

# **Publieksparticipatie in musea voor moderne kunst in de 21<sup>e</sup> eeuw**

Onderzoek naar de opkomst en de aanwezigheid van publieksparticipatie in  
San Francisco Museum of Modern Art, Museum Ludwig en Tate Modern

**Marieke Ensing**  
**September 2011**  
**Studentnummer 6063195**  
**Master Museumstudies**  
**Olv. Mw. Dr. M.H.E. Hoijtink**  
**Tweede lezer Prof. Dr. Peter Hecht**

# Inhoudsopgave

---

<b>Inleiding.....</b>	<b>p. 2</b>
<b>1. De opkomst van publieksparticipatie.....</b>	<b>p. 8</b>
1.1 <i>Inleiding</i>	
1.2 <i>Dewey en Piaget: de rol van het publiek in musea in de jaren zeventig</i>	
1.3 <i>Kolb en McCarthy: de rol van het publiek in musea in de jaren tachtig</i>	
1.4 <i>Falk en Hein: de rol van het publiek in musea in de jaren negentig</i>	
<b>2. Educatie in de geschiedenis van drie musea voor moderne kunst.....</b>	<b>p. 17</b>
2.1 <i>Collectie en educatie in het San Francisco Museum of Modern art tot 2000</i>	
2.2 <i>Collectie en educatie in het Museum Ludwig voor de heropening in 2001</i>	
2.3 <i>Collectie en educatie in Tate Gallery tot de opening van Tate Modern in 2000</i>	
2.4 <i>Overeenkomsten en verschillen in de basis van de drie musea</i>	
<b>3. Publieksparticipatie in musea voor moderne kunst.....</b>	<b>p. 26</b>
3.1 <i>Van kennisneming naar publieksparticipatie</i>	
3.2 <i>De inzet van computerprogramma's voor publieksparticipatie</i>	
3.3 <i>Publieksparticipatie door middel van nevenprogramma's</i>	
3.4 <i>Publieksparticipatie door middel van uitnodigen van specifieke doelgroepen</i>	
<b>Conclusie.....</b>	<b>p. 41</b>
<b>Summary.....</b>	<b>p. 46</b>
<b>Bibliografie en verantwoording van de afbeeldingen.....</b>	<b>p. 47</b>

# Inleiding

---

In het hedendaagse Europese museale veld groeit zowel de economische noodzaak als de maatschappelijke wens om een breder en groter publiek te trekken. Musea zien zich financieel genooddaakt om nieuwe doelgroepen aan te spreken doordat overheidssubsidies door politieke en economische veranderingen afnemen en museale subsidies in landen als Engeland, Duitsland en Nederland steeds vaker worden afgestemd op bezoekersaantallen.<sup>1</sup>

In Amerika zijn musea altijd financieel onafhankelijk geweest van de overheid doordat musea hier vrijwel geheel drijven op bijdragen van particulieren en bedrijven, zowel materieel als financieel. Hoewel dit systeem fundamenteel anders is als het Europese systeem, groeit ook hier de financiële en maatschappelijke wens om een breder en groter publiek te bereiken.<sup>2</sup>

In een poging nieuwe bezoekers te vinden die zich bovendien sterk met het museum verbonden voelen, zijn musea op zoek gegaan naar nieuwe methoden. Een methode die in wetenschappelijke musea al sinds het begin van de twintigste eeuw wordt toegepast om het publiek het belang van de collectie te tonen, is publieksparticipatie.<sup>3</sup> De term 'publieksparticipatie' staat ter discussie en vervangende termen als 'hands-on' of 'interactief' worden dan ook regelmatig gebruikt.<sup>4</sup> In dit onderzoek is de term 'publieksparticipatie' gebruikt omdat 'hands-on' geassocieerd wordt met fysieke activiteiten en 'interactief' over het algemeen gebruikt wordt om activiteiten gestuurd door computerprogramma's te omschrijven. Onder 'publieksparticipatie' wordt in dit onderzoek verstaan: het actief handelen van museumbezoekers waardoor de creativiteit gestimuleerd en opgewekt wordt. Een door het museum geënceneerde opstelling of activiteit moet hiertoe uitnodigen door een duidelijke verbinding aan te gaan met de getoonde collectie. Met actieve publieksparticipatie wordt in dit onderzoek verwezen naar deze vorm van handelen.

Het opstellen van deze definitie heeft tot gevolg dat enkele door musea aangeboden activiteiten, die in de breedste opvatting van het woord 'publieksparticipatie' wel als zodanig herkend kunnen worden, in dit onderzoek buiten beschouwing zijn gelaten. Actieve mentale deelname die vaak bij rondleidingen wordt verwacht, is hier een voorbeeld van doordat het actief handelen ontbreekt. Digitale publieksparticipatie via websites is afgevallen doordat het niet direct met de bezoeker in het museum werkt. Kunstwerken waarbij de kunstenaar het publiek uitnodigt met zijn kunstwerk te spelen, zoals dat vanaf de jaren vijftig van de twintigste eeuw steeds vaker gebeurde, vallen af doordat participatie hier niet geïnitieerd wordt door het museum maar door de kunstenaar. Uitzondering hierop zijn opstellingen en activiteiten die kunstenaars in opdracht van musea als onderdeel van een tentoonstelling ontwikkelen en waarbij actieve participatie wordt gebruikt om creativiteit op te wekken en te stimuleren.

Door de aard van de collecties van wetenschappelijke musea, heeft de educatieve functie hier altijd een belangrijke plaats ingenomen. Kunstmusea hebben hun collectie lange tijd in de eerste plaats voor esthetische contemplatie en inspiratie ingezet. Pas in het eind van de jaren zeventig van de twintigste eeuw veranderde dit enigszins door de opkomst van pedagogiek. Steeds meer

---

<sup>1</sup> Christina Goulding 2000, p. 261.

<sup>2</sup> Bert Koopman 2003, pp. 7-9.

<sup>3</sup> Tim Caulton 1998, p. 3.

<sup>4</sup> Enkele voorbeelden van auteurs die zich met het begrip 'participatie' hebben bezig gehouden: Nina Simon 2010, pp. II-III beschrijft wat zij verstaat onder een participierend cultureel instituut. Maren Ziese 2010, p. 71 constateert dat het begrip vele betekenissen kan hebben. Marianna Adams, Jessica Luke en Theano Moussouri 2004, pp. 156-158 beschrijven de discussie rond de betekenis van de verschillende begrippen.

pedagogen ontwikkelden leertheorieën waarbij het leren door handelen centraal stond.<sup>5</sup> Deze pedagogische ontwikkelingen kunnen niet als een op zichzelf staand fenomeen worden bekeken. Ontwikkelingen in de maatschappij richting een meer democratische en minder elitaire samenleving hebben grote invloed gehad op de opvattingen over opvoeding en opleiding. Zowel de maatschappelijke verschuivingen als de veranderende pedagogische opvattingen hebben invloed gehad op het museale veld. Vanaf de jaren zeventig gingen ook kunstmusea voorzichtig experimenteren met verschillende vormen van publieksparticipatie. Ook in het academisch discours ontstond vanaf de jaren tachtig aandacht voor de positie van de bezoekers van musea<sup>6</sup>.

