

# Over kunst- en cultuureducatie in musea en erfgoedorganisaties in Vlaanderen

Free De Backer & Willem Elias

‘Cultureel erfgoed’ is de gemeenschappelijke noemer die Vlaanderen hanteert voor onder andere musea en erfgoedorganisaties. Het is een breed vertakt veld, met organisaties van uiteenlopende aard, die werken op kleine tot grote schaal, die verschillend worden bestuurd en gefinancierd. Na een eeuw van afstandelijkheid, gericht op de studie van het object, stijgt bij het begin van de eenentwintigste eeuw de nood om bezoekers beter te begrijpen en hen een betere dienstverlening te verschaffen. Verschillende maatschappelijke tendensen, beslissingen en structuren hebben deze nood gevoed. De gevolgen van een dergelijke shift in de relatie met het publiek laten zich voelen in het hele cultureel erfgoedlandschap. Maar goed ook, want de fundamentele waarde van kunst en erfgoed ligt immers in de rol die ze kunnen spelen in het levensontwerp van mensen (Elias, 2011, 2015). Het cultureel erfgoed ‘bestaat’ maar in het hoofd van een toeschouwer, waar het al dan niet goed wordt bewaard. Iedereen is zo de conservator van zijn eigen geestelijk museum (André Malraux, ‘Le Musée Imaginaire’, Le Havre, 1962, de eerste stap naar een polyvalente visie op het museum). Vooraleer het echter in het hoofd geraakt, is er al een spel geweest tussen waarneming en kennis die elkaar beïnvloeden en die men niet zuiver uit elkaar kan houden. De kunsthistoricus Ernst Gombrich (1960) wees op het feit dat wat men ziet niet altijd evident is, maar een proces van correcties verbonden aan enerzijds het herhaald kijken en anderzijds de kennis, die aanvulbaar is. Het cliché leeft dat een beeldcultuur ons overheerst, terwijl het beeld net een achterstand heeft op het woord. Dat is overigens ook de visie van de Franse taalfilosoof, Roland Barthes. Beelden hebben onmiddellijk woorden nodig om de context en dus de betekenis toe te lichten. Een foto waarop mensen verschrikt met de handen omhoog staan krijgt een andere betekenis wanneer men de ondertitel leest en te weten komt dat het de kampbewakers zijn bij de bevrijding in 1945, en niet de gevangenen die er jaren hebben gezeten. Woord en beeld zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden. We worden echter onvoldoende opgeleid om beelden te begrijpen. Het aspect van het zintuiglijke is ook nog te weinig aanwezig in diverse museum- en erfgoededucatieve contexten. Hoewel iedereen natuurlijk ‘iets’ ziet, gaat de kunst- en cultuureducatie ervan uit dat de kijker eigenlijk bij aanvang blind is en moet leren kijken door het opdoen van kennis of door een begeleider die hem leert zien. Deze bijdrage heeft tot doel de lezer een bondige inkijk te geven in de verschuivingen van de voorbije veertig à vijftig jaar op vlak van kunst- en cultuureducatie in musea en erfgoedorganisaties in Vlaanderen.

## Wetgevend kader in Vlaanderen voor de cultureel-erfgoedsector

De publieksgerichte functie van de cultureel-erfgoedsector in België heeft de afgelopen decennia flink aan terrein gewonnen in het wetgevend kader in Vlaanderen. In 1981 werd een museumraad opgericht, een zogenaamde adviescommissie aangesteld door de Vlaamse minister voor Cultuur, Karel Poma, met als opdracht om een globale regeling uit te werken voor de musea in Vlaanderen (Smets, 2014). Sinds het midden van de jaren 1990 werd intensief gewerkt aan het ontwerp van een volwaardig Vlaams museumbeleid. Aandacht ging daarbij uit naar verhoogde toegankelijkheid en betrokkenheid. In 1996 mondde dit uit in het Vlaamse Museumdecreet, hetgeen heeft geleid tot groei en vooruitgang. Tegen het einde van

de twintigste eeuw had, onder impuls van dit Vlaamse Museumdecreet, ieder (erkend) museum officieel een educatieve dienst of educatief medewerker. In 2004 werd het Museumdecreet opgenomen in het Erfgoeddecreet wegens een toenemende aandacht voor het ruimere veld van cultureel erfgoed en de uitbouw van een geïntegreerd erfgoedbeleid (Smets, 2014). Vervolgens werd dit in 2008 herschreven tot het Cultureel-erfgoeddecreet, waarin ook de functie van FARO (n.d.), Vlaams steunpunt voor de cultureel-erfgoedsector – operationeel sinds 1 januari 2008, wordt verankerd. FARO inspireert en ondersteunt en houdt de vinger aan de pols. Het decreet werd in 2012 en 2017 geactualiseerd. Het Cultureelerfgoeddecreet van 24 februari 2017 breidt de in de negentiende eeuw ontwikkelde museale basisfuncties – verzamelen, bewaren, onderzoeken en tonen – uit met een vijfde functie, namelijk participeren (Departement Cultuur, Jeugd & Media, n.d.; Smets, 2014).

Deze toegenomen aandacht voor het publiek komt niet onverwachts gezien de democratiseringstendens die de Vlaamse overheid op gang had gebracht op vlak van cultuur in de jaren 1950-1960 van de vorige eeuw. De roep naar democratisering was in de eerste plaats gericht op het verhogen van de cultuurparticipatie en werd eind de twintigste eeuw gekoppeld aan culturele competentie. Een product van deze ingezette tendens is de organisatie ‘Kunst in Huis vzw’ (n.d.), die zich sinds 1978 bezighoudt met laagdrempelige formules voor het lenen en kopen van hedendaagse beeldende kunst. Een ander antwoord zijn de inspanningen van de museum- en erfgoedsector ten aanzien van specifieke doelgroepen, teneinde alle mensen de kans te geven te participeren. Een initiatief gericht op het aantrekken van jongvolwassenen bijvoorbeeld is de Museumnacht. Met de Berlijnse ‘Lange Nacht der Museen’ als referentiepunt in 1997 kende dit evenement zijn navolging in een stijgend aantal steden, waaronder ook in Vlaanderen. Voor meer advies over werken met jongeren kunnen de musea en erfgoedinstellingen trouwens sedert 2004 terecht bij gespecialiseerde educatieve organisaties die inzetten op participatie zoals onder andere AmuseeVous (n.d.) en Tapis plein (n.d.), nu gekend als ‘Werkplaats immaterieel erfgoed’ (2019). Of kunsteducatieve organisaties zoals Rasa (n.d.) en De Veerman (2019), strijken zelf soms neer in de musea om het jonge publiek in contact te brengen met de visuele kunsten. Een ander initiatief om de toegang tot ons cultureel erfgoed te vergemakkelijken is de lancering van de museumpas in 2018. Hiervoor werken musea in Vlaanderen, Wallonië en Brussel samen, hetgeen uniek is in het Belgische landschap. Met de pas speelt museumPASSmusées (2019) in op zowel het verhogen van de zichtbaarheid van de instellingen als het verlagen van de drempel tot cultuur. Een Open Monumentenkaart biedt dan weer kortingen en voordelen bij meer dan 250 monumenten (Herita vzw, 2018). Een laatste voorbeeld is de ontwikkeling van een aanbod ‘op maat’, programma’s op maat van mensen met een visuele beperking, mensen met een auditieve beperking, anderstalige nieuwkomers, mensen met dementie en hun mantelzorgers, enzoverder. De categorisering van het publiek in een aantal doelgroepen met daaraan gekoppeld specifieke initiatieven per doelgroep heeft democratische intenties, maar als instelling en begeleider is het belangrijk voor ogen te houden dat de mensen in die doelgroep uniek zijn.

