 (2 ed.), p. 67-100.

Lieselot VANDUYNSLAGER, Johan WETS, Jo NOPPE & Gerlinde DOYEN, *Vlaamse migratie- en integratiemonitor 2013*, Brussel 2013.

Steven VERTOVEC, "Transnationalism and Identity", *Journal of Ethnic and Migration Studies* 27:4 (2001), p. 573-582.

Steven VERTOVEC, "Migration and Other Modes of Transnationalism: Towards Conceptual Cross-Fertilization", *The International Migration Review* 37:3 (2003), p. 641-665.

Steven VERTOVEC, "Super-Diversity and its Implications", *Ethnic and Racial Studies* 30:6 (2007), p. 1024-1054.

Vivian L. VIGNOLES, Seth J. SCHWARTZ & Koen LUYCKX, "Introduction Toward an Integrative View of Identity", in: Seth J. SCHWARTZ, Koen LUYCKX & Vivian L. VIGNOLES, *Handbook of Identity Theory and Research*, New York - Dordrecht - Heidelberg - London 2011, p. 1-27.

Archeologie, antropologie, ANT

Michel CALLON, "Some Elements of a Sociology of Translation: Domestication of the Scallops and the Fishermen of St. Briec Bay", in: John LAW (ed.), *Power, Action and Belief. A New Sociology of Knowledge?* London, Routledge, 1986, p. 196-223.

Alfred GELL, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford 1998.

Patrick GIELEN, "Mapping Community Art", in: Paul DE BRUYNE & Patrick GIELEN (ed.), *Community Art. The Politics of Trespassing*, Amsterdam 2011, p. 15-34.

Boris GROYS, *Art Power*, Cambridge (MA) - London 2008.

Rodney HARRISON & John SCHOFIELD, *After Modernity. Archaeological Approaches to the Contemporary Past*, Oxford - New York 2010.

Brian HAYDEN, "Are Emic Types Relevant to Archaeology?", *Ethnohistory* 31:2 (1984), p. 79-92.

Ian HODDER & Scott HUTSON, *Reading the Past. Current Approaches to Interpretation in Archaeology*, Cambridge - New York 2003 (3 ed.).

Igor KOPYTOFF, "The Cultural Biography of Things: Commodization as Process", in: Arjun APPADURAI (ed.), *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge 1986, p. 64-91.

Bruno LATOUR, "Give Me a Laboratory and I Will Change the World", in: Karin KNORR CETINA & Michael MULKAY (ed.), *Science Observed. Perspectives on the Social Study of Science*, London 1982, p. 141-170.

Bruno LATOUR, *Science in Action. How to Follow Scientists and Engineers Through Society*, Cambridge (MA) 1987.

Bruno LATOUR, *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford 2005.

John LAW and John URRY, "Enacting the Social", *Economy and Society* 33:3 (2004), p. 390-410.

Lambros MALAFOURIS, *How Things Shape the Mind. A Theory of Material Engagement*, Cambridge (MA) - London 2013.

Mike MICHAELS, *Actor-Network-Theory. Trials, Trails and Translations*, Los Angeles - London 2017.

Methodologie

Russell H. BERNARD, *Research Methods in Anthropology. Qualitative and Quantitative Approaches*, New York - Oxford 2006.

Claudia DE GRAAUW, *Tom Tom voor onderzoek. Wegwijs in onderzoek 2.0* (online), s.l. 2014.
<http://claudiadegraauw.nl/e-book-tomtom-voor-onderzoek/> (17 juli 2016).

Adriaan D. DE GROOT & Henk VISSER, *Het forumwaarmerk van wetenschap. Argumenten voor een nieuwe traditie (Verhandelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Afd. Letterkunde, Nieuwe Reeks, deel 187)*, Amsterdam, 2003.

Vladimir DE SEMIR, Gema REVUELTA, Kostas DIMOPOULOS, Hans Peter PETERS, Agnes ALLANSDOTTIR, Nick ALLUM, Regula Valérie BURRI, Paula CASTRO, Sergi CORTIÑAS, Ilan CHABAY, Ina DAGYTE, Suzanne DE CHEVEIGNÉ, Ana DELICADO, Ulrike FELT, Adolf FILACEK, Todor GALEV, Ryszard M. JANIUK, Dusan KRNEL, Mike LAUFENBERG, Federica MANZONI, Pieter MAESELE, Niels MEJLGAARD, Andreea MOLDOVAN, Petros PASHIARDIS, Tine RAVN, Lisa-Marian SCHMIDT, Michael STRASSNIG, Brian TRENCH, Esa VÄLIVERRONEN & Michelle WILSON, *Toolkit for the Impact Assessment of Science Communication Initiatives and Policies* (online), s.l. 2012.
<http://www.occ.upf.edu/img/imatges/cms/TOOLKIT%20MAY%202012.pdf> (22 juli 2016).