De interesse van onderzoekers die zich bezig hebben gehouden met museumbezoekers werd aangewakkerd door een groeiende aandacht voor de ontwikkelingen die plaatsvonden in het pedagogisch wetenschappelijke discours. Het woord pedagogiek komt voort uit het Griekse *paidagogos*, wat letterlijk 'kinderleiding' betekent. Pedagogiek als universitaire opleiding behelst de theorie en de studie van menselijke opvoeding en opleiding.<sup>7</sup> De positie en daarmee de invloed van pedagogiek loopt in de westerse wereld sterk uiteen. In Duitsland werd pedagogiek al in 1779 als universitaire opleiding aangeboden aan de Universität Halle, terwijl er in Engeland tot op de dag van vandaag alleen aandacht is voor educatie als wetenschappelijke studie, wat niet gelijk is aan pedagogiek.<sup>8</sup> 'Study of Education' heeft een veel praktischere insteek dan de psychologisch-filosofische uitgangspositie van pedagogiek.<sup>9</sup>

Een vroeg werk dat voor educatie in het museale veld van groot belang is geweest is het boek *Experience and Education* dat John Dewey al in 1938 publiceerde.<sup>10</sup> Deze publicatie kwam voor de musea nog te vroeg en het duurde dan ook tot het eind van de jaren zeventig voor het opgepakt werd in het museale veld. David A. Kolb deed in 1984 in zijn boek *Experimental Learning: Experience as the Source of Learning and Development* de belangrijke ontdekking dat mensen op verschillende manieren leren en constateerde dat informatievoorziening hierop aangepast zou moeten worden.<sup>11</sup> Deze werken resulteerden in onderzoeken die vanaf de jaren tachtig in musea werden uitgevoerd. Zo begon John H. Falk in deze tijd met zijn onderzoeken naar leersystemen die de museumervaring van bezoekers beïnvloedt, waaruit in 1992 zijn boek *The Museum Experience* voortkwam.<sup>12</sup> In dezelfde periode startte Eilean Hooper-Greenhill in Engeland haar onderzoek naar de functie van educatie in musea, waarbij ze in 1984 een boek publiceerde met de titel *Learning from objects : a short course, 9-10 May 1984*.<sup>13</sup> In Duitsland was de aandacht voor wetenschappelijke pedagogische ontwikkelingen zeer groot wat er toe leidde dat al in 1981 het *Handbuch Museumspädagogik* van Klaus Weschenfelder en Wolfgang Zacharias gepubliceerd werd. Hierin nemen zij het museum als leerplaats onder de loep.<sup>14</sup> Na dit pionierswerk zijn de artikelen over educatie in musea in hoog tempo toegenomen.

---

<sup>5</sup> Lisa c. Roberts 1997, p. 150.

<sup>6</sup> Onder andere John H. Falk en Eilean Hooper-Greenhill zijn in de jaren tachtig gestart met hun onderzoeken naar de positie van museumbezoekers. Dit resulteerde in de publicatie van het boek *The Museum Experience* van Falk in 1992 en verschillende artikelen van Hooper-Greenhill, waaronder 'Museum Education' in 1984 in *Manual of curatorship* van John M.A. Thompson.

<sup>7</sup> Winfried Böhm (Hrsg.) 2002, p. 11.

<sup>8</sup> Jozef Vos en Jos van der Linden 2004, p. 58 en Brian Simon 1994, pp. 127-146.

<sup>9</sup> Brian Simon 1994, pp. 147-161.

<sup>10</sup> John Dewey 1938.

<sup>11</sup> David A. Kolb 1984.

<sup>12</sup> John H. Falk 1992.

<sup>13</sup> Eilean Hooper-Greenhill 1984.

<sup>14</sup> Klaus Weschenfelder en Wolfgang Zacharias, 1981.

Een opvallend werk voor mijn onderzoek verscheen in 1995 van de hand van George Hein met de titel *The Constructivist Museum*.<sup>15</sup> In dit artikel benoemd Hein vier typen musea, het systematische museum, het ontdekkingsmuseum, het geordende museum en het constructivistische museum. Het systematische en het geordende museum zijn in dit geval de traditionele musea die gebaseerd zijn op het pedagogisch realisme en behaviorisme. Het ontdekkingsmuseum, dat uitgaat van het pedagogisch positivisme, en het constructivistische museum zijn in die zin meer vernieuwend dat ze uitgaan van de eigen ontdekkingstocht van de bezoeker. Publiekparticipatie kan zowel positivistisch als constructivistisch zijn. Een goed voorbeeld hiervan is te herkennen in de opzet van verschillende computerprogramma's die in musea worden aangeboden. Eenvoudige computerprogramma's waarbij het publiek slechts op een knop hoeft te drukken om extra informatie te krijgen, is een voorbeeld van positivisme omdat de mogelijke stappen vooraf vastgesteld zijn en daarmee creëren deze programma's voornamelijk de illusie van een vrije keuze.<sup>16</sup> Deze computerprogramma's worden in dit onderzoek alleen benoemd omdat zij dienen als voorbode voor de programma's die in de eenentwintigste eeuw opkomen, waarbij het oproepen en ontwikkelen van de creatieve vaardigheden van de bezoeker centraal staat. Omdat de leerdoelen hier van persoon tot persoon verschillen, wordt gesproken van een constructivistische methode. De vormen van publiekparticipatie die in dit onderzoek bestudeerd worden, moeten allen uitgaan van dit pedagogisch constructivisme, waarbij de te leren stof niet vooraf is vast gelegd en de bezoeker de vrijheid krijgt zijn eigen keuzes te maken.

In 1999 merkte Zahava D. Doering in haar artikel *Strangers, Guests or Clients? Visitor Experiences in Museums* op dat musea drie verschillende benaderingen ten opzichte van hun bezoekers kunnen aannemen.<sup>17</sup> Musea kunnen hun bezoekers als vreemden, gasten of klanten benaderen. Bezoekers worden als vreemden benaderd wanneer het museum de collectie als primaire verantwoordelijkheid ziet. Wanneer een museum haar bezoekers tegemoet wil komen vanuit een gevoel van het overbrengen van een bepaalde missie, zullen bezoekers als gasten benaderd worden. Kiest het museum ervoor de bezoekers als primaire verantwoordelijkheid te zien en daarmee de programmering op de wensen van de bezoeker af te stemmen, dan worden bezoekers als klanten benaderd.<sup>18</sup> Hoewel het benoemen van deze drie typen een ontwikkeling in tijd doet vermoeden, blijkt dat alle drie vormen, net als de vier pedagogische methoden van Hein, naast en door elkaar terug te vinden zijn in musea. Publiekparticipatie kan ingezet worden als middel om een missie te vervullen zoals het overbrengen van kennis of het ontwikkelen van creativiteit, maar het kan ook de wens van de bezoeker zijn om meer participatiemogelijkheden te krijgen. Publiekparticipatie kan dus ingezet worden door musea die hun bezoekers als gasten en als klanten benaderen.

Onderzoek naar de functie en vormen van publiekparticipatie is tot op heden schaars. Alleen voor wetenschappelijke musea ontstaat een zeker basis waarin aangetoond wordt dat publiekparticipatie functioneel kan zijn. Voor zover mij bekend werden musea voor moderne kunst in deze onderzoeken nooit bestudeerd, en in ieder geval niet vergelijkende zin. Lange tijd hebben deze musea een afkeer gehad van publiekparticipatie, maar met het succes van publiekparticipatie in andere typen musea zijn ook musea voor moderne kunst in de afgelopen tien jaar voorzichtig gaan experimenteren met deze mogelijkheid om publiek aan het museum te binden. Doordat

---

<sup>15</sup> George E. Hein 1995.

<sup>16</sup> Andrew Barry 2001, p. 140.

<sup>17</sup> Zahava D. Doering 1999, pp. 74-87.

<sup>18</sup> Zahava D. Doering 1999, p. 75.

Amerikaanse musea voor hun financiering afhankelijk zijn van sponsors en eigen inkomsten, hebben zij publieksparticipatie vaak ingezet om hun belang voor de maatschappij aan de gemeenschap te tonen. Het is dan ook niet verbazingwekkend dat musea voor moderne kunst in Amerika voorop liepen in het experimenteren met publieksparticipatie. Engelse en Duitse musea voor moderne kunst hebben in de afgelopen jaren de ontwikkelingen in Amerika sterk in de gaten gehouden. Het experimenteren met publieksparticipatie is vanuit Amerika dan ook overgewaaid naar Engeland en Duitsland.