Ondanks deze initiatieven blijft de democratisering van de Vlaamse museum- en erfgoedsector ondermaats, zowel in het organisatieleven zelf als bij de bezoeker. De concurrentie met de beeld- en vrijetijdsindustrie is immers groot. Bovendien wordt participatie vaak verward met publieksbereik (Van Oost, 2000). Het wijd openen van de deuren is geen garantie op het slagen van de democratisering. De toegang tot cultuur mag niet worden herleid tot een louter fysieke aanwezigheid. De democratische idee moet

doorgetrokken worden tot in alle facetten van het beleid. Er is daarbij nood aan een gelijkwaardige relatie tussen bezoeker en medewerkers. Bepaalde keuzes bij het tentoonstellen bijvoorbeeld kunnen op dit vlak remmend werken (Van Oost, 2000). Voor het verlagen van de participatiedrempel is educatie belangrijk, en dan niet enkel het 'toeleiden naar een product' of het 'begrijpbaar en hapklaar maken van een product'. Dit is nog te vrijblijvend (Kindekens, De Backer, & Vermeersch, 2013). Educatie vergt engagement in beide richtingen.

## **Museumonderzoek**

In 2000 stelde de sociologe Dominique Baugard vast dat het museumonderzoek in België schaars was. Haar eigen onderzoek werd toen gefinancierd door de Federale diensten voor wetenschappelijke, technische en culturele aangelegenheden. De interesse in het museumpubliek nam ook toe bij de Vlaamse overheid. Bijvoorbeeld in 2001 gaf het departement Cultuur van het ministerie van de Vlaamse Gemeenschap de opdracht aan Letty Ranshuysen om onderzoek te verrichten met als doel het publiek van de Vlaamse musea te verbreden en het bezoek te stimuleren (Nys, 2012). Ook bij de musea zelf nam de voorbije jaren de aandacht toe voor publieksonderzoek, al dan niet vanuit gerichte marketingdoeleinden. Mede onder druk van de overheid lag de focus voornamelijk op enerzijds de bezoekersaantallen, en anderzijds de sociale en culturele herkomst van de bezoekers en hun verwachtingen en ervaringen (Elias, 2000; Herz & Pelgrims, 2007; Nys, 2012). Musea leren het publiek en hun noden dus stilaan kennen, waardoor ze hun educatieve visie en programma's hierop kunnen afstemmen. Evaluatie bij het publiek zowel voor, tijdens als na een tentoonstelling is hiervoor bij uitstek geschikt. Een kanttekening is dat er weinig tijd overblijft voor reflectie en evaluatie. Niet alleen de tentoonstellingen volgen elkaar vlug op, maar ook het veld evolueert razendsnel. Een mogelijke oplossing is het integreren van de evaluatie in de rondleiding. Bovendien hoeven evaluatietools niet per se veel geld en tijd te kosten.

## **De museumdefinitie in beweging**

In 1946-1947 werd ICOM (n.d.b) opgericht, de International Council of Museums. Internationaal wordt ICOM beschouwd als het belangrijkste referentiepunt voor het museumlandschap. De lokale afdeling 'ICOM Belgium Flanders' (n.d.) vertegenwoordigt de Vlaamse musea bij ICOM. Deze organisatie is in 2010 ontstaan uit de Vlaamse Museumvereniging (VMV). De groeiende visievorming in Vlaanderen gaat dus hand in hand met een sector die zich professionaliseert en internationaal op de kaart zet.

In 1946 stelde ICOM (n.d.a) een museumdefinitie op die weergeeft wat musea zijn en wat ze doen:

*The word 'museums' includes all collections open to the public, of artistic, technical, scientific, historical or archaeological material, including zoos and botanical gardens, but excluding libraries, except in so far as they maintain permanent exhibition rooms.*

Deze definitie benadrukt het belang van de collectie conform de kernfunctie van weleer. In lijn met maatschappelijke ontwikkelingen evolueerden de functies die aan het museum werden toevertrouwd: eerst zorgvuldig collectioneren, nadien grondig bestuderen en

vervolgens de educatie van het publiek. Bijgevolg werd de oorspronkelijke definitie meermaals bijgesteld.

De ICOM-museumdefinitie (n.d.c) die sinds 2007 in voege is, luidt als volgt:

*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.*

Deze definitie vertrekt nog steeds sterk vanuit de collectie, terwijl vandaag de focus ligt op het publiek en de samenleving (Van Oost, 2018). De maatschappelijke rol van musea wint aan belang. De vraag is dan ook of de idee van een museum als ‘permanent institution’ in plaats van een meer inclusieve organisatie nog van deze tijd is. Is ‘in the service of society and its development’ voldoende om tot die rol op te roepen (Brown & Mairesse, 2018)? ICOM kwam een vijftal jaar geleden tot de vaststelling dat de inhoud van deze museumdefinitie aan herziening toe was en richtte in 2017 hiervoor comité MDPP [Museum Definition, Prospects and Potentials] op. Tijdens een workshop in 2018 bevestigt de cultureel-erfgoedsector van Vlaanderen de nood aan een herformulering (Van Oost, 2018). Het comité MDPP kondigde onlangs een nieuwe museumdefinitie aan tijdens het driejaarlijks ICOM-congres in Kyoto in september 2019 (ICOM, n.d.c):

*Museums are democratising, inclusive and polyphonic spaces for critical dialogue about the pasts and the futures. Acknowledging and addressing the conflicts and challenges of the present, they hold artefacts and specimens in trust for society, safeguard diverse memories for future generations and guarantee equal rights and equal access to heritage for all people.*

*Museums are not for profit. They are participatory and transparent, and work in active partnership with and for diverse communities to collect, preserve, research, interpret, exhibit, and enhance understandings of the world, aiming to contribute to human dignity and social justice, global equality and planetary wellbeing.*

De beslissing over dit voorstel werd uitgesteld omwille van onenigheid over de inhoud van de definitie en wegens de schijnparticipatie die eraan vooraf ging (Oost, 2019). Het voorstel gaat sterk uit van maatschappelijke waarden zoals inclusie, participatie en sociale rechtvaardigheid. Dit voorstel speelt ook duidelijk in op het actuele debat rond meerstemmigheid. Volgens de Deense museologe Jette Sandahl, die het comité MDPP leidt, reiken de verwachtingen van het museumpubliek op het vlak van participatie en cocreatie vandaag de dag verder dan ooit tevoren. Het publiek wenst betrokken te worden bij de tentoonstellingen, educatieve programma’s en events, maar volgens haar ook bij de minder evidente museale basisfuncties die tot nog toe eerder aan de blik werden onttrokken. Ze spreekt van een *shift* naar een relationeel museum verwijzend naar de begrippen betrokkenheid, wederkerigheid, uitwisseling, gelijkwaardig partnerschap, out- en inreach, samenwerking, gedeelde verantwoordelijkheid, gedeelde doelen en collectieve autoriteit (Sandahl, 2019).

In het nieuwe voorstel wordt het woord ‘education’ geschrapt. Men kan zich de vraag stellen waarom de museale wereld zo vaak de ‘educatie’ op afstand houdt. In eerste instantie was dat

om het onderzoek voorrang te geven, daarna om zo snel mogelijk andere activiteiten prioriteit te verlenen: het welbevinden in musea, al dan niet vanuit marketingoogpunt en het zeer sociaal-culturele begrip 'participatie'. Dit laatste vooronderstelt echter educatie. Aan iets deelnemen dat men niet kan of waarnaar men het raden heeft wat het is, kan moeilijk worden beschouwd als een belangrijke doelstelling. Al valt er wel iets te zeggen voor het plezier om zorgeloos verwonderd te worden over het buitengewone, de wereld van de verbeelding of dat wat er niet meer is.