Antonio DIAZ ANDRADE, "Interpretive Research Aiming at Theory Building: Adopting and Adapting the Case Study Design", *The Qualitative Report* 14:1 (2009), p. 42-60.

Rod FISHER & Andrew ORMSTON, "Historical Perspective: Cultural Policies and Instruments", in: *Compendium. Cultural Policies and Trends in Europe*, s.l. 2011.
<http://www.culturalpolicies.net/web/unitedkingdom.php> (30 december 2016).

Robert K. GABLE & Marian B. WOLF, *Instrument Development in the Affective Domain. Measuring Attitudes and Values in Corporate and School Settings*, New York 1993 (2 ed.).

Simon HEARN & Anne L. BUFFARDI, *What is Impact?*, London 2016.

John HOLDEN, *Capturing Cultural Value. How Culture Has Become a Tool of Government Policy*, London 2004.

Arno F.A. KORSTEN, *Wat is theorie?*, Maastricht 2015.

<http://docplayer.nl/17910026-Wat-is-theorie-prof-dr-a-f-a-korsten-universiteit-maastricht-open-universiteit-herziene-editie-25-januari-2015.html> (3 februari 2016).

Sharon F. RALLIS & Kathleen BOLLAND, "What is Program Evaluation? Generating Knowledge For Improvement", *Archival Science* 4:1-2 (2004), p. 5-16.

Elizabeth D. SILVA & David WRIGHT, "Researching Cultural Capital: Complexities in Mixing Methods", *Methodological Innovations Online* 2:3 (2008), p. 50-62.

Andere

Lena BADER, *Bild-Prozesse im 19. Jahrhundert. Der Holbein-Streit und die Ursprünge der Kunstgeschichte*, München 2013.

Paul BÉLANGER, "L'alphabétisation, un droit devenu essentiel", *Journal de l'alpha* 190 (2013), p. 12-28.

Taylor C. BOAS & Jordan GANS-MORSE, "Neoliberalism: From New Liberal Philosophy to Anti-Liberal Slogan", *Studies in Comparative International Development* 44:2 (2009), p. 137-161.

Dorothee BRILL, *Shock and the Senseless in Dada and Fluxus*, Hanover (NH) - London 2010.

Arthur C. DANTO, *Wat kunst is* (oorspr. titel: *What art is*, London-New Haven 2014) vertaald door Liesbeth DILLO & Helen POTERS, Amsterdam 2014.

Alain DE BOTTON & John ARMSTRONG, *Kunst als therapie* (oorspr. titel: *Art as Therapy*, London 2013), vertaald door Gerre VAN DER KLEIJ, Maarten SCHELLEKENS, Henja SCHNEIDER, Nicole SEEGER & Jaap VERSCHOOR, Houten 2013.

Eva DÍAZ, *The Experimenters. Change and Design at Black Mountain College*, Chicago - London 2015.

Umberto ECO & Girolamo DE MICHELE, *De geschiedenis van de schoonheid* (oorspr. titel: *Storia della bellezza*, s.l. 2004), vertaald door Yond BOEKE & Patty KRONE, Amsterdam 2005.

Eckhart GILLEN & Peter WEIBEL, "Europe After the Rain. The Dialectic of Trauma and Revival In European Art from 1945 tot 1968", in: *Facing the Future. Art in Europe 1945-1968* (24 juni - 25 september 2016), Tiel 2016.

Nelson GOODMAN, "When is Art?", in: David PERKINS & Barbara LEONARD (ed.), *The Arts and Cognition*, Baltimore, 1977, p. 11-19.

Frederik LEEN, *Theorie, geschiedenis en finaliteiten van de kunstwetenschappen en van de studie van de materiële cultuur. Deel I: Kunstwetenschappen*, niet-gepubliceerd cursusmateriaal, Brussel 2016.

PLATO, *Politeia (Platoon verzameld werk 10)*, vertaald door ARS FLOREAT, Amsterdam 1991.

Douglas ROBINSON, *Performative Linguistics. Speaking and Translating as Doing Things with Words*, New York - London 2003.

Hans Joachim STÖRIG, *Geschiedenis van de filosofie* (oorspr. titel: *Kleine Weltgeschichte der Philosophie*, Stuttgart 2000), vertaald door P. BROMMER, J.K. VAN DEN BRINK, Jos THIELENS, Pim LUKKENAER & Margreet DE BOER, 2010 (5 ed.).

Johan SWINNEN, "Inleiding. Zingeving en humanisering in de beeldcultuur", in: Johan SWINNEN (ed.), *Anders zichtbaar*, Brussel 2012 (2 ed.), p. 8-20.

Laurens TEN KATE, Rebekka BREMMER & Eelke WARRINK (ed.), *Encyclopedie van de filosofie. Van de Oudheid tot vandaag*, Amsterdam 2007.