Nederland lijkt niet op deze wind te zijn mee gewaaid. Zowel in kunstmusea als in musea voor moderne kunst gebeurt in Nederland bijzonder weinig op het gebied van actieve publieksparticipatie. In enkele musea zijn wel voorbeelden van participatie aan te wijzen, maar deze voorbeelden zijn schaars. In het Van Abbemuseum in Eindhoven kunnen bezoekers momenteel op magnetische plaatjes hun reactie bij een kunstwerk achterlaten en zo hun persoonlijke ervaring met andere bezoekers delen. In 2010 heeft het Kröller-Müllermuseum in Otterlo haar bezoekers uitgenodigd een top drie van mooiste tekeningen op papier uit te kiezen en hun motivatie hierbij te vermelden. De Top 50 die hieruit voortkwam is vervolgens als een tentoonstelling 'van het publiek' getoond. De mooiste of beste motivaties werden hierbij vermeld.

Voor dit onderzoek heb ik ervoor gekozen me te richten op musea voor moderne kunst. De interesse hiervoor komt voort uit een eerder door mij uitgevoerd onderzoek waarbij het gebruik van persoonlijke verhalen in verschillende musea centraal stond.<sup>19</sup> Hieruit bleek dat historische en etnografische musea in Nederland regelmatig gebruik maken van orale geschiedenis. Voor dit type musea is het relatief eenvoudig om te werken met herinneringen van het publiek. Het delen van verhalen is in deze musea een veel gebruikte vorm van publieksparticipatie. Uit de literatuur blijkt dat ook wetenschappelijke musea van oudsher vaak gebruik maken van publieksparticipatie. Hier kunnen ingewikkelde wetenschappelijke principes aan het publiek duidelijk worden gemaakt door ze zelf experimenten uit te laten voeren.<sup>20</sup> Nadenkend over deze gegevens ontstond bij mij de vraag dat wanneer deze musea publieksparticipatie kunnen implementeren in hun opstellingen omdat hun collectie zich hiervoor leent, hoe gaan musea voor moderne kunst hier dan mee om? Zowel historische en etnografische als wetenschappelijke musea zetten publieksparticipatie in om bezoekers duidelijk te maken dat de getoonde objecten ook in hun eigen leven van belang zijn. Doordat moderne en hedendaagse kunst vaak speelt met de verbeelding van de werkelijkheid of die zelfs volledig loslaat, lijken de collecties van musea voor moderne kunst op het eerste oog minder geschikt voor publieksparticipatie. Maar is dat wel zo?

Uit deze brede interesse voor het gebruik van publieksparticipatie in musea voor moderne kunst kwamen deelvragen voort die tot de verschillende hoofdstukken hebben geleid. De vraag hoe de rol van het publiek invloed heeft gehad op de opkomst van publieksparticipatie heeft tot het eerste hoofdstuk geleid. In dit hoofdstuk wordt de veranderende rol van het publiek onderzocht, waarbij begonnen wordt in de jaren zeventig van de twintigste eeuw. Dit heeft verschillende redenen. In Amerika werd in 1969 officieel bepaald dat musea voortaan gezien moesten worden als educatieve instellingen. Daarnaast ontstaan in de jaren zeventig verschillende nieuwe leermethoden die het leren door handelen centraal stellen. Mede onder invloed van de theorieën van John Dewey en Jean Piaget veranderden de ideeën over hoe kennis op het museale publiek moest worden

---

<sup>19</sup> Marieke Ensing, *De presentatie van Persoonlijke Verhalen in verschillende Nederlandse musea. Geschiedenis, heden en toekomst*, 2010. Bachelorscriptie onder leiding van Prof. Dr. Peter Hecht

<sup>20</sup> Andrew Barry 2001, pp. 129-131.

overgebracht.<sup>21</sup> Bestond actieve deelname tot de jaren zeventig nog uit het luisteren naar een conservator die tijdens een rondleiding zijn kennis overbracht, vanaf de jaren zeventig werd het publiek uitgedaagd om zelf actief naar de objecten te kijken.<sup>22</sup> Deze museale ontwikkeling volgt de pedagogische opvatting dat kinderen niet meer enkel kennis opgelegd moet worden maar dat zij ook ruimte moeten krijgen om zelf te ontdekken, zoals Dewey en Piaget dat introduceerden. Met deze veranderende opvatting is de eerste stap gezet in de richting van publieksparticipatie en daarom is dit als beginpunt van het onderzoek naar de rol van het publiek in musea genomen.

De tweede deelvraag die opkwam is hoe musea voor moderne kunst met die ontwikkelingen in pedagogiek, veranderende rol van het publiek en museumeducatie zijn omgegaan. Om deze vraag te kunnen beantwoorden, werd ervoor gekozen te werken aan de hand van drie casestudies. Was het hierbij zinvol om nationale musea te bestuderen, of zou het meer zinvol zijn naar internationale voorbeelden te kijken? Zoals eerder gesteld, gebeurt er op het gebied van publiekparticipatie nog weinig in de Nederlandse musea voor moderne kunst. Het feit dat pedagogiek in Duitsland een zeer sterk ontwikkeld vakgebied is en dat schrijvers als Falk en Hooper-Greenhill zich al in een vroeg stadium bezig hebben gehouden met de positie van het publiek in een museum, heeft ertoe geleid te kiezen voor musea in Amerika, Engeland en Duitsland.

De keuze voor de drie musea, het SFMOMA in San Francisco, Tate Modern in Londen en Museum Ludwig in Keulen, komt voort uit onderzochte literatuur en websites. Het SFMOMA is als meest geschikt Amerikaans museum voor moderne kunst naar voren gekomen tijdens een korte analyse van de websites van de verschillende Amerikaanse musea voor moderne kunst. Hieruit bleek dat het SFMOMA veel activiteiten aanbiedt waarbij het publiek als onderdeel van of als aanvulling op tentoonstellingen uitgenodigd wordt te participeren. De Engelse Tate Modern in Londen kwam als interessant voorbeeld aan het licht tijdens een bezoek aan dit museum in november 2010 waarbij bleek dat in dit museum bij de objecten naast de gebruikelijke informatie van conservatoren ook verhalen van mensen zonder museale achtergrond toont. Hierdoor is een nieuwsgierigheid ontstaan naar andere projecten die hier plaatsvinden. Het Museum Ludwig tenslotte is, net als SFMOMA, gekozen op basis van een vergelijking van verschillende websites van Duitse musea voor moderne kunst. Hieruit bleek dat het Museum Ludwig, meer dan andere Duitse musea, maandelijkse activiteiten organiseert die de collectie centraal stelt. Bij de keuze voor de drie musea is bovendien rekening gehouden met een zekere mate van overeenkomstigheid. Alle drie musea richten zich enkel op moderne kunst en bezitten een omvangrijke collectie. Met betrekking tot de herkomst van de kerncollectie zijn de drie musea afsplitsingen van kunstmusea waar de moderne kunst slechts een deelcollectie genoemd kon worden. Na de afsplitsing en opening van de eigen deuren, hebben de drie musea allen een vernieuwingsperiode doorgemaakt aan het eind van de twintigste of begin van de eenentwintigste eeuw. Het SFMOMA is in 1995 verhuisd naar een nieuw gebouw, Tate Modern is in 2000 heropend in een nieuw gebouw en het Museum Ludwig is na een renovatie in 2001 opnieuw geopend. Hoewel er grote nationale verschillen tussen deze drie musea zijn, zijn ze in de basis vergelijkbaar.

In het tweede hoofdstuk wordt de historische context met betrekking tot educatieve ontwikkelingen van de drie bestudeerde musea beschreven. De ontwikkelingen op het gebied van beleid, collectie en educatie die in het San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA), het Museum Ludwig en de Tate Modern hebben plaatsgevonden en de keuzes die op die gebieden gemaakt zijn vanaf de oprichting van deze musea tot het eind van de twintigste eeuw, kunnen

---

<sup>21</sup> Lisa c. Roberts 1997, p. 150.

<sup>22</sup> Melinda M. Mayer 2005, pp. 289-384

interessante informatie geven en zijn van grote invloed op het beleid dat gevoerd wordt. De ontwikkelingen op het gebied van educatie zullen in het licht van de besproken theorieën van pedagogen in het eerste hoofdstuk worden bekeken.