Misschien is de connotatie die de etymologie van het woord 'educatie' oproept niet meer van deze tijd? 'Educere' betekent in de eerste plaats 'het kweken van planten en dieren' en pas in de tweede plaats het geestelijk opvoeden. 'Educare' wil vooreerst gewoon zeggen: 'uittrekken' en ook 'uitleiden' en pas in de tweede betekenis 'in de hoogte trekken' en dan in het bijzonder voor een kind: 'grootbrengen, opvoeden'. De derde betekenis zou misschien vandaag meer geliefd zijn: 'er de tijd voor uittrekken', met andere woorden 'beleven'. 'Educatie' draagt aldus teveel 'hiërarchie' in zich van iemand die het kan of weet, gericht tot een ondergeschikte die het te slikken krijgt. Latijn is nu eenmaal een boerentaal, met alle gevolgen van dien. Nochtans heeft men daar geen last van met betrekking tot het woord 'cultuur', dat van oorsprong ook agrarisch is: 'colere = beploegen'. Nog vroeger is er een verwantschap met 'draaien', ergens zijn draai vinden als bewoner... Deze betekenis zal de verantwoordelijke voor de publiekswerking ook wel behagen. Begrijpelijk is in ieder geval dat het eerder horizontale begrip 'participatie' meer gewaardeerd wordt, als een dynamiek waarin de toeschouwer het beste van zichzelf geeft om het beste van de tentoonstellingsomgeving terug te krijgen en vice versa. Belangrijk is evenwel het onderscheid tussen kwantitatieve en kwalitatieve deelname. Het eerste betreft het aantal aanwezigen, belangrijk voor ticketverkoop en statistieken. Het tweede doet de vraag rijzen wat er effectief met de bezoeker is gebeurd, wat er is veranderd (Elias, 2009).

### **Stromingen in de theorie van de kunsteducatie**

'Kunsteducatie' heeft in de jaren 1980 de oudere term 'kunstzinnige vorming' vervangen,<sup>1</sup> omdat deze term te eng gericht was op zelf kunstzinnig bezig zijn (in de kelders van het museum schilderijen naschilderen of beeldhouwwerken nabootseren of gewoon expressief-creatief jezelf zijn). Bedoeling was dat 'educatie' zou benadrukken dat er meer werd beoogd dan enkel zelf iets met de handen doen: ook leren begrijpen en interpreteren. Dit ligt in lijn met de wisselende accenten in de geschiedenis van de kunsteducatie. De expressiebeweging die vanaf de jaren 1950 een echte doorbraak kende, kreeg kritiek omdat ze te veel op de emotionele aspecten van de kunstervaring was gebaseerd. Vanaf midden de jaren 1980 moest de expressieve benadering plaats ruimen voor een cognitieve. Gelijktijdig lokte de hegemonie van de expressie een Amerikaanse tegenreactie uit, de zogenaamde Discipline-Based Art Education [DBAE]. Volgens deze stroming is kunsteducatie gebaseerd op vier verschillende wijzen van kijken, vertrekkende van vier expliciet kunstgerichte disciplines (kunstproductie, -geschiedenis, -kritiek en -aesthetica). Willem Elias (1989, 2001) voegde hier nog kunstagogiek aan toe als vijfde discipline, hetgeen het hele educatief model een soort meta-educatieve functie gaf, tezamen met een oproep tot 'ont-disciplineren' en het recht om zo maar te genieten van de kunst. De ont-disciplineren is belangrijk om actief te kunnen inspelen op de noden van de toeschouwers, anders wordt de aanpak al snel rigide (De Backer et al., 2015).

---

<sup>1</sup> Zie artikel *Wat voorbij is komt (n)ooit weer terug*

Door deze stroming kreeg de erkenning van het kunsthistorische primaat een deuk. Bovendien resulteerde het binnen de kunsteducatie in een grote aandacht voor de interpretatieproblematiek en het spreken over kunst. In het laatste kwart van de twintigste eeuw is de kunsteducatie onder invloed van het postmodernisme dan ook de nadruk beginnen te leggen op de interpretatiemogelijkheden vertrekkende vanuit de verscheidenheid van het publiek en van de contexten. Sinds zowat 145 jaar wisselen deze visies over kunsteducatie elkaar af (Elias, 2001). Volgens Olga Van Oost, Hildegard Van Genechten en Roel Daenen (2016) is het rationele museum dat gericht is op het bestuderen van objecten voorgoed voorbij. In hun boek *Museum van het gevoel* bespreken ze de nieuwe vormen van museumbeleving met (hernieuwde) aandacht voor morele verantwoordelijkheid, engagement, empathie, wijsheid, schoonheid, persoonlijke betekenisgeving, zintuiglijkheid en emotionaliteit.

### **De postmoderne tijd**

Er bestaat een postmoderne vormgeving die zichtbaar is in de musea, maar los daarvan wordt onder 'postmodernisme' ook de cultuurbreuk verstaan die een correctie is op het modernisme dat te 'exclusief' was geweest, te veel gebonden aan strikte regels en afbakeningen, weliswaar nieuw, maar zeer categoriserend. De zogenaamde avant-garde hoorde niet in het museum en wilde niets te maken hebben met het oude, het was de nieuwe hoge kunst waarvoor respect moest worden betoond. Educatie bestond uit het geven van de nodige vereenvoudigde, wetenschappelijke informatie aan een publiek dat er rijp voor was. Het Museum Insel Hombroich vlakbij Düsseldorf diende als voorbeeld voor deze wending. Een 'esthetisch' museum met objecten en kunstwerken die qua vorm dialogerend bij elkaar horen of precies interessante confrontaties zijn. Inmiddels was het immers duidelijk dat 'esthetisch', met name de vraag hoe vormen op zintuigen inwerken, geen neutrale term is maar een politieke dimensie vertoont, dit wil zeggen: wat betekent iets voor welke bezoeker in een maatschappelijke context? Het breken met de oude indelingen leidde tot een heel ander idee over de indeling van het museum als bewaarplaats en daardoor ontstonden ook andere educatieve benaderingen. Geen indeling meer naar tijd (eeuw per eeuw) of plaats (geografisch) of soort (objecten versus kunst). Door het verwerpen van die indelingen, ook wel 'schotten' genaamd, was educatie niet langer het kunsthistorisch leren kennen van stijlen uit een tijd of het verhaal van een plek waar de glorie van machthebbers werd getoond waarvan men de geschiedenis moest kennen, of het religieuze verhaal achter en de kennis van het gebruik van objecten. Educatie moest passen in de cultuurgeschiedenis, waar de betekenis van de vorm werd bestudeerd, en waar uit de voorwerpen en vormen sociologisch gezien de machtsstructuren vielen af te lezen. Niet enkel meer maatschappelijk, maar ook persoonlijk, vertrekkende van de vraag: wat heeft de toeschouwer er zelf aan? Wat betekent het voor de groep waartoe ik behoor? Wat betekent het voor andere groepen in de samenleving of voor andere samenlevingen? En vooral, hoe komt het dat de antwoorden op elk van deze vragen door iedere toeschouwer verschillend kunnen zijn? Het beantwoorden van deze vragen is niet louter een aangeboren of intuïtieve vaardigheid: betekenis geven moeten we leren. De interpretatie wordt dus verschoven van de autonomie van het kunstwerk, al dan niet medebepaald door de maatschappelijke context, naar de sociaal-culturele context van de toeschouwers. Dit is educatief zeer interessant omdat dit het einde betekent van elke belerende kunsteducatie, ten voordele van een beter begrip van de manier waarop mensen betekenis geven door middel van cultuurproducten. Eindelijk een vrijheid van waarnemen, een feest voor de zintuigen (Elias & De Backer, 2013; Kindekens, De Backer, & Vermeersch,

2013). Deze postmoderne benadering wordt beschouwd als een verderzetten van het perspectivisme van Nietzsche dat eruit bestaat dat de dingen niet één betekenis hebben die men moet leren, maar een veelheid die men dynamisch moet exploreren en interpreteren. Leren om te kijken vanuit alle hoeken en vanop alle niveaus wordt zo een nieuwe doelstelling van de museumeducatie. Daarin is ze gewoon met haar tijd meegegaan. Educatie is immers zelden revolutionair, maar eerder conservatief, dat is ook de overtuiging van Bourdieu die educatie benaderde als de 'reproductie' van het gevestigde.