Carl Friedrich VON RUMOHR, *Zur Geschichte und Theorie der Formschneidekunst*, Leipzig 1837.

b. Beleidsnota's, (interne) rapporten, marktonderzoek, brochures, ...

Els DE CLERCQ, *Festival Arts & Alpha. L'intérêt des démarches artistique en alphabétisation*, niet-gepubliceerd intern document s.d.

Marie EVENEPOEL, *Pourquoi utiliser l'outil artistique?*, niet-gepubliceerd intern document s.d.

Jay FARBSTEIN, Emily AXELROD, Robert SHIBLEY & Richard WENER, *Urban Transformation. 2009 Rudy Bruner Award for Urban Excellence*, Cambridge (MA) 2009.

Sven GATZ, *Strategische visienota cultureel erfgoed*, s.l. 2017.

Sabine LARUELLE, *Algemene beleidsnota KMO's, zelfstandigen, landbouw en wetenschapsbeleid*, s.l. 2009.

Elke SLEURS, *Algemene beleidsnota wetenschapsbeleid*, s.l. 2015.

Hein VAN BEUNINGEN, Tim TIELEMAN & BOOZ COMPANY, *Rijksmuseum: bijzonder binnenlands product. De economische waarde en impact van het nieuwe Rijksmuseum*, Amsterdam 2013.

ARTS COUNCIL ENGLAND, *The Value of Arts and Culture to People and Society. An Evidence Review*, Manchester 2014.

BOZAR, *Corporate Development*, Brussel 2012.

BOZAR, *Jaarverslag 2008*, s.l. s.d.

https://issuu.com/bozar/docs/annrep2008_nl_low (17 februari 2017).

BOZAR, *Jaarverslag 2010*, Brussel 2012.

https://issuu.com/bozar/docs/bozarjaarverslag_2010_lowdef_en (12 februari 2017).

CANADIAN MUSEUM ASSOCIATION, *Canadians and their Museums. A Survey of Canadians and Their Views About the Country's Museums. Report of Findings Prepared for Canadian Museums Association / Associations des Musées Canadiens*, Toronto - Edmonton 2003.

CONSEIL BRUXELLOIS DES MUSÉES, Communiqué de presse 12/03/2017, Brussel 2017.

<http://www.museumnightfever.be/nl/info-presse/> (27 maart 2017).

HUIS VAN HET NEDERLANDS BRUSSEL, *Jaarverslag 15*, Brussel 2016.

LIRE ET ÉCRIRE, *Le public*, niet-gepubliceerd intern document, 2017.

LIRE ET ÉCRIRE, *Présences*, niet-gepubliceerd intern document, 2017.

TOERISME VLAANDEREN, *Marktonderzoek Vlaamse Meesters*, Brussel 2016.

UNESCO, *Expert Meeting on Community Involvement in Safeguarding Intangible Cultural Heritage: Towards the Implementation of the 2003 Convention, Report* (13-15 March 2006, Tokyo, Japan), Tokyo - Paris 2006.

c. Kranten- en tijdschriftartikels

Chris DERCON, “De toekomst van het museum: op zoek naar publiek. De toeschouwer wil participeren” (online), *De Groene Amsterdammer*, *Groene.nl*, 29 februari 2012.
<https://www.groene.nl/artikel/de-toeschouwer-wil-participeren> (17 september 2016).

Marian KIN, “De kunstenaar die geniale dingen doet met letters: *Al die alfabetten tonen aan hoe mooi diversiteit is*” (online), in: *demorgen.be*, 17 april 2017.
<http://www.demorgen.be/magazine/de-kunstenaar-die-geniale-dingen-doet-met-letters-al-die-alfabetten-tonen-aan-hoe-mooi-diversiteit-is-be185a7a/> (28 april 2017).

Alexandra PEERS, “Activists Occupy Tate Modern Museum to Protest ‘Oil Money’ Ties to British Petroleum” (online), *Observer.com*, 15 juni 2015.
<http://observer.com/2015/06/activists-occupy-tate-modern-museum-to-protest-oil-money-ties-to-british-petroleum/> (3 december 2016).

Kees WEEDA, “Goede of gehoorzame burgers”, in: *MMNieuws*, *mmnieuws.nl*, Dossiers, 3 december 2015.
<http://www.mmnieuws.nl/dossiers/> (13 september 2016).

d. Internetpublicaties en websites

Anne BUFFARDI & Tiina PASANEN, "Measuring Development Impact Isn't Just Technical, It's Political" (online) in: Overseas Development Institute (ODI), Articles and Blogs, *odi.org*, 14 juni 2016.

<https://www.odi.org/comment/10412-measuring-development-impact-isnt-just-technical-its-political> (22 november 2016).