In het derde en laatste hoofdstuk staat de deelvraag centraal hoe musea voor moderne en hedendaagse kunst tegenwoordig omgaan met publieksparticipatie. Op deze vraag wordt geprobeerd een antwoord te vinden aan de hand van de drie casestudies, het SFMOMA, Museum Ludwig en Tate Modern. Besloten is methoden van publieksparticipatie te bestuderen die direct met de tentoonstelling en de bezoeker van die tentoonstelling werken en die geïnitieerd zijn door het museum. Voor de bestudering van publieksparticipatie in dit hoofdstuk is het van belang dat de bezoeker de ruimte krijgt om eigen keuzes te maken die leiden tot een uitkomst die de educatieve afdeling niet vooraf heeft bepaald. De vormen van publieksparticipatie in dit onderzoek moeten daadwerkelijk vrije keuzes aan het publiek aanbieden.

Het beantwoorden van de deelvragen die in de verschillende hoofdstukken centraal staan, zal ertoe moeten leiden dat de hoofdvraag van dit onderzoek beantwoord kan worden. Hoe heeft het toepassen van publieksparticipatie voor volwassenen zich in de 21<sup>e</sup> eeuw ontwikkeld in moderne kunstmusea in Amerika, Engeland en Duitsland en hoe zijn het San Francisco Museum of Modern Art, de Tate Modern in Londen en het Museum Ludwig in Keulen hier in de afgelopen tien jaar mee omgegaan? Door de vormen en functies van publieksparticipatie in de bestudeerde musea inzichtelijk te maken, zullen wellicht de mogelijkheden voor Nederlandse musea duidelijk worden.



# Hoofdstuk 1. De opkomst van publieksparticipatie

---

## 1.1. Inleiding

'Culturele instituten zijn niet relevant voor mijn leven.' Dit is een van de redenen die Nina Simon in haar boek *The Participatory Museum* benoemt als motivatie om musea niet te bezoeken. Daarnaast kunnen mensen de indruk hebben dat musea nooit veranderen waardoor één bezoek meer dan genoeg is, mensen kunnen het gevoel hebben dat de autoritaire toon van musea geen ruimte geeft voor hun eigen inzichten en bovendien niet voldoende uitleg geeft bij het getoonde werk, musea kunnen als plekken ervaren worden waar creativiteit geen ruimte krijgt waardoor mensen niet het gevoel hebben onderdeel te zijn van kunst, cultuur en wetenschap en tenslotte geeft Simon aan dat mensen het gevoel kunnen hebben dat culturele instellingen geen sociale plekken zijn waar gesprekken mogelijk zijn waardoor bezoekers zich slecht op hun gemak voelen.<sup>23</sup> Musea doen er tegenwoordig echter veel aan ook deze potentiële bezoeker te benaderen. Steeds meer musea stellen zich dan ook open voor interactiviteit en speelse benaderingen om zodanig een nieuw publiek aan zich te binden. De bezoeker als actieve deelnemer in of zelfs als medeontwerper van tentoonstellingen komt steeds vaker voor.<sup>24</sup>

De traditionele museumbezoeker die goed geïnformeerd naar een museum kwam, was altijd relatief tevreden over wat musea te bieden hadden. Maar de nieuwe bezoeker is over het algemeen minder op de hoogte en zal dus een breder introductiekader en meer informatie nodig hebben om zich betrokken te voelen bij de kunstcollectie.<sup>25</sup> Om het lezen van een overvloed aan teksten tijdens een museumbezoek te voorkomen, kan ter afwisseling een fysiek actieve deelname van het publiek worden ingezet. Dit lijkt een nieuwe ontwikkeling, maar is dat wel zo? Waar komt publieksparticipatie vandaan en hoe is de rol van museumbezoekers sinds 1970 veranderd?

In dit hoofdstuk zal een algemene ontwikkeling van de positie van de museumbezoeker vanaf de jaren zeventig van de twintigste eeuw beschreven worden. De rol van de museumbezoeker is in de loop der tijd veranderd onder invloed van politieke, maatschappelijke en pedagogische veranderingen. In dit hoofdstuk zal aan al deze punten kort aandacht worden besteed om zo een algemene trend te beschrijven. Het doel van dit hoofdstuk is dan ook inzicht geven in de verschillende elementen die in verschillende periodes hun nadrukkelijke invloed hebben gehad op de positie van de bezoeker, zonder daarbij aandacht te besteden aan de uitzonderingen.

---

<sup>23</sup> Nina Simon 2010, pp. iii-iv.

<sup>24</sup> Robin S. Grenier 2010, pp. 82-83.

<sup>25</sup> Eilean Hooper-Greenhill 1999, p. 266.

## 1.2. Dewey en Piaget: de rol van het publiek in musea in de jaren zeventig

De eerste aanzet voor veranderingen in de educatieve programma's van musea ligt ver voor de jaren zeventig. Al in 1938 gaf John Dewey (1859-1952) zijn boek *Experience and Education* uit.<sup>26</sup> Samen met Jean Piaget (1896-1980) wordt hij als de grondlegger van nieuwe leersystemen gezien. Als Engelse onderzoeker hield Dewey voornamelijk een praktische aanpak aan, terwijl de Zwitsers Piaget de psychologische kant van pedagogiek bestudeerde en vanuit dat gezichtspunt schreef over constructivistisch onderwijs en actief leren. Dewey en Piaget waren van mening dat leren geen passieve activiteit moet zijn, maar dat kinderen veel meer leren als ze zelf actief deel kunnen nemen. Naar hun mening moeten onderwijzers niet proberen zoveel mogelijk eigen kennis op kinderen over te brengen, maar moet een omgeving gecreëerd worden waarin kinderen uitgedaagd worden zelf vragen te stellen, te ontdekken en te experimenteren. Op deze manier zou het leerproces natuurlijker en efficiënter plaatsvinden.<sup>27</sup> Hoewel de eerste werken van zowel Piaget als Dewey al aan het begin van de twintigste eeuw gepubliceerd werden, duurde het nog lang voor deze theorieën hun uitwerking in de praktijk kregen. In de jaren vijftig en zestig werden de eerste stappen in het basisonderwijs genomen om de constructivistische theorieën van Piaget en Dewey in de praktijk te brengen.<sup>28</sup> Katalysator hiervoor was het werk van de Russische ontwikkelingspsycholoog Lev Semyonovich Vygotsky (1896 – 1934) dat in de jaren zestig zijn intrede deed in de westerse wereld. Vygotsky was in grote mate geïnspireerd door Piaget en Dewey.

Musea hielden de ontwikkelingen in het onderwijs scherp in de gaten. Zowel in Duitsland als in Engeland en Amerika waren aan het begin van de twintigste eeuw al enkele musea die experimenteerden met opstellingen waarin bezoekers actief konden deelnemen. Het Science Museum in Londen, dat in 1931 al een zogenoemde 'Children's Gallery' opende, staat bekend als het eerste museum dat in de vaste opstelling gebruik maakte van verschillende apparaten die een actieve deelname eisten.<sup>29</sup> Ook het Deutsches Museum in München heeft vanaf 1907 in tentoonstellingen gebruik gemaakt van opstellingen waarmee bezoekers konden experimenteren.<sup>30</sup> Maar ondanks deze initiatieven wordt het Exploratorium in San Francisco gezien als het eerste museum dat volledig gebaseerd is op de leertheorieën van Piaget en Dewey. Dit museum dat in 1969 geopend werd, bood bezoekers de mogelijkheid zelf ontdekkingen te doen. Het was het doel van het museum om een omgeving te creëren waarin de bezoekers geloofden dat zij de wereld om hen heen begrepen. De gedachte dat musea een plek moesten zijn waar bezoekers konden experimenteren en manipuleren, was hier voor het eerst ten volste in praktijk gebracht.<sup>31</sup>

Tegelijkertijd ontstond in Amerika de opinie dat musea officieel als educatieve centra zouden moeten worden gezien. Toen in 1969 de Tax Reform Act door president Richard Nixon werd ingevoerd, werden musea hierin voor het eerst opgenomen en belast als educatieve instituten. Hierop volgde in 1973 de oprichting van een comité voor educatiemedewerkers in musea bij de American Association for Museums, waarmee educatiemedewerkers in musea voor het eerst een professioneel aanspreekorgaan hadden.<sup>32</sup>

In deze beginperiode richtten de educatiemedewerkers zich nog voornamelijk op activiteiten voor kinderen. Het informeren en onderwijzen van volwassenen wordt lange tijd nog uitsluitend

---

<sup>26</sup> John Dewey 1938.