Ook de postmoderne kunsttheorie is ondertussen doorgesijpeld naar de kunsteducatie. Beelden zijn minder simpel dan men eeuwen dacht, namelijk mimetische afbeeldingen van de werkelijkheid. Alsof kijken slechts het zien van een voorstelling van de werkelijkheid zou zijn en niet een complex proces waarin vele factoren van biologische, sociaal-culturele en psychische oorsprong een rol spelen en waarin de relaties met andere elementen belangrijker zijn dan de zaak zelf. Dit laatste wordt graag met het woord 'essentie' aangeduid, omdat dat een van de vele termen is die ons zekerheid geven. Beelden zijn echter veel eigenaardiger dan woorden. Ze zijn niet lineair. Men moet bij beelden niet afkomen met een betekenisproductie die voortvloeit uit het aaneenrijgen van klanken, woorden, zinnen, tekstfragmenten of teksten. De logica speelt daar geen rol. De semiotiek, de theorie van de bijbetekenissen, neemt de overhand. Wanneer men verbanden begint te leggen in het presenteren van beelden ontstaan er andere betekenissen dan de evidente. Sommige bevestigen de zekerheid, zoals heiligenbeelden, idolen, reclame etcetera. Maar de moderne en hedendaagse kunst vindt precies haar zin in het op losse schroeven zetten van al wat vast wordt gewaand. Dat is sinds de jaren 1980 ook de opdracht van de curator bij tentoonstellingen, iemand die verbanden legt tussen beelden om de toeschouwer aanknopingspunten te bieden.

### **Verschuivingen in leerparadigma**

In de twintigste eeuw hebben enkele drastische veranderingen plaatsgevonden op het vlak van leertheorieën, onder andere de opkomst van actieve kennisconstructie (het zogenaamde constructivisme). De leertheorieën hebben het museum- en erfgoededucatief werk steeds mee vorm gegeven (De Backer et al., 2014). In 1998 bracht de Amerikaanse professor George Hein ze samen in zijn boek *Learning in the museum*. Het constructivistische museum sluit naadloos aan bij de postmoderne kijk op kunsteducatie. Niet meer eenvoudigweg tonen, maar de leerervaringen van de bezoekers staan op de voorgrond. Er wordt daarbij gewerkt met toeschouwers die zich bewegen op het hele continuüm van (n)iets van kunst of erfgoed weten of begrijpen. Recent schoof de publieksfocus in Vlaanderen wat op: van jongeren naar ouderen, maar ook de allerkleinsten worden aanzien als een potentieel en serieus te nemen publiek (Chavepeyer & Fallon, 2013; Vermeersch et al., 2018). Denk bijvoorbeeld aan het Kleutermenu in de Antwerpse musea of het succes van de buggytours in musea. Constructivisme erkent het leren als een actief proces waarin bezoekers hun persoonlijke betekenis construeren en zelf zin geven aan leerervaringen. Dit heeft gevolgen voor de manier waarop educatieve middelen en programma's worden ontworpen. De situaties waarbij educatief medewerkers vervallen in een eenrichtingsverkeer met een overheersing van de kunstwetenschappelijke deskundigheid en hun kijk die wordt overgebracht, hun waarheid, worden zeldzamer. De idee dat de bezoeker ook kennis binnenbrengt krijgt stilaan vaste grond. De gids fungeert niet meer als erudiet expert, maar als bruggenbouwer tussen de toeschouwers en het cultureel erfgoed, waarbij de toeschouwers worden gestimuleerd om op hun eigen manier betekenisgeving te genereren. Het interactief gidsen op maat van bezoekers

doet daarbij zijn intrede. Denk daarbij bijvoorbeeld aan de Visual Thinking Strategies (n.d.), een wetenschappelijk onderbouwde techniek die is overgewaaid uit de VS. De cognitieve benadering wordt afgewisseld met het ervaringsgericht gidsen waarbij aandacht is voor de sensorische beleving van de kunstontmoeting.

Ondanks het feit dat educatieve pakketten nog vaak top-down en aanbodgericht worden opgevat, treden musea dus steeds vaker in interactie met het oog op het realiseren van een betekenisvolle ervaring en belevenis voor het individu. Dit kan hand in hand gaan met spel en plezier, wat vaak als drijfveer wordt geopperd om een museum te bezoeken, en optimale leercondities kan creëren (Beale, 2011; Spierts, 2001). Inderdaad, de laatste decennia worden de veelgebruikte educatieve middelen, waaronder audio, tekstmateriaal en rondleidingen aangevuld met heel wat digitale ontwikkelingen waarbij wordt samengewerkt met de tech-industrie, al dan niet gecombineerd met mogelijke vormen van gamification. Door de snelle technologische ontwikkelingen die inherent zijn aan onze informatiemaatschappij dreigt een cultureel-erfgoedorganisatie echter te weinig aandacht te hebben voor de waarom-vraag. Educatie gaat echter niet om de media die worden ingezet. Initiatieven als 'Slow Art Day' of 'mindfulness in de museum- en erfgoedsector' zijn dan weer methodieken om toeschouwers op een trage maar intense manier in contact te brengen met de collectie.

### **De eis tot legitimering**

Hoewel de publieksgerichte functie dus niet meer alleen gaat over toegankelijkheid en het voorzien van informatie, blijft de urgentie van het publieksbereik en de legitimering van musea reëel (Caals, 2013; Spierts, 2001). Door de opkomst van de markt van belevenissen is het museum het voorbije decennium steeds meer de concurrentie gaan aanbinderen met andere actoren in de vrijetijdsindustrie. Naast de toename van het aantal grote spectaculaire tentoonstellingen en een internationale oriëntatie, wordt ook het museumconcept opgerekend, onder andere randactiviteiten nemen toe aan belang (Spierts, 2001). Een museum staat ten dienste van de gemeenschap waarin het zich bevindt, waardoor musea moeten nadenken over zichzelf en zoeken naar maatschappelijke relevantie. Bijvoorbeeld de vraag welke rol musea kunnen spelen in de vergrijzingsgolf die eraan komt. Kan 'social prescription' waarbij wordt samengewerkt met de zorgsector en huisartsen een structurele oplossing bieden? Moet het verenigingsleven meer worden georganiseerd rond het museum, naar goed voorbeeld uit de VS, met het oog op het realiseren van het museum als ontmoetingsplaats?