Wolf-Dieter DUBE, "Archives of Culture: a Conversation with Wolf-Dieter Dube" (online), in: The Getty Conservation Institute, Newsletter 8.1 (spring 1993), *getty.edu*, 2017.

http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/8_1/archives.html (1 februari 2017).

Alistair HUDSON, "We Need to Rethink What a Museum Can Be" (online), in: Museums Association, Comment, *museumsassociation.org*, 1 oktober 2015.

http://www.museumsassociation.org/museums-journal/comment/01102015-this-proposal-is-for-art-that-works-in-the-world?dm_i=2VBX%2c2UZ4%2c27LQJR%2c8AXL%2c1 (3 januari 2017).

John HUNTER, "The History and Evolution of the PDSA-Cycle" (online), in: The W. Edwards Deming Institute Blog, *blog.deming.org*, 28 mei 2015.

<https://blog.deming.org/2015/05/the-history-and-evolution-of-the-pdsa-cycle/> (21 januari 2017).

Niklas MAAK, Charlotte KLONK & Thomas DEMAND, "Museum display" (online), in: Tate Etc. issue 21: Spring 2011, *tate.org.uk*, 2011.

<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/white-cube-and-beyond> (27 januari 2017).

Marlies PHILIPPA, Frans DEBRABANDERE, Arend QUAK, Tanneke SCHOONHEIM & Nicoline VAN DER SIJS, *Etymologisch woordenboek van het Nederlands* (online), Amsterdam 2011.

<http://www.etymologie.nl> (15 oktober 2016-19 november 2016).

Gustav POEL, "Rumohr, Karl von" (online), in: *Allgemeine Deutsche Biographie, herausgegeben von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, vol. 29, s.l. 1889, p. 657-661, *wikisource.org*, s.d.

https://de.wikisource.org/w/index.php?title=ADB:Rumohr,_Carl_Friedrich_von&oldid=2505438 (18 januari 2017).

Terry SHARP & Kelly Fritz GARROW, "Toledo Museum of Art Acquires Sculpture by Noted Spanish Artist Jaume Plensa", in: *Toledomuseum.org*, 28 november 2012.

<http://www.toledomuseum.org/wordpress/wp-content/uploads/Plensa-Sculpture.pdf> (21 april 2017).

Archives ICOM, ICOM, "Development of the Museum Definition According to ICOM Statutes (2007-1946)" (online), in: *archives.icom.museum*, s.d.

http://archives.icom.museum/hist_def_eng.html (18 november 2015).

Artsmulticulturels, "Atelier artistique en alphabétisation" (online), in: *artsmulticulturels.wordpress.com* 2017.
<https://artsmulticulturels.wordpress.com> (16 maart 2017).

Ashmolean, Museum of Art and Archaeology, University of Oxford, "History of the Ashmolean" (online), in: *ashmolean.org*, 2012.
<http://www.ashmolean.org/about/historyandfuture/> (12 oktober 2016).

Belgian Federal Government, *statbel.fgov.be*, "Structuur van de bevolking volgens woonplaats: oppervlakte en bevolkingsdichtheid" (online), in: *statbel.fgov.be* (Statistics Belgium), 2013.
http://statbel.fgov.be/nl/statistieken/cijfers/bevolking/structuur/woonplaats/oppervlakte_dichtheid/ (19 november 2015).

Belspo, Overzichten van rapporten per FWI, "Museummonitor (KBIN, KMMA, KMSK, MIM, Jubelpark en Planetarium)" (online), *belspo.be*, 2016.
http://www.belspo.be/belspo/pubobs/files/ENQUETE%20PERMANENTE%20%202016_nl.pdf (19 januari 2017).

Belgian Federal Government, Bevolking en mobiliteit, Structuur van de bevolking volgens woonplaats, "Bevolking naar woonplaats, nationaliteit, burgerlijke staat, leeftijd en geslacht" (online), in: *bestat.economie.fgov.be* (statistics Belgium), 5 juli 2016.
<https://bestat.economie.fgov.be/bestat/crosstable.xhtml?view=1b9e219b-0387-4a70-880a-dc5eccaa244c> (19 januari 2017).

BOZAR, "Geschiedenis. Ondergrondse kunstberg" (online), in: *bozar.be*, 2016.
<http://www.bozar.be/nl/static-pages/99026-geschiedenis> (14 oktober 2016).

BOZAR, "Missie en visie" (online), in: *bozar.be*, 2017.
<http://www.bozar.be/nl/static-pages/54537-missie-visie> (12 februari 2017).

BOZAR, "No Country For Young Men" (online), in: *bozar.be*, 2014.
<http://www.bozar.be/nl/activities/5120-no-country-for-young-men> (1 februari 2017).

BOZAR, "Onderwijs" (online), in: *bozar.be*, 2016.
<http://www.bozar.be/nl/static-pages/54532-onderwijs> (1 oktober 2016).