<sup>27</sup> Tim Caulton 1998, p. 18.

<sup>28</sup> Tim Caulton 1998, p. 19.

<sup>29</sup> Tim Caulton 1998, p. 3.

<sup>30</sup> Andrea Witcomb 2011, p. 353.

<sup>31</sup> Eilean Hooper-Greenhill 1999, p. 139 en Tim Caulton 1998, p. 3.

<sup>32</sup> Lisa C. Roberts 1997, p. 150.

uitgevoerd door de conservatoren in musea.<sup>33</sup> Wel vond ook hier, onder invloed van de ideeën van Dewey en Piaget een verschuiving plaats. Werden volwassen bezoekers voor de jaren zeventig vaak nog als passieve geïnteresseerden beschouwd, in de loop van de jaren zeventig verspreidde de opvatting zich, dat het kijken naar kunst per definitie een actieve deelname vereist. Esthetisch bewustzijn, vaardigheid van het kijken en het lezen van objecten kreeg tijdens de vernieuwde rondleidingen veel aandacht.<sup>34</sup>

Naast de ontwikkeling van pedagogische theorieën en de uitwerking daarvan in musea, hebben ook maatschappelijke veranderingen in de jaren zestig grote invloed gehad op het beleid van musea. Door de democratisering van de samenleving veranderde langzaam het beleid op het gebied van bezoekers en ook de opvatting van bezoekers over het museum veranderde. Steeds meer mensen bezochten musea. Door deze ontwikkeling werden educatiemedewerkers uitgedaagd om de geaccepteerde educatieve methoden verder te onderzoeken om zo ook het nieuwe, bredere publiek aan te spreken. Aan het begin van de jaren zeventig moesten veel collecties dan ook de museale ruimte delen met dia- en filmpresentaties, audiosystemen en zelfs al een enkele computer. Langzamerhand vond er een verschuiving plaats in de wijze waarop musea hun bezoekers benaderden. Zoals Zahava D. Doering in 1999 in haar artikel *Strangers, Guests or Clients? Visitor Experiences in Museums* opmerkte, bestond nu naast de mogelijkheid om bezoekers als indringers in de nauwkeurig gebalanceerde museale presentatie te beschouwen, ook de optie om hen als gasten te ontvangen. Dit betekende dat er geprobeerd werd meer aansluiting te vinden bij de wensen van de bezoekers.<sup>35</sup> Om het publiek op een nieuwe en creatieve manier aan de collecties te binden, werden in de loop van de jaren zeventig theater, muziek en festivals steeds meer voorkomende fenomenen. Hoewel al deze methoden een educatieve functie moesten dienen, werden ze ook als marketingmiddel ingezet.<sup>36</sup> Als educatief middel moeten deze nieuwe methoden vooral gezien worden in het kader van het sturen van de blik van de bezoeker om hen te helpen de kunst beter en nauwkeuriger in zich op te nemen.

### 1.3. Kolb en McCarthy: de rol van het publiek in musea in de jaren tachtig

De theorie van Piaget en Dewey dat kinderen beter leren in een stimulerende omgeving dan wanneer een onderwijzer enkel kennis oplegt, is in de jaren zeventig van grote invloed geweest op de verspreiding van de 'hands-on' beweging in musea.<sup>37</sup> Dit kwam voornamelijk in Amerikaanse wetenschappelijke musea tot uiting in verschillende opstellingen waar de bezoekers actief konden experimenteren en ontdekken. Uit onderzoeken die in de jaren zeventig werden uitgevoerd, bleek dat deze anti-elitaire aanpak een enorm succesvol was.<sup>38</sup> Wetenschappelijke musea die deze methoden toepasten kregen meer bezoekers, bezoekers besteedden meer aandacht aan de objecten en leerden meer.<sup>39</sup> Maar ondanks dit succes, stonden veel musea sceptisch tegenover de actieve deelname van bezoekers omdat wetenschappelijke musea vaak niet als volwaardige musea werden

---

<sup>33</sup> Eilean Hooper-Greenhill 1992, p. 675.

<sup>34</sup> Melinda M. Mayer 2005, p. 360.

<sup>35</sup> Zahava D. Doering 1999, p. 75.

<sup>36</sup> Lisa C. Roberts 1997, p. 38.

<sup>37</sup> Tim Caulton 1998, p. 19.

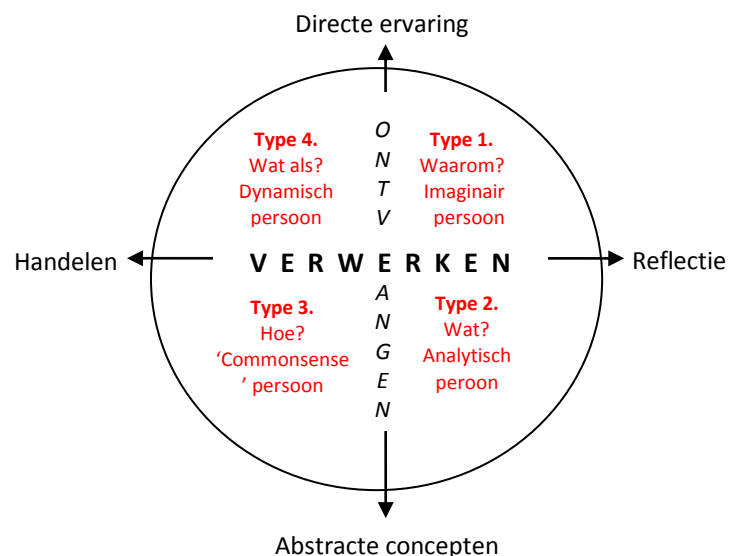
<sup>38</sup> Eilean Hooper-Greenhill 1999, p. 140

<sup>39</sup> C.G. Screven deed vanaf 1968 tot ver in de jaren zeventig verschillende onderzoeken naar het nut van publieksparticipatie. Ook Laurie P. Eason en Marcia C. Linn schreven over hun onderzoek naar het functioneren van twee verschillende participatiesystemen in 'Evaluation of the Effectiveness of Participatory Exhibits'. *Curator: The Museum Journal*, Vol. 19 (No. 1, 1976). American Museum of Natural History. pp. 45-62.

gezien. Door de spectaculaire stijging van de bezoekersaantallen, kwamen verschillende Amerikaanse musea in de jaren tachtig al terug op deze stelling.<sup>40</sup>

In Europa werd het Amerikaanse enthousiasme voor interactieve opstellingen niet direct overgenomen in andere musea dan wetenschappelijke musea. Pas in de jaren tachtig werd participatie voor het Europese publiek opgepikt.<sup>41</sup> Dit had voornamelijk een politiek economische achtergrond. Waren Amerikaanse musea altijd al volledig van eigen inkomsten afhankelijk, in Europa werden musea lange tijd vrijwel volledig door de regering bekostigd. In de jaren tachtig veranderde dit enigszins. Het concept van vrije marktwerking dringt door in het museale veld en verschillende musea in Europa worden geprivatiseerd. Hierdoor werden nu ook Europese musea gedwongen om op zoek te gaan naar nieuwe inkomstbronnen en bovendien moesten ze, om nog enige subsidie van de overheid te ontvangen, hun maatschappelijke relevantie kunnen aantonen.<sup>42</sup> Daarbij verlangde de politiek dat musea meer aansluiting zochten bij verschillende sociale groepen en bovendien aandacht zouden schenken aan nationale of regionale sociale problemen.<sup>43</sup>