Deze vraagstukken vinden luid weerklank in de praktijk. Terwijl tot op het einde van de twintigste eeuw nog een collectiegericht denken heerste en de externe oriëntatie minder sterk ontwikkeld was, zoekt de museum- en erfgoedsector de laatste jaren steeds meer de samenwerking op met maatschappelijke instellingen, zowel om moeilijk bereikbaar publiek aan te spreken alsook om te kunnen wegen op andere maatschappelijke domeinen (Caals, 2013). Onder impuls van het boek 'The Participatory Museum' van Nina Simon (2010) ligt de focus daardoor veel meer op participatie, hetgeen moet mogelijk maken dat het museum maatschappelijk relevanter wordt. Het samenwerken met doelgroepen of gemeenschappen staat hier centraal. Participatie bestaat in allerlei graden en vormen. Denk bijvoorbeeld aan het concept 'Publiek Aan Zet' van Mooss waarbij participanten instaan voor het maken van de tentoonstelling, van presentatie tot bemiddeling en communicatie (Van Reeth, 2014). Interessant kunnen ook de 146 aanbevelingen zijn voor musea die werken aan een participatiebeleid met jongeren geschreven door 'MAS in Jonge Handen', een enthousiaste



jongerencrew die werd opgericht in 2006 in samenwerking met de kunsteducatieve organisatie De Veerman (Herz & Pelgrims, 2007). Het blijft echter de vraag in hoeverre meerdere stemmen écht zullen participeren aan de culturele erfgoedwerking. De stap van het inclusieve, participatieve museum naar het inclusieve, meerstemmige museum is klein. Momenteel denken vele organisaties na over hun bijdrage aan dekolonisatie of de manier waarop zij een ‘activistische’ rol kunnen vervullen. Een voorbeeld van de manier waarop een museum rond gelaagdheden wil werken is de dialooggrondleiding, een initiatief van PARCUM waarbij de vaste gidsen in gesprek gaan met een dialooggids en met de deelnemers die spreken vanuit de eigen culturele achtergrond en leefwereld (D’Hamers, 2019). Nina Simon (2016) heeft het dan weer over ‘werken met outsiders’; mensen die geen betekenis kunnen ontlenuen aan het museum teneinde oprechte verbindingen te leggen. Of ‘emotienetwerken’, gezien als een methode voor erfgoededucatie die via een collectieve *mindmapping* diverse stemmen en emoties kan in kaart brengen (Reinwardt Academie & Imagine IC, n.d.). Dit perspectivisme heeft geleid tot het relativisme als belangrijkste kenmerk van het postmodernisme.

### **Galeries in Vlaanderen en Brussel**

Met Brussel en Antwerpen voorop kent Vlaanderen een bloeiende galeriewereld (Kunstenpunt, 2019; Leenknecht, 2016). In een galerij wordt in de eerste plaats actuele kunst getoond, veelal met als doel kunstenaars te promoten en hun werken uiteindelijk te verkopen. Tot op heden ontvangt een kunstgalerie vooral een elitair, kapitaalkrachtig publiek. Bij hun klanten volgen galeriehouders een welbepaald stramien. Gekruid met verkoopsargumenten promoten ze hun kunst en leggen ze uit wat ze goed en/of slecht vinden. Soms gaat de vernissage hand in hand met een inleidend woord van een expert. Meer dan dat valt er in een galerij echter niet te beleven. Hoewel iedereen welkom is in een galerij, heerst een grote drempelvrees bij hen die geen enkele wens of mogelijkheid hebben om kunst te kopen. Nochtans kunnen galeries zichzelf promoten als een plaats waar iedereen binnen mag. Als belangrijke schakel tussen kunstenaars en publiek kan een galerie een educatieve rol opnemen, zeker op plaatsen waar een museum voor hedendaagse kunst ontbreekt. Ze kunnen investeren in educatieve randprogramma’s voor hun (potentieel) cliënteel. In plaats van voornamelijk kunstcritici te betrekken die eerder meewerken aan de verduistering rond de waarde van het kunstwerk, kunnen ze bijvoorbeeld educatoren uitnodigen die in gesprek gaan met het oog op kennis van de kunstwerken, aangevuld met de mogelijkheid tot verdere vorming van de toeschouwer als mens.

In navolging van Nederland en Groot-Brittannië lanceerde de Vlaamse overheid in 2019 de renteloze kunstlening onder de noemer ‘Kunst Aan Zet’ (n.d.). Het is een initiatief in samenwerking met ‘Kunst in Huis vzw’ die verantwoordelijk is voor de coördinatie en promotie, en ‘Hefboom cvba’ voor het verstrekken van de lening. Via ‘Kunst Aan Zet’ kunnen ervaren en minder ervaren kunstliefhebbers hedendaagse kunst van Vlaamse en Brusselse kunstenaars verkennen en aankopen. Naast een grotere zichtbaarheid voor hedendaagse kunst, versterkt dit fiscaal instrument ook de economische positie van kunstenaars en galeristen. Hoewel dit een drempelverlagend beleidsinitiatief kan zijn, zal de drempelvrees bij het grote publiek slechts beperkt afnemen als galeristen ook niet op andere vlakken inzetten om hun imago bij te stellen.

### **Privé-collecties**

De Vlaamse verzamelcultuur is wereldwijd bekend. Sinds 2007 beginnen steeds meer Vlaamse verzamelaars hun collectie open te stellen voor het publiek (Laermans & Pültau, 2017). Hiermee volgt Vlaanderen de internationale trend. Denk daarbij bijvoorbeeld aan Vanhaerents Art Collection te Brussel, Collection Vanmoerkerke te Oostende, Verbeke Foundation te Kemzeke, Art Center Hugo Voeten te Herentals en Herbert Foundation te Gent. Hoewel er ook privé-verzamelingen bestaan van andere potentieel museale voorwerpen dan hedendaagse kunst, hebben de verzamelaars doorgaans niet dezelfde middelen als de begoede collectioneers van hedendaagse en moderne kunst. Dankzij meer middelen en efficiënte structuren slagen private spelers er in tegenstelling tot musea beter in om aan kwaliteitsvolle collectievorming te doen. Ze beschikken over indrukwekkende collecties, vaak met topstukken die deel uitmaken van ons collectief erfgoed. Deze private initiatieven kunnen een rol spelen in de toekomst van musea, waardoor musea zich meer kunnen toelagen op onderzoek en de vertaalslag naar het publiek. In een lezing aan de KVAB, Klasse der Kunsten in 2019, verdedigde curator Chris Dercon het klassieke museum ‘omdat het tijd heeft’, terwijl de privé-musea vaak niet overleven na het overlijden van de initiatiefnemer. Met dat ‘tijd hebben’ wijst Dercon op het institutionele karakter van het gesubsidieerde museum dat gegarandeerd bewaart. Dat is natuurlijk zo, alleen heeft ‘hedendaagse’ kunst geen tijd omdat ze per definitie vlug die hedendaagsheid verliest en het precies dat ‘ongezienne’ is waarin de educatieve waarde schuilt.

Op plaatsen waar een museum voor hedendaagse kunst ontbreekt, kunnen privé-initiatieven een belangrijke educatieve rol vervullen. Men kan zich echter wel zorgen maken over het te persoonlijke karakter van de privé-collectie. Mogelijks krijgt de toeschouwer louter een - weliswaar met passie gebrachte - inkijk in de interessesfeer van de collectioneur. Maar we denken dat de collectie van geen enkel publiek kunst- of erfgoedmuseum het gevolg is van een weloverwogen selectie in een zoektocht naar wat er zou moeten te zien zijn. Musea zijn doorgaans oorden waar er op basis van de bestaande collectie met beperkt budget aanvullingen gebeuren, en die moeten uitbreiden met legaten of erfenissen en diefstallen in tijden van oorlog. Kleine correctie betreft wel het feit dat een officieel museum deskundig personeel aanstelt met het oog op het tentoonstellen van een verantwoorde keuze uit de ruime collectie. Maar ook het privé-museum doet vaak beroep op deskundige medewerkers. Educatief gezien kunnen die privé-musea sowieso een belangrijke rol spelen, omdat precies voorbij het eenmalige contact de alomtegenwoordige en herhaalde ontmoeting met kunst de grond is van het effect op de mens. Het risico blijft dat men het tegenovergestelde bereikt aangezien zij geen enkele verplichting hebben op educatief vlak, in tegenstelling tot musea. Een losstaand leermoment dat niet gekaderd is binnen een bredere visie leidt tot het terugdringen van de noden van de toeschouwer, en bijgevolg tot de mogelijke teloorgang van hun intrinsieke interesse voor hedendaagse kunst.