BOZAR, "Onze partners" (online), in: *bozar.be*, 2017.
<http://www.bozar.be/nl/static-pages/54523-overheidspartners> (12 februari 2017).

BRASS Centre Culturel de Forest, "Parcours d'artistes 2016", *lebrass.be*, 2016.
<http://lebrass.be/focus/parcours-dartistes-2016/> (17 maart 2017).

The British Museum, "History of the British Museum" (online), in: *britishmuseum.org*, s.d.
http://www.britishmuseum.org/about_us/the_museums_story/general_history.aspx (13 oktober 2016).

Built With, "CMS Usage Statistics" (online), in: *trends.builtwith.com*, 2017.
<https://trends.builtwith.com/cms> (18 maart 2017).

Claudia de Graauw effectmeting en doelbereik, Wie, "Claudia de Graauw" (online), in: *claudiadegraauw.nl*, s.d.
<http://claudiadegraauw.nl/claudia-de-graauw/> (18 januari 2017).

- Dictionary of Art Historians, "Aloys Hirt" (online), in: *dictionaryofarthistorians.org*, s.d.
<https://dictionaryofarthistorians.org/hirta.htm> (17 oktober 2016).
- Dictionary of Art Historians, "Carl Friedrich von Rumohr" (online), in: *dictionaryofarthistorians.org*, s.d.
<https://dictionaryofarthistorians.org/rumohrk.htm> (17 oktober 2016).
- Dictionary of Art Historians, "Gustav Waagen" (online), in: *dictionaryofarthistorians.org*, s.d.
<https://dictionaryofarthistorians.org/waageng.htm> (17 oktober 2016).
- English Oxford Living Dictionaries, "Neutral" (online), in: *Oxforddictionaries.com*, 2017.
<https://en.oxforddictionaries.com/definition/neutral> (26 januari 2017).
- Huis van het Nederlands Brussel, Op stap met je klas, "Brusselse musea" (online), in: *huisnederlandsbrussel.be*, 2017.
<http://www.huisnederlandsbrussel.be/content/op-stap-naar-brusselse-musea> (14 februari 2017).
- Huis van het Nederlands Brussel, "Over ons" (online), in: *huisnederlandsbrussel.be*, 2017.
<http://www.huisnederlandsbrussel.be/content/over-ons> (12 februari 2017).
- ICOM, "Code de déontologie de l'ICOM pour les musées" (online), in: *icom-wb.museum*, 2006.
http://www.icom-wb.museum/files/files/code_deontologie_ICOM.pdf (21 maart 2017).
- Institut Wallon de l'évaluation de la prospection et de la statistique (IWEPS), "Statistiques" (online), in: *iweeps.be*, 2015.
<http://www.iweeps.be/themes-categorie/acceuil-statistiques> (14 november 2015)
- INRACI, "Programme de l'option groupée techniques artistiques" (online), in: *inraci.be*, 2016.
http://www.inraci.be/doc/prg_ph_2.pdf (18 maart 2017).
- Koninklijke Musea voor Schone Kunsten Brussel, Tentoonstellingen, "*Bruegel: Unseen Masterpieces*. When art meets technology", in: *www.fine-arts-museum.be*, 2016.
<https://www.fine-arts-museum.be/nl/tentoonstellingen/bruegel-unseen-masterpieces> (17 februari 2017).
- Koninklijke Musea voor Schone Kunsten Brussel, "De helende kracht van kunst" (online), in: *fine-arts-museum.be*, 2017.
<https://www.fine-arts-museum.be/nl/agenda/2017/06/20/de-helende-kracht-van-kunst> (25 april 2017).
- Koninklijke Musea voor Schone Kunsten Brussel, "Geschiedenis" (online), in: *fine-arts-museum.be*, 2017.
<https://www.fine-arts-museum.be/nl/de-instelling/geschiedenis> (12 februari 2017).
- Koninklijke Musea voor Schone Kunsten Brussel, Extra-edu, "Museum op maat" (online), in: *extra-edu.be/MSM*, s.d.
<http://extra-edu.be/MSM> (14 februari 2017).
- Koninklijke Musea voor Schone Kunsten Brussel, "Onderzoeksprojecten" (online), in: *fine-arts-museum.be*, s.d.
<https://www.fine-arts-museum.be/nl/onderzoek/onderzoeksprojecten> (25 april 2017).

Koninklijke Musea voor Schone Kunsten Brussel, "Woord van de directeur" (online), in: *fine-arts-museum.be*, 2017.

<https://www.fine-arts-museum.be/nl/de-instelling/woord-van-de-directeur> (12 februari 2017).

Lire et Écrire, "Le reseau de apprenants a Berne" (online), in: *lire-et-ecrire.be*, 2016.