Tegelijkertijd ontstonden nieuwe pedagogische inzichten die niet alleen op kinderen, maar ook op volwassenen van toepassing waren. David A. Kolb publiceerde in 1984 zijn boek *Experimental Learning: Experience as the Source of Learning and Development*. Hij constateerde dat mensen op vier verschillende manieren nieuwe informatie kunnen verkrijgen. Elke groep stelt andere vragen als nieuwe objecten aangeboden worden: er zijn mensen die zoeken naar een antwoord op de 'waarom-vraag' en mensen die op zoek zijn naar een antwoord op de 'hoe-vraag', mensen die alle aangeleverde informatie in zich op willen nemen en tenslotte mensen die willen ontdekken wat er gebeurt als zij een bepaald actie ondernemen.<sup>44</sup> In 1987 benoemde Bernice McCarthy deze vier verschillende type mensen: imaginaire mensen zijn volgens haar mensen die de 'waarom-vraag' stellen, 'commonsense' mensen stellen zich de 'hoe-vragen', analytische mensen willen alle aangeleverde informatie in zich opnemen en dynamische mensen willen ontdekken wat het gevolg is van hun acties (Figuur 1).<sup>45</sup> Het benoemen van deze vier typen bezoekers van musea hangt samen met de notie die in de jaren tachtig opkomt dat de betekenis van kunst voor elke bezoeker verschilt doordat elke aanschouwer met een andere blik en andere achtergrond zal kijken.<sup>46</sup>



Figuur 1. 4MAT cyclus van McCarthy voor dit onderzoek samengevoegd met Kolb's leerpatronen.

<sup>40</sup> Eilean Hooper-Greenhill 1999, p. 140.

<sup>41</sup> Andrew Barry 2001, p. 136.

<sup>42</sup> Eilean Hooper-Greenhill 1999, p. 255.

<sup>43</sup> Graham Black 2005, pp.48-49, 55.

<sup>44</sup> David A. Kolb 1984.

<sup>45</sup> Graham Black 2005, p. 135 en Bernice en Dennis McCarthy 2006.

<sup>46</sup> Melinda M. Mayer 2005, p. 357.

De politiek economische en pedagogische veranderingen van de jaren tachtig hebben er toe geleid dat educatiemedewerkers in musea zich meer zijn gaan richten op de bezoeker. Hielden zij zich in de jaren zeventig nog voornamelijk met kinderen bezig, in de jaren tachtig wordt geaccepteerd dat de educatieve afdeling in musea ook verantwoordelijk moet zijn voor educatie voor volwassenen.<sup>47</sup> De politieke, pedagogische en beleidsmatige veranderingen hebben in de praktijk enkele vernieuwingen met zich mee gebracht. Allereerst veranderde de toon van educatie voor volwassenen omdat dit nu niet enkel meer uit kennisoverdracht van de conservator bestond. Bezoekers kregen de kans zelf invulling te geven aan de boodschap die het museum wou overbrengen. Met de vier verschillende leermethoden van Kolb en McCarthy in gedachten, werden presentaties zodanig ingericht dat bezoekers op hun eigen manier konden leren. Zo werden imaginaire en dynamische bezoekers bediend door begeleiding te bieden bij het focussen van de blik op specifieke details van kunstwerken. De meer analytische bezoeker kon nieuwe informatie in zich opnemen en werd vervolgens geholpen om die informatie een nieuwe plek in hun oude denkkader te geven. Aan de 'commonsense' bezoeker werd uiteenlopende algemene informatie verstrekt. Voor alle bezoekers gold dat het uiteindelijke doel was dat ze de context van het kunstwerk door nieuwe informatie konden koppelen aan hun persoonlijke leven. Door verschillende lagen van informatie te verstrekken werd het museum en het daarbij behorende leren toegankelijker voor iedereen. Hierbij werd een stimulerende en uitnodigende omgeving voor reflectie onmisbaar gevonden en moest het museum dus grote zorg besteden aan de indeling van de ruimte.<sup>48</sup>

#### 1.4. Falk en Hein: de rol van het publiek in musea in de jaren negentig

In 1991 constateerde Eilean Hooper-Greenhill dat museumeducatie onder invloed was van grote sociale veranderingen, veranderend beleid en financiering van musea en veranderingen in opvattingen over educatie.<sup>49</sup> De aanzet voor deze veranderingen was, zoals hiervoor beschreven, al in de jaren zeventig en tachtig ontstaan. Maar in de jaren negentig kregen al deze veranderingen die in de jaren daarvoor nog in de kinderschoenen stonden een extra impuls. Dit kwam voort uit een sociale verandering. Vanaf de jaren zeventig veranderde de westerse maatschappij langzaam van een industriële economie naar een kenniseconomie.<sup>50</sup> Dit had grote invloed op de vrijetijdsmarkt. Vanaf het eind van de jaren tachtig groeide het leren als vrijetijdsbesteding. Nam het leren in de vrije tijd in het begin van de jaren negentig nog vijf procent van de totale vrijetijdsbesteding in, Hooper-Greenhill voorspelde dat dit aan het eind van de jaren negentig opgelopen zou zijn naar tien procent. Hoewel het leren in de vrije tijd wel degelijk om het opdoen van nieuwe kennis gaat, moet dit niet gezien worden als het schoolse leren waar veel volwassenen slechte herinneringen aan hebben. Deze nieuwe vorm van leren moet participatiegericht, ontdekkend, actief en informeel zijn.<sup>51</sup> Musea kunnen uitstekende plaatsen zijn om deze vorm van leren aan te bieden.

Met deze sociale verandering kwamen ook educatieve veranderingen. De pedagogische theorieën die in de jaren zeventig en tachtig ontwikkeld waren, waren voornamelijk gericht op kinderen. In de jaren negentig werden deze theorieën opnieuw onder de loep genomen, uitgebreid en aangepast om ze zo ook toe te kunnen passen op educatie voor volwassenen in musea.

---

<sup>47</sup> Eilean Hooper-Greenhill 1992, p. 675.

<sup>48</sup> Melinda M. Mayer 2005, p. 362, Graham Black 2005, pp.134-135 en Bernice McCarthy en Dennis McCarthy, 2006, pp. 5-9.

<sup>49</sup> Eilean Hooper-Greenhill 1992, p. 677.

<sup>50</sup> John H. Falk, Lynn D. Dierking en Marianna Adams 2011, p. 323.

<sup>51</sup> Eilean Hooper-Greenhill 1992, p. 677.

In 1991 publiceerden Mieke Bal en Norman Bryson het artikel *Semiotics and Art History*. Semiotiek houdt zich bezig met symbolen en symboolgebruik en komt voort uit de taalkunde. Bal en Bryson erkennen dat kunstgeschiedenis al lange tijd in het licht van semiotiek bestudeerd is, maar zien ook dat de nieuwe opvattingen uit de jaren tachtig nieuwe vragen hebben opgeroepen. Deze nieuwe opvattingen over de mogelijkheid van meervoudige betekenis van kunst en de aandacht voor het verhaal bij het object kan naast didactisch ook semiotisch benaderd worden.<sup>52</sup> Bal en Bryson constateren dat de context van een object afhankelijk is van de manier waarop mensen de symbolen interpreteren die in dat kunstwerk verwerkt zijn. Wat de kunsthistoricus dus als een feit kan presenteren, is in werkelijkheid slechts een keuze voor een bepaalde interpretatie.<sup>53</sup> De betekenis van een object kan daarmee, in navolging van de theorieën van McCarthy en Kolb van persoon tot persoon dus sterk verschillen, afhankelijk van de manier waarop de symbolen geïnterpreteerd worden. De autoriteit van de conservator komt hiermee op losse schroeven te staan en dit geeft ruimte aan interpretaties van het publiek die nu ook hun stem kunnen laten horen.