### **Toekomstvisie**

De klassiek geworden indeling van de drie of vijf, overigens makkelijk terug tot drie te herleiden functies, die daarenboven in vraag worden gesteld door ICOM, vat de taak samen van de objectgerichte visie op musea. Voorwerpen bij elkaar brengen om ze te tonen als trofeeën wordt aanzien als het oorspronkelijke concept van het instituut museum, met Julius Caesar als voorbeeld, die buitgemaakte objecten tentoonstelde als machtsvertoon. Dat er nog niemand aan gedacht heeft dat die eerste museale tentoonstelling in Rome er een van Vlaamse

kunst is geweest, toen nog 'Belgae' genoemd, is verwonderlijk. Glorie voor de veroverende heerser. Pas in de renaissance ontstaat de collectie waarin kunst en rariteiten op zichzelf de moeite waard worden geacht. In de negentiende eeuw wordt de kunstgeschiedenis als autonome discipline ontwikkeld en bijgevolg ontstaat de behoefte om onderzoek te doen in musea. Aanvankelijk moest de bezoeker zelfs een brief schrijven om uit te leggen wat hij in het museum kwam doen. De toegankelijkheid voor het grote publiek is een deel van de geschiedenis van de twintigste eeuw, niet toevallig deze van de doorbraak van democratieën. Wat zal de betekenis van het museum in de eenentwintigste eeuw zijn, die reeds ongeveer voor een vijfde voorbij is (Elias & De Backer, 2013)? De religieuze bijbetekenis van het museum zit al in het woord: de tempel van de muzen. Een oord waar men bewondering, ingetogenheid en respect betoont voor het hogere, het sacrale. Zelfs als het geloof in godsdiensten vermindert, blijft de attitude er een van eerbiedvolle afstand voor de objecten die ooit mediator met het goddelijke zijn geweest. Walter Benjamin noemde dat de 'aura' die niet verloren mag gaan. Dat geldt ook voor de macht. Voor een portret van Hitler doen we onze hoed nog niet af, wel voor dat van Lodewijk XIV en Napoleon. Anderzijds vallen tot op vandaag met enige regelmaat eerder geziene 'helden' en veroveraars van hun imperialistische sokkel. Om maar te zeggen dat de waardering van kunst geen loutere zaak van 'schoonheid' is (Elias, 1998). Ook bij het zien van de resultaten van de techniek worden we stil. Van de uitvinding van het houten wiel, tot die van de benzinemotor; van de Egyptische instrumenten voor schedelboringen tot het toestel waarmee voor het eerst een kijkoperatie werd uitgevoerd, enzovoort... het laat ons niet koud. Dat geldt ook voor de natuur die te ver van de cultuur is komen te staan, van het skelet van een dinosaurus tot de jongste welp van een pandabeer in de zoo, we kijken er met grote ogen naar. Maar het blijven allemaal situaties waarbij we, alleen of in kleine groep met gids, iets meer willen vernemen over het object, door meer informatie te krijgen naast het kijken, omtrent de geschiedenis en de gebruikswijzen. Misschien kan het museum nog meer een plek worden waar we onszelf vormen als lid van een samenleving? De filosofie en haar twee dochters van de vorige eeuw, de psychologie en de sociologie stimuleren daartoe. Deze van de eenentwintigste eeuw spreken dat niet tegen.

De psychologie en ook de meer filosofische psychoanalyse wijzen op het belang van een rustige omgang met onze innerlijke wereld. Een 'museum van de stilte' zou een rustgevende plek kunnen zijn, al dan niet gedeeld met gevoelsmatige geestesgenoten. Het neomarxisme maar ook andere sociologische visies tonen ons hoe ideologieën vaste voet krijgen in gemeenschappen en tot strijd aanzetten. Het 'museum als agora', zou een plaats kunnen zijn waar zoals in het voetbal, die meningsverschillen spelend kunnen worden uitgepraat. Wat men in de twintigste eeuw in de Angelsaksische wereld de nieuwe filosofie is gaan noemen, de 'taalanalytische', stelt het verkeerde gebruik van het woord 'zijn' aan de kaak. Het 'museum als werf' zou de omgeving kunnen worden om de filosofische vraag naar het 'wat is?' van de dingen te stellen: is een pijp wel een pijp? Maar ook de oude fenomenologie heeft haar eisen, ze vertrouwt op de subjectieve ervaring die ze authentiek waant, en wil die beleven in waarachtige ontmoetingen met uitzonderlijke dingen, die in een 'museum als tempel' te vinden zijn, ja, de oudste betekenis. Dat die eigenheid niet zo eigen is, maar vooral context gebonden, leerden de structuralisten ons. Vanuit een relativisme betogen ze om anders te kijken naar andere culturen, met de bedoeling deze niet uit te sluiten, maar er verdraagzaam tegenover te staan. Het 'museum als spiegelpaleis' waarin veelheden en veelvuldigheden zichtbaar worden, zou veel spanningen kunnen ontspannen. De postmodernisten ten slotte, zien het museum als een 'speelplaats' waar al die functies aan bod kunnen komen en de wereld niet buiten blijft staan. Men moet die postmoderne spoeling,

nadat ze de overmoedige zekerheden van de modernen op losse schroeven heeft gezet, positief bekijken. Er werd door die deconstructie immers plaats gemaakt voor een inclusieve attitude van verdraagzaamheid voor alles en nog wat. Op basis van het besef van het chaotische van het werkelijke werd de weg geopend om de educatieve doelstelling van de scheiding tussen kunst en leven op te heffen. Iets waarin de modernen nooit zijn geslaagd, ook al droegen ze het hoog in hun avant-gardistisch vaandel.

### **Nog enkele bedenkingen**

Het past in de geest van de laatste veertig jaar dat woorden waar een deel ‘-educatie’ aan verbonden is, systematisch verdrongen worden. Dit zowel in de sociologische betekenis van ‘door machtsgroepen uitgesloten’ als in de psychologische, zelfs psychoanalytische betekenis van het ‘niet willen weten of geweten hebben’. Het is niet ‘sexy’ genoeg, zegt men dan. Die periode kenmerkt zich door de vervanging van het oude waardensysteem. Zeer lang is het christendom de drijfveer geweest om kunst te maken. Het heeft voor een ganse economie gezorgd met belangrijke opdrachtgevers. Paus Gregorius de Grote (ca. 540-604) mag terecht de heilige van de kunsteducatie genoemd worden. Hij loste het probleem op omtrent de vraag of men God wel mocht afbeelden zonder heiligschennend te zijn, door te stellen dat de kunst dienst deed als ‘biblia pauperum’, de armenbijbel voor wie niet lezen kon. De waarden die de kunst uitstraalden waren die van het westerse christendom, en het oude humanisme uit de renaissance dat de mens centraal stelde zonder al te veel aan God te raken. De moderne kunst heeft deze waarden soms bevestigd. Onze Gustave Van de Woestyne (1881-1947), een Vlaamse topkunstenaar van internationaal niveau, is er een goed voorbeeld van. Mondriaan was een theosoof en Rothko een mysticus. Maar vaak ook is de moderne kunst de uitbeelding van de ‘dood van God’ van Nietzsche, een expressie van het westerse nihilisme. Het humanisme van het modernisme heeft eigenlijk ook een nieuw geloof in de mens willen tonen, een handleiding voor een nieuwe mens. Hier is een God overbodig. Een kruisje op de schouw past niet, ook misschien omdat de moderne woning geen schouw meer heeft. De Tweede Wereldoorlog heeft in feite het geloof in het modernisme ondermijnd, maar het duurt tot eind de jaren 1970 vooraleer dat bewustzijn echt doorbreekt. Het postmodernisme werd ook het denken van de desillusie genoemd. Niet de ‘ontgoocheling’, maar de niet-begoocheling, het zich vrijwaren van te veel ijdele idealen die tot ideologieën verstarde. Naast het positieve humanisme (menselijkheid is de hoogste waarde op de aarde, met *L'origine du monde* van Courbet als eerste modern kunstwerk) is er ook een negatief humanisme (niets menselijks is me vreemd) dat een protest formuleert van wat de mens de mens aandoet, gaande van Goya (1746-1828), die als de eerste moderne kunstenaar kan gezien worden over de *Guernica* van Picasso (1881-1973) tot Banksy (°1974). Vanaf het postmodernisme van de jaren 1980, dat een cultuurrelativisme tot uiting bracht, vanuit de vrolijkheid dat het ook anders kan, krijgen we een correctie op het positieve humanisme van het modernisme. Vooral echter vanaf het begin van de eenentwintigste eeuw heeft dat cultuurrelativisme de vorm aangenomen van deconstructie, een inzicht van Derrida dat in onze dagelijkse cultuur vervlochten is geraakt. De kunstenaar heeft zich de rol toegemeten om een maatschappelijk standpunt in te nemen, onder de vorm van open vragen die veel verder gaan dan de scherpste onderzoeksjournalistiek die uiteindelijk aan handen en voeten gebonden is aan wat al dan niet mag getoond worden, dit in een wereld van na de begrafenis van God. De kunstenaar is het geweten geworden van de actualiteit. De lijn van het negatieve humanisme heeft het hoofdaandeel genomen. En zoals het vaker gebeurt met het geweten: we weten het wel, maar doen er niets aan. Daarom is een kunstenaar ook geen politicus. We