<http://www.lire-et-ecrire.be/Le-Reseau-des-apprenants-a-Berne?lang=fr>

Lire et Écrire, "Notre histoire" (online), in: *lire-et-ecrire.be*, s.d.

<http://www.lire-et-ecrire.be/Notre-histoire-11096?lang=fr> (14 februari 2017).

Museo Arte Contemporânea de Chiado, Almeida, "Imagens", in: *museuartecontemporanea.pt*, s.d.

<http://www.museuartecontemporanea.pt/pt/pesquisa> (18 maart 2017).

Museum van Elsene, "Geschiedenis" (online), in: *www.museumvanelsene.irisnet.be*, s.d.

<http://www.museumvanelsene.irisnet.be/museum/geschiedenis/geschiedenis> (30 december 2016).

Museum van Elsene, "Pierre et Gilles. Clair-obscur" (online), in: *www.museumvanelsene.irisnet.be*, 2017.

<http://www.museumvanelsene.irisnet.be/tentoonstellingen/huidige-tentoonstellingen/pierre-gilles-clair-obscur> (29 april 2017).

Museum van Elsene, "Scholen" (online), in: *www.museumvanelsene.irisnet.be*, 2016.

<http://www.museumvanelsene.irisnet.be/activiteiten/schoolaanbod/scholen> (28 december 2016).

Museum van Elsene, "Vaste collectie" (online), in: *www.museumvanelsene.irisnet.be*, s.d.

<http://www.museumvanelsene.irisnet.be/museum/vaste-collectie-1> (14 februari 2017).

Out of the Box, "Au programme de l'année académique 2016-2017" (online), in: *ofthebox.be*, 2017.

<http://www.ofthebox.be/programme/> (25 april 2017).

Out of the Box, "Esprit" (online), in: *ofthebox.be*, 2016.

<http://www.ofthebox.be/esprit/> (14 februari 2017).

Out of the Box, "Une rencontre avec Pierre et Gilles" (online), in: *ofthebox.be*, 2016.

<http://www.ofthebox.be/une-rencontre-avec-pierre-et-gilles/> (19 maart 2017)

Parcours d'Artistes, Ateliers, "De l'art ... et plus encore" (online), in: *parcoursdesartistes.be*, 2016.

<http://parcoursdartistes.be/atelier/de-lart-et-plus-encore/> (17 maart 2017).

Participatiesurvey 2009, Kunst en erfgoed, musea en tentoonstellingen, "Kunstmusea of -tentoonstellingen bezocht in de laatste 6 maanden" (online), in: *rwebtool.ugent.be*, 2010.

http://rwebtool.ugent.be/pas2009/pp_kunstmusea_cat (21 februari 2017).

Participatiesurvey 2014, Cultuurparticipatie, "Musea en tentoonstellingen" (online), in: *rwebtool.ugent.be*, 2015.

http://rwebtool.ugent.be/pas2014/pp_musea_cat (20 januari 2017).

Studiedienst van de Vlaamse Regering, "Bezoek aan een Belgisch museum, galerij of tentoonstelling naar opleiding" (online), in: *www4.vlaanderen.be*, 2015.

<http://www4.vlaanderen.be/sites/svr/Cijfers/Pages/Excel.aspx> (12 november 2015).

Studiedienst van de Vlaamse Regering, "SVR - SVC -survey" (online), in: *www4.vlaanderen.be*, 2015.

<http://www4.vlaanderen.be/sites/svr/Enquetes/Pages/Enquetes.aspx> (12 november 2015).

Subeo Blogspot, "Centre Pompidou" (online), in: *subeozone.blogspot.be*, 12 februari 2011.

<http://subeozone.blogspot.be/2011/02/centre-pompidou.html> (29 april 2017).

Teylersmuseum, Collectie, "Gebouw en geschiedenis" (online), in: *teylersmuseum.nl s.d.*

<http://www.teylersmuseum.nl/nl/collectie/gebouw-en-geschiedenis> (14 oktober 2016).

Toledo Museum of Art, "Jaume Plensa's Spiegel" (online), in: *toledomuseum.org* 2012.

<http://www.toledomuseum.org/2012/12/04/jaume-plensas-spiegel/> (22 april 2017).

Visitors Studies Association, "Journal and Archive" (online), in: *visitorstudies.org* 2016.

<http://www.visitorstudies.org/journal-and-archive> (20 januari 2017).

WIELS, "Buiten de lijntjes" (online), in: *wiels.org, s.d.*

<http://www.wiels.org/nl/117/Buiten-de-lijntjes> (14 februari 2017).

WIELS, "Het afwezige museum" (online), in: *wiels.org, s.d.*

<http://www.wiels.org/nl/exhibitions/927/Het-afwezige-museum> (26 april 2017).