Dat museale presentaties in de jaren negentig daarbij bovendien steeds meer aan moeten sluiten bij de wensen van de bezoeker, blijkt uit het werk van John Falk. Al vanaf de jaren zeventig heeft de ervaring van museumbezoekers hem bezig gehouden en voerde hij vele empirische onderzoeken uit naar de beleving van bezoekers en de betekenis van die beleving. In 1992 bracht hij het boek *The Museum Experience* uit. Hierna volgden vele artikelen die zich allen met de bestudering van de museumbezoeker bezighielden.<sup>54</sup> Doordat Falk het museum ziet als een plek waar leren een vrije keuze is, pleit hij voor het stimuleren van een zoektocht van museumbezoekers naar kennis en begrip. Daarbij moet niet de kennis en het begrip dat museumprofessionals wensen op te leggen centraal staan, maar moet aangeboden worden wat een bezoeker aangeeft nodig te hebben.<sup>55</sup> Na jaren van onderzoek schrijft Falk in 2004 in het artikel *Interactives and Visitor Learning* dat museumbezoekers interactieve presentaties ervaren als een methode die aanzet tot communicatie, gesprek en samenwerking. Hiervoor onderzocht hij een achttal vormen van publieksparticipatie in twee verschillende instituten (Figuur 2, p. 14). Hij constateert dat hier het concept van Piaget en Dewey van leren door doen tot gevolg heeft gehad dat bezoekers zich meer betrokken voelden en dat zij de nieuwe kennis direct op het dagelijks leven wisten toe te passen.<sup>56</sup>

Ook George Hein ziet het als de taak van het museum om bezoekers de mogelijkheid te bieden om museale objecten te koppelen aan bekende concepten en objecten omdat hij van mening is dat een museale ervaring alleen blijvend is als die geplaatst kan worden in parate kennis.<sup>57</sup> Het concept van het constructivistische museum dat hij in 1995 uitwerkte, sluit dan ook opmerkelijk goed aan op de publieksparticipatie zoals die in dit onderzoek bestudeerd wordt. Om tot het constructivistische museum te komen, heeft Hein de twee uiterste kennistheorieën tegenover elkaar gezet waarbij de ene kant er van uit gaat dat kennis als absoluut gegeven bestaat, ongeacht hoe de

---

<sup>52</sup> Mieke Bal en Norman Bryson 1991, p. 174.

<sup>53</sup> Mieke Bal en Norman Bryson 1991, p. 175.

<sup>54</sup> Enkele artikelen van de hand van John H. Falk: J.H. Falk en L.D. Dierink, *The Museum Experience*. Washington DC; Whalesback Books, 1992, J.H. Falk, 'Recent advances in the neurosciences: Implications for visitor studies.' *Visitor Studies: Theory, Research and Practice*, Vol. 9 (1997), Jacksonville, AL; Visitor Studies Association, J.H. Falk, T. Moussouri en D. Coulson, 'The effect of visitors' agendas on museum learning'. *Curator: The Museum Journal*, Vol. 41 (No. 4, 1998), J.H. Falk, 'Pushing the boundaries: assessing the long-term impact of museum experiences.' *Current Trends*, 1998, J.H. Falk, 'Museums as institutions for personal learning.' *Daedalus*, Vol. 128 (No. 3, 1999).

<sup>55</sup> John H. Falk, Lynn D. Dierking en Marianna Adams 2011, p. 336.

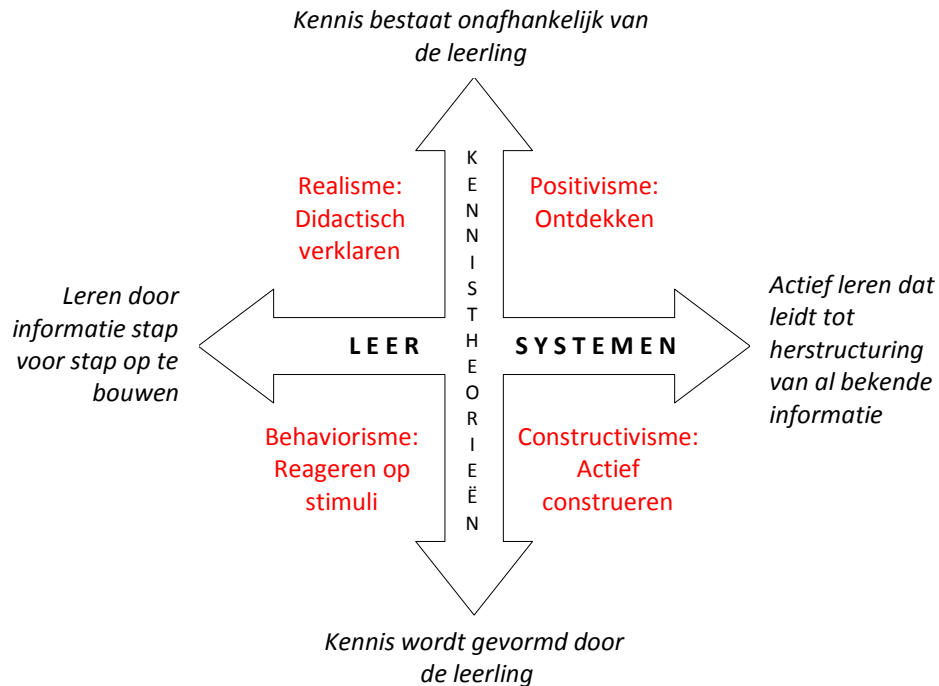
<sup>56</sup> John h. Falk, Carol Scott, Lynn Dierking, Leonie Rennie en Mika Cohen Jones 2004, pp. 187-188.

<sup>57</sup> George E. Hein 1995, pp. 21-23.

Instituut	Interactiviteit	Beschrijving
Scitech Discovery Centre, Perth	'Spin/Drive'	<b>Driving Tired:</b> Simulator waarmee bezoekers in de huid kunnen stappen van een vermoeide chauffeur, beslissingen moeten nemen en zo de consequenties van vermoeid rijden kunnen ervaren
		<b>Spin-Out:</b> Bezoekers kunnen experimenteren met natuurkundig begrip 'momentimpuls' doordat ze ronddraaien
	'Music/Puzzle'	<b>Puzzle:</b> Puzzel laat bezoekers ruimtelijk mathematisch probleem oplossen
		<b>Thongophone:</b> Slaand op serie pijpen van verschillende lengte kan publiek muziek maken en kenmerken van geluid ontdekken
Powerhouse Museum, Sydney	'Ecologic'	<b>Bigfoot:</b> Publiek kan eigen voetafdruk op de aarde zien door informatie over hun levensstijl in een computer in te voeren.
		<b>Gridlock:</b> Publiek kruipt in de rol van politicus die de verkeersproblemen van Sydney probeert op te lossen. Door keuzes te maken ziet de bezoeker de maatschappelijke, economische en politieke consequenties van hun acties.
	'Experimentations'	<b>Fireworks:</b> Publiek mag virtueel verschillende chemicaliën samenvoegen om zo verschillende soorten vuurwerk te maken
		<b>Firebrigade:</b> Publiek kan eigen mechanische energie omzetten in elektrische energie zodat apparaten gaan werken

Figuur 2. Tabel met de acht opstellingen waarbij bezoekers werden uitgenodigd te participeren, in 2004 onderzocht door John H. Falk, Carol Scott, Lynn Dierking, Leonie Rennie en Mika Cohen Jones.

leerling die kennis opneemt. De tegenovergestelde theorie gaat er van uit dat kennis alleen in het hoofd van de leerling bestaat en dus pas vorm krijgt als de leerling de kennis in verband stelt met eerder opgedane kennis. Ook erkent Hein de verschillende manieren waarop mensen kunnen leren en ook hierin herkent hij twee uitersten. Theoretici aan de ene kant beweren dat de mens leert door nieuwe informatie op de al bekende informatie te stapelen. Hier tegenover staan de theoretici die van mening zijn dat mensen alleen leren wanneer aan nieuwe informatie betekenis wordt gegeven door de al bekende informatie te herstructureren. Deze vier richtingen heeft Hein samengevoegd in een diagram die vier verschillende epistemologieën toont (Figuur 3, p. 15). Hoewel hij het realisme en het positivisme niet benoemd, is zijn beschrijving van de twee leersystemen die er van uit gaan dat kennis onafhankelijk van de leerling bestaat wel overeenkomstig met deze theorieën. Het realisme gaat er van uit dat de docent de structuur van een onderwerp kan doorzien en daardoor de stof gestructureerd in logische stappen aan de leerling kan dicteren. Het positivisme gaat er ook van uit dat de docent informatie logisch gestructureerd aan de leerling kan opleggen, echter wordt er in