hebben een slecht geweten over wat met het klimaat aan de hand is, we weten dat we iets moeten doen, maar doen het niet. Dit om te zeggen dat museum- en erfgoededucatie niet enkel kan gaan over de informatie omtrent objecten of een verduidelijking van historische kunststromingen, maar dat de tentoonstellingsplek ook andere maatschappelijke functies te vervullen heeft met elk hun specifieke educatie. Men zou kunnen opperen dat het hier om tentoonstellingen hedendaagse kunst gaat, en dat is ook zo. Maar het hedendaagse is snel erfgoed en pas als het erfgoed is, is het goed bestudeerbaar en geeft het nieuwe educatieve mogelijkheden. Tentoonstellingen van objecten zijn echter niet zomaar uitnodigingen om naar dingen te kijken. Ze zijn een teken van de tijd en van de menselijke verhoudingen. Daar komt een deel nostalgie bij kijken, de uiting van het positieve humanisme, maar ook een deel maatschappijkritiek, de uiting van het negatieve humanisme. Musea met objecten relativeren de vooruitgangsgedachte omdat de evolutie wordt geschetst van momenten waarop men ervan overtuigd was dat men het beste had gevonden. Een zaal verder ziet men dat dat verbeterbaar was. Denk daarbij bijvoorbeeld aan het museum van wetenschapsgeschiedenis en technologie.

Van de ondergang van alle ideologieën heeft één waardensysteem gebruik gemaakt, de nieuwe religie die 'Management' wordt genoemd wordt, de hoofdstrategie van het kapitalisme. Uiteraard is er niets tegen goed beheer op basis van een goed beleid. Maar dat Management met grote M heeft haar waarden verabsoluteerd, namelijk management om het management en marketing als zusterstrategie, een economische variant op het ethisch utilitarisme: 'wat nuttig is, is goed' wordt 'wat verkoopt, is goed'. Dit is in het cultureel-erfgoedlandschap binnengedrongen: verzelfstandiging van de musea, privé-musea, museumshops die niet te ontlopen zijn, sponsors die mee het beleid bepalen, .... Vandaar dat het woord 'educatie' geweerd wordt en vervangen door meer mercantiele termen zoals publiekswerking of klantvriendelijkheid. Het kan niet de bedoeling zijn dat museum- en erfgoededucatie leidt tot wat Bourdieu de 'distinctie' genoemd heeft, het willen badineren door het waarderen van het niet-begrijpen, het kleren-van-de-koning-effect in de kunst. Want over 'educatie' gaat het en moet het blijven gaan in de goede, oude agogische betekenis van 'vorming', dit wil zeggen niet enkel een weten maar een daadwerkelijk effect op de lichamelijke en de geestelijke binnen een maatschappelijke concreetheid. Wanneer men de meest nieuwe technologie gebruikt, zoals het nemen van een foto van een object met de smartphone waarna men vervolgens informatie te horen krijgen, vergt dat nog steeds een grondige studie van de vraag welke informatie men op welke wijze zal meedelen. Educatie is het oudste beroep van de wereld, en het moet steeds vernieuwd worden. De manier waarop organisaties educatie inrichten voor kinderen, jongeren en volwassenen kan natuurlijk variëren. Het gaat in deze verder dan enkel het omarmen van nieuwe leermiddelen om toeschouwers aan het leren te krijgen. Het gaat in essentie om de vraag 'hoe' mensen het best leren. Daarbij is het belangrijk de lerende centraal te plaatsen en toe te laten het eigen leerproces vorm te geven (Kindekens, De Backer, & Vermeersch, 2013).

## REFERENTIELIJST

AmuseeVous. (n.d.). *AmuseeVous*. Geraadpleegd op 1 oktober 2019, op <https://www.amuseevous.be>

Beale, K. (2011). *Museums at Play. Games, Interaction and Learning*. Edinburgh, UK: MuseumsEtc Ltd.

Brown, K., & Mairesse, F. (2018). The definition of the museum through its social role. *Curator: The Museum Journal*, 61(4), 525-539. doi: 10.1111/cura.12276

Caals, A. (2013). *CERIZE. Voor een b(l)oeiend museum*. Brussel: Faro.

Chavepeyer, I., & Fallon, C. (2013). *Musées d'art, amis des tout-petits* (B. Geudens, vert.). Bruxelles: FRAJE.

De Backer, F., Peeters, J., Buffel, T., Kindekens, A., Romero Reina, V., Elias, W., & Lombaerts, K. (2014). An Integrative Approach for Visual Arts Mediation in Museums. *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 143, 743-749.

De Backer, F., Peeters, J., Kindekens, A., Brosens, D., Elias, W., & Lombaerts, K. (2015). Adult visitors in museum learning environments. *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 191, 152-162.

Departement Cultuur, Jeugd & Media. (n.d.). *Nieuwe begrippen: Functies en rollen*. Geraadpleegd op 27 september 2019, op <http://www.kunstenenerfgoed.be/nl/beleid/cultureel-erfgoed/cultureelerfgoeddecreet/nieuwe-begrippen-functies-en-rollen>

De Veerman. (2019). *BELvue bende*. Geraadpleegd op 23 oktober 2019, op <http://www.veerman.be/project/89/BELvue-bende>

D'Hamers, K. (2019). *Dialooggidsen dichten de kloof*. Geraadpleegd op 18 oktober 2019, op <https://faro.be/blogs/katrijn-dhamers/dialooggidsen-dichten-de-kloof>

Elias, W. (1989). *Door het oog van het penseel. Discursief onderzoek naar de fundamenteen van een (andr)agogiek van kunstzinnige en esthetische vormen*. Ongepubliceerde VUB cursus, Brussel.

Elias, W. (1998). Vandalisme, expressies van andere culturen? Benadering vanuit de sociale filosofie. In C. Van Damme & F. Vandegitte, *Hedendaagse kunst en vandalisme* (pp. 53-74). Gent: Academia Press.

Elias, W. (2000). Belgium. In A. Chadwick & A. Stannett (Eds.), *Museums and adults learning: Perspectives from Europe* (pp. 158-171). Leicester: NIACE.

Elias, W. (2001). Een scenario voor een levenslang educatief curriculum. In P. De Rynck, I. Adriaenssens & N. Demeyere (Red.), *Volgt de gids? Nieuwe perspectieven en voor educatie en gidsing in kunstmusea* (101-114). Brussel: Koning Boudewijnstichting.

Elias, W. (2009). Cultuurparticipatie: Kermis, kerk of kerker. Een cultuurfilosofische benadering. In M. Bultynck (Red.), *360° PARTICIPATIE* (pp. 14-25). Brussel: Demos.