WIELS, "Samenwerking Lire et Écrire. Kunst en nog meer!" (online), in: *wiels.org, s.d.*

<http://www.wiels.org/nl/34/Samenwerking-Lire-et-Ecrire> (17 maart 2017).

WIELS, "School bezoeken" (online), in: *wiels.org, s.d.*

<http://www.wiels.org/nl/52/School-bezoeken> (1 oktober 2016).

WIELS, "Over WIELS" (online), in: *wiels.org, s.d.*

<http://www.wiels.org/nl/6/Over-WIELS> (14 oktober 2016).

WIELS, "Zaalverhuur" (online), in: *wiels.org, s.d.*

http://www.wiels.org/dbfiles/mfile/5500/5532/WIELS_zaalverhuur_4.pdf (16 maart 2017).

e. Audio- en beeldfragmenten

David FLEMING & Jasper VISSER, *MuseumNext: David Fleming speaks with Jasper Visser* (MuseumNext Dublin, 20th April 2016), vanaf min. 6.00.
<https://vimeo.com/165110119> (28 januari 2017).

Patricia FERNANDEZ & Katherine LONGLY, *Evaluatie-interview 2015-2016*, niet-gepubliceerd audiobestand (mp3).

f. Studiedagen, lezingen, congressen, vormingsdagen, sectormomenten, ...

Chris DERCON, *Welkom museum, visie op het museum van de toekomst*, Hasselt (Universiteit Hasselt), 28 november 2016.

Danielle LINZER, *Room to Rise: the Lasting Impact of Intensive Teen Programs in Art Museums*, Antwerpen (FoMu), 7 november 2016.

g. Interviews en observaties

• Interviews

Intermediaire partners en museummedewerkers

Veerle DE CAT, schriftelijk gestructureerd interview door Filip Permentier, 22 november 2016.^(*)

Machteld DE HERTOEGH, gestructureerd interview door Filip Permentier (16.00-16.45 uur), 13 december 2016, Brussel (CVO Campus Koekelberg).^(*)

An DE NYS, gestructureerd interview door Filip Permentier (13.00-13.15 uur), Brussel (BOZAR), 8 december 2016.^(*)

Ann DE SCHRIJVER, gestructureerd interview door Filip Permentier (12.00-13.00 uur), Brussel (CVO Campus Etterbeek), 6 december 2012.^(*)

Geertrui DAEM, schriftelijk gestructureerd interview door Filip Permentier, 23 december 2016.^(*)

Bart DAEMS, gestructureerd interview door Filip Permentier (9.00-10.00 uur), Brussel (KMSK), 25 november 2016.^(*)

Benoit DEWAELE, niet-gestructureerd interview door Filip Permentier (14.30-15.45 uur), Brussel (WIELS), 17 december 2015.

Benoit DEWAELE, semi-gestructureerd interview door Filip Permentier (11.30-13.30 uur), Brussel (WIELS), 1 maart 2016.

Benoit DEWAELE, niet-gestructureerd interview door Filip Permentier (11.00-12.00 uur), Brussel (WIELS), 17 augustus 2016.

Nele DRIJKONINGEN, gestructureerd interview door Filip Permentier (12.00-13.00 uur), Brussel (BOZAR), 8 december 2016.^(*)

Marie EVENEPOEL, semi-gestructureerd interview door Filip Permentier (9.30-11.45 uur), Brussel (Lire et Écrire Saint-Gilles), 17 oktober 2016.

Laure GOEMANS, gestructureerd interview door Filip Permentier (11.00-12.15 uur), Brussel (BOZAR), 23 december 2016.^(*)

Diane HENNEBERT, niet-gestructureerd interview door Filip Permentier (13.00-14.30 uur), Brussel (Out of the Box), 21 december 2016.

Diane HENNEBERT, informeel gesprek (15.00 tot 15.30 uur, Brussel (Out of the Box), 23 maart 2017.

Reinoud MAGOSSE, niet-gestructureerd interview door Filip Permentier (14.00-15.45 uur), Brussel (Museum voor Natuurwetenschappen), 18 februari 2016.

Stéphanie MASUY, niet-gestructureerd interview door Filip Permentier (15.00-16.00 uur), Brussel (Museum van Elsene), 28 oktober 2016.

Stéphanie MASUY, gestructureerd interview door Filip Permentier (10.00-11.00 uur), Brussel (Museum van Elsene), 10 januari 2017.

Stéphanie MASUY, niet-gestructureerd interview door Filip Permentier (10.00-11.15 uur), Brussel (Museum van Elsene), 6 maart 2017.

Nico PUYPE, gestructureerd interview door Filip Permentier (15.30-16.15 uur), Brussel (CVO Campus Etterbeek), 6 december 2016.^(*)

Alexander RABADAN, niet-gestructureerd interview door Filip Permentier (12.30-13.30 uur), Brussel (KMKG), 23 februari 2016.

Lieve RAYMAEKERS, niet-gestructureerd interview door Filip Permentier (12.00-12.30 uur), Brussel (BOZAR), 25 november 2016.^(*)

Dirk SNAUWAERT, niet-gestructureerd interview door Filip Permentier (13.00-14.00 uur), Brussel (WIELS), 20 mei 2016.

Lana TROCH, gestructureerd schriftelijk interview door Filip Permentier, 25 november 2016.^(*)

Tine VAN GOETHEM, niet-gestructureerd interview door Filip Permentier (10.00-11.00 uur), Brussel (BOZAR), 6 juli 2016.

Isabel VERMOTE & Marleen PIRYNS, (semi-)gestructureerd interview door Filip Permentier (15.00-16.00 uur), Brussel (KMSK), 1 december 2016.^(*)

^(*) Deze interviews werden in de SWOT-analyse van de NT2-casestudie gebruikt.

Participanten NT2

#i20161115/2	#i20161124/34	#i20161119/52
#i20161115/3	#i20161124/36	#i20161119/53
#i20161115/6	#i20161124/37	#i20161119/54
#i20161115/9	#i20161124/42	#i20161119/55
#i20161115/10	#i20161124/44	#i20161119/58
#i20161115/12	#i20161124/45	#i20161122/61
#i20161115/13	#i20161124/47	#i20161122/63
#i20161116/20	#i20161119/48	#20161119/B
#20161122/28	#i20161119/50	#i20161117/J

Bovenstaande opsomming vermeldt enkel de interviews die in de analyse worden geciteerd of geparafraseerd. Voor een overzicht van alle interviews: zie technisch supplement.

Participanten WIELS

#WIELS01
#WIELS02
#WIELS03

#WIELS04
#WIELS05
#WIELS06

#WIELS07
#WIELS08

Studenten Out of the Box

2017 3 23 Groepsinterview

- **Observaties**

NT2 - BOZAR en KMSK Brussel

2016 9 19 Verslag Inleefatelier BOZAR/NT2 (9.30-12.30 uur), open observatie.

2016 11 16 Observatiefiche NT2-rondleiding KMSK Brussel, open observatie.

2016 11 16 Observatiefiche NT2-rondleiding BOZAR, open observatie.

2016 11 17 Observatiefiche NT2-rondleiding KMSK Brussel, open observatie.

2016 11 19 Observatiefiche NT2-rondleiding KMSK Brussel, open observatie.

2016 11 22a Observatiefiche NT2-rondleiding BOZAR, open observatie.

2016 11 22b Observatiefiche NT2-rondleiding BOZAR, open observatie.

2016 11 24 Observatiefiche NT2-rondleiding BOZAR, open observatie.

2016 11 25 Observatiefiche NT2-rondleiding BOZAR, open observatie.

Lire et Écrire - WIELS

2016 10 20 Observatie atelier (9.00-11.30 uur), open observatie.

2016 10 27 Observatie atelier (9.00-11.30 uur), open observatie, met aandacht voor de verschillende vormen van leren.

2016 12 1 Observatie atelier (9.00-11.30 uur), open observatie, met aandacht voor de drempels/sleutels m.b.t. empowerment, inburgering en gemeenschapsopbouw.

2016 12 8 Observatie atelier (9.00-11.30 uur), open observatie.

2017 1 19 Observatie atelier (9.00-11.30 uur), open observatie.

2017 2 9 Observatie atelier (9.00-11.30 uur), open observatie.

2017 2 16 Observatie atelier (9.00-11.30 uur), open observatie.

2017 3 9 Observatie atelier (9.00-11.30 uur), indicatoren (output, outcome en impact).

2017 3 16 Observatie atelier (9.00-11.30 uur), indicatoren (output, outcome en impact).

2017 5 4 Observatie atelier (9.00-11.30), indicatoren (output, outcome en impact).

2017 5 18 Vernissage expo (Tentoonstelling van de werken van de deelnemers workshops hedendaagse kunst in WIELS)

Out of the Box - Museum van Elsene

2016 12 23 Observatieverslag, fin de trimestre à Out of the Box (open observatie).

2017 3 10 Observatieverslag, opbouw Museum Night Fever (open observatie).

2017 3 11 Observatieverslag, Museum Night Fever (open observatie).

2017 3 23 Observatieverslag lespraktijk en groepsmaaltijd met gast (open observatie).

2017 3 30 Observatieverslag, fin de trimestre à Out of the Box (open observatie).

• Mailverkeer

Lana TROCH 22/2/2017.

Lana TROCH 21/2/2017.

Lana TROCH 28/3/2017.

Isabel VERMOTE 16/11/2016.

Isabel VERMOTE 22/2/2017.

Isabel VERMOTE 28/3/2017.

Lieve RAYMAEKERS 22/2/2017.