Elias, W. (2011). *Tekens aan de wand. Hedendaagse stromingen in de kunstfilosofie*. Brussel: VUBPRESS.

Elias, W. (2015). The spectator as a spiritual conservator of artistic heritage. Roger Marijnissen on museum education. *CeROArt, HS*. doi: 10.4000/ceroart.4799

Elias, W., & De Backer, F. (2013). De waarde van filosofie voor museumeducatie in kunstmusea. *Cultuur+Educatie, 13*, 81-93.

FARO. (n.d.). *FARO. Vlaams steunpunt voor cultureel erfgoed* vzw. Geraadpleegd op 22 oktober 2019, op <https://faro.be/faro-nieuws/faro-vlaams-steunpunt-voor-cultureel-erfgoed-vzw>

Gombrich, E. (1960). *Art and illusion*. London: Phaidon Press.

Hein, G. E. (1998). *Learning in the Museum*. London: Routledge.

Herita vzw. (2018). *Open Monumenten*. Geraadpleegd op 23 oktober 2019, op <https://www.openmonumenten.be/civicrm/contribute/transact?reset=1&id=2>

Herz, D., & Pelgrims, C. (Red). (2007). *KIES\* Bijna 150 aanbevelingen voor een MAS in Jonge Handen*. Geraadpleegd op 23 oktober 2019, op <https://www.mas.be/sites/mas/files/KIES.pdf>

ICOM. (n.d.a). Development of the Museum Definition according to ICOM Statutes (2007-1946). Retrieved September 27, 2019, from [http://archives.icom.museum/hist\\_def\\_eng.html](http://archives.icom.museum/hist_def_eng.html)

ICOM. (n.d.b). *History of ICOM*. Retrieved September 27, 2019, from <https://icom.museum/en/about-us/history-of-icom/>

ICOM. (n.d.c). *Museum Definition*. Retrieved October 1, 2019, from <https://icom.museum/en/activities/standards-guidelines/museum-definition/>

ICOM Belgium Flanders. (n.d.). *ICOM Belgium Flanders. Over ons*. Geraadpleegd op 27 september 2019, op <https://www.icom-belgium-flanders.be/over-ons/>

Kindekens, A., De Backer, F., & Vermeersch, L. (2013). Erfgoed in dialoog met jongeren? *Faro / Tijdschrift over cultureel erfgoed, 6*(2), 7-13.

Kunst Aan Zet. (n.d.). *Kunst Aan Zet. De renteloze kunstlening*. Geraadpleegd op 18 oktober 2019, op <https://www.kunstaanzet.be>

Kunstenpunt. (2019). *Landschapstekening Kunsten. Ontwikkelingsperspectieven voor de kunsten anno 2019*. Geraadpleegd op 9 oktober 2019, op [http://kunstenpunt.f.mrhenry.be.s3.amazonaws.com/2019/09/Landschapstekening\\_Kunsten\\_2019Kunstenpunt.pdf](http://kunstenpunt.f.mrhenry.be.s3.amazonaws.com/2019/09/Landschapstekening_Kunsten_2019Kunstenpunt.pdf)

Kunst in Huis. (n.d.). *Missie & Visie*. Geraadpleegd op 23 oktober 2019, op <https://kunstinhuis.be/over-ons/missie/>

Laermans, R., & Pültau, D. (2017). De privatisering van het kunstenveld. Een paneldiscussie over privé-musea in Nederland en publiek gemaakte kunstcollecties in Vlaanderen, met Joost Declercq, Fieke Konijn, Caroline Roodenburg en Lieven Van Den Abeele, gemodereerd door Rudi Laermans en Dirk Pültau. *De Witte Raaf, 186*.

Leenknecht, S. (2016). *De Vlaamse kunstmarkt: Nationaal, internationaal en mondiaal. Studie over Vlaamse promotiegaleriën en Vlaamse kunstenaars met galeriën in binnen- en buitenland (2005-2015)*. Geraadpleegd op 9 oktober 2019, op <http://kunstpunt.f.mrhenry.be.s3.amazonaws.com/2017/12/De-Vlaamse-kunstmarkt.pdf>

museumPASSmusees. (2019). *Over ons*. Geraadpleegd op 15 oktober 2019, op <https://www.museumpassmusees.be/nl/over-ons>

Nys, L. (2012). *De intrede van het publiek. Museumbezoek in België 1830-1914*. Leuven: Universitaire Pers Leuven.

Rasa. (n.d.). *Rasa. Open ogen voor kunst*. Geraadpleegd 13 oktober 2019, op <https://www.rasa.be>

Reinwardt Academie., & Imagine IC. (n.d.). *Emotienetwerken*. Geraadpleegd op 24 oktober 2019, op <https://emotienetwerken.nl>

Sandahl, J. (2019). The museum definition as the backbone of ICOM. *Museum International, 71*(1-2), vi-9. doi: 10.1080/13500775.2019.1638019

Simon, N. (2010). *The participatory museum*. California: Museum 2.0.

Simon, N. (2016). *The art of relevance*. California: Museum 2.0.

Smets, L. (2014). "Wie vergeet, pleegt verraad". *Faro / Tijdschrift over cultureel erfgoed, 7*(1), 16-17.

Spierts, M. (2001). Inleiding: De ingebouwde spanning tussen kunst en vorming. In P. De Rynck, I. Adriaenssens & N. Demeyere (Red.), *Volgt de gids? Nieuwe perspectieven voor educatie en gidsing in kunstmusea* (pp. 9-27). Brussel: Koning Boudewijnstichting.

Tapis Plein. (n.d.). *Tapis plein*. Geraadpleegd op 23 oktober 2019, op <http://www.tapisplein.be/nl>

Van Oost, O. (2000). Democratisering van de cultuur door grotere publieksparticipatie. *Samenleving & Politiek, 7*(8), 32-35.

Van Oost, O. (Red.). (2018). *De museumdefinitie van ICOM. Discussie over de houdbaarheid en de toekomst. Verslag van een workshop met Vlaamse museumprofessionals*. Brussel: Faro, ICOM Belgium Flanders, ICOFOM.

Van Oost, O. (2019). *De nieuwe ICOM museumdefinitie: Terug naar af op de Kyoto-*



*conferentie?* Geraadpleegd op 24 september 2019, op <https://faro.be/blogs/olga-van-oost/de-nieuwe-icom-museumdefinitie-terug-naar-af-op-de-kyoto-conferentie>

Van Oost, O., Van Genechten, H., & Daenen, R. (2016). *Museum van het gevoel. Musea op de huid van de samenleving*. Brussel: Politeia.

Van Reeth, I. (2014). *Publiek Aan Zet. Onderzoeksrapport*. Geraadpleegd op 1 oktober 2019, op [https://www.mooss.org/files/Onderzoeksrapport\\_PAZ\\_I\\_-\\_M\\_Leuven.pdf](https://www.mooss.org/files/Onderzoeksrapport_PAZ_I_-_M_Leuven.pdf)

Vermeersch, L., Pissens, L., Havermans, N., Siongers, J., Lievens, J., & Groenez, S. (2018). *Jong geleerd, jong gedaan! Onderzoek naar cultuureducatie en –participatie bij de allerkleinsten (0-6 jaar)*. Geraadpleegd op 24 oktober 2019, op <https://www.expoo.be/sites/default/files/atoms/files/jonggeleerd-jonggedaan-eind-a4-nl.pdf>

Visual Thinking Strategies. (n.d.). *Visual Thinking Strategies*. Retrieved September 27, 2019, from <https://vtshome.org>

Werkplaats immaterieel erfgoed. (2019). *Immaterieel erfgoed in Vlaanderen*. Geraadpleegd op 25 oktober 2019, op <https://immaterieelerfgoed.be/nl>