Figuur 3. Diagram van George E. Hein, opgebouwd uit zijn theorieën uit 1995 en 2011

deze theorie vanuit gegaan dat de leerling de stof zelf moet ervaren om te kunnen leren. Het behaviorisme benoemt Hein wel in zijn diagram. Hij ziet dit als een methode waarin de docent informatie op leerlingen overbrengt door weloverwogen de juiste stimuli aan te bieden waardoor leerlingen nieuwe kennis stap voor stap opbouwen. Tenslotte is het constructivisme benoemd als de methode die volledig gebaseerd is op het principe dat zowel de manier waarop kennis verkregen wordt, als de vorm die kennis krijgt, afhankelijk is van de interpretatie van de leerling.<sup>58</sup>

Deze verschillende leertheorieën verbindt Hein vervolgens aan verschillende typen musea. Van die vier museumtypen, is constructivistische museum voor dit onderzoek van belang. In een constructivistisch museum moet de bezoeker persoonlijke kennis kunnen construeren uit een tentoonstelling en het proces van kennis vergaren moet daarbij in zichzelf een construerende activiteit zijn. Ter verduidelijking benoemt Hein hierbij twee voorbeelden van tentoonstellingen. Zo werden in 1993 vrouwelijke immigranten uit Zuid-Azië door het Victoria and Albert Museum in Londen gevraagd om hun eigen traditionele geborduurde doeken te ontwerpen en te maken in het museum. Hiermee werd een poging gedaan het museum beter toegankelijk te maken voor deze groep. Ook de tentoonstelling waarvoor honderden jongeren uit verschillende landen gevraagd werden om tentoonstellingen te maken over hun lokale rivieren en deze opstellingen samen te brengen op een groot festival ziet Hein als een goed voorbeeld van constructivistische initiatieven omdat dit uitgevoerd werd om de jongeren te helpen kennis op te doen van andere culturen door over hun eigen cultuur na te denken.<sup>59</sup>

Met de voorspelling van Hooper-Greenhill, de empirische onderzoeken van Falk en de theoretische onderbouwing van Hein en Bal en Bryson ligt het museale veld aan het eind van de jaren negentig open voor vele verschillende vormen van publieksparticipatie. De gedachte dat fysiek actieve deelname van museumbezoekers voor een nieuwe museumervaring kan zorgen, die centraal

<sup>58</sup> George E. Hein 1995, pp. 21-23 en George E. Hein 2011, pp. 345-346.

<sup>59</sup> George E. Hein 1995, pp. 21-23.



staat bij het constructivistische museum van Hein, is het uitgangspunt geweest voor de keuze van drie verschillende musea voor moderne kunst. De geschiedenis van deze musea zal in het volgende hoofdstuk besproken worden om de ontwikkelingen die daar in de eenentwintigste eeuw hebben plaats gevonden, te kunnen plaatsen in een historisch kader van ontwikkeling van educatie en de veranderende rol van het publiek.

## Hoofdstuk 2. Educatie in de geschiedenis van drie musea voor moderne kunst

---

### 2.1. Collectie en educatie in het San Francisco Museum of Modern art tot 2000

Op 18 januari 1935 werd het San Francisco Museum of Art (SFMA) geopend. Grace McCann Morley (1900-1985) heeft als eerste directeur veel invloed gehad op het museale beleid, en gezamenlijk met Albert Bender (1866-1941), de eerste donateur van het museum, op de collectie.<sup>60</sup> Albert Bender had een voorliefde voor fotografie, Mexicaanse levende kunstenaars en regionale kunstenaars. De honderden werken die hij aan het museum schonk, hebben tot op de dag van vandaag grote invloed op de vorm van de collectie. Samen zagen Bender en Morley een belangrijke maatschappelijke taak voor moderne kunst en daarop besloten zij het publiek langzaam aan de enige collectie moderne kunst aan de Amerikaanse westkust te laten wennen.<sup>61</sup>

Morley vond dat kunst voor iedereen beschikbaar moest zijn. Ze brak met traditionele opvattingen over verzamelen, beheren en passieve educatiemethoden. Morley vond het belangrijk om het publiek centraal te stellen. Door interactieve leermethoden te introduceren hoopte ze dan ook voornamelijk een grotere doelgroep aan te spreken.<sup>62</sup> Tot honderd tentoonstellingen per jaar waren tot tien uur 's avonds te bezoeken en munttentoonstellingen of boekenmarkten moesten de minder ervaren museumbezoekers aanspreken.<sup>63</sup> In 1937 maakte een donatie het mogelijk om twee educatieprogramma's te starten. Zowel de drie jaar durende cursus met aandacht voor kunstontwikkeling en kunstgeschiedenis als het tentoonstellingsconcept *Extension Exhibition* waren er op gericht de onervaren bezoeker handvaten en kennis te bieden. Voor *Extension Exhibition* werden in een speciale zaal kleine tentoonstellingen georganiseerd met originele kunstwerken en deze werden ondersteund met reproducties, geschriften, lezingen en een kleine bibliotheek met ondersteunend materiaal. Dit alles maakte het voor bezoekers mogelijk extra verdieping te zoeken bij de getoonde objecten. In 1943 startte Morley bovendien een documentaireprogramma voor volwassenen en kinderen met zeer uiteenlopende onderwerpen onder de titel *Know your World*.<sup>64</sup>

De aandacht voor moderne kunst en voor educatie blijkt ook uit keuze voor de opvolgers van Morley. George Culler die haar in 1959 opvolgde, was hoofd museumeducatie bij het *Art Institute of Chicago* geweest. Gerald Nordland, die Culler in 1966 opvolgde, was tot zijn aanstelling in San Francisco directeur geweest van de *Washington Gallery of Modern Art* en zijn opvolger in 1974, Henry Hopkins, had als directeur van het *Modern Art Museum of Fort Worth* veel ervaring opgedaan.<sup>65</sup>

Culler richtte in 1961 de afdeling educatie op. Deze nieuwe afdeling verzorgde kunstlessen en filmvertoningen voor kinderen, cursussen voor volwassenen en rondleidingen voor schoolgroepen en docenten. De aangeboden educatiemiddelen bleven twintig jaar lang vrijwel ongewijzigd.<sup>66</sup>

In 1976 kondigde Henry Hopkins aan dat de naam van het SFMA veranderd werd naar het San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA) om zo de identiteit en de missie van het museum duidelijker te maken. Tijdens het directeurschap van Hopkins groeide het SFMOMA enorm, zoals blijkt uit de aankopen die van vijfenzeventig naar meer dan zeshonderd per jaar opliepen. Dat Hopkins de viering van het vijftig jarig bestaan van het museum in 1985 aangreep om duidelijk te

---

<sup>60</sup> Janet Bishop, Corey Keller en Sarah Roberts 2009, pp. 16-17.

<sup>61</sup> Sarah Roberts 2009, pp. 392-393 en Kara Kirk 2009, p. 71.

<sup>62</sup> Kara Kirk 2009, p. 71.

<sup>63</sup> Kara Kirk 2009, pp. 72-73.

<sup>64</sup> Sarah Roberts 2009, pp. 394-397.

<sup>65</sup> Sarah Roberts 2009, pp. 401, 404, 407.

<sup>66</sup> Sarah Roberts 2009, p. 402.

maken dat het tijd was voor een nieuw en groter museum was dan ook niet verwonderlijk. Hij besloot zijn argumenten kracht bij te zetten door voor de viering van het vijftig jarig bestaan van het museum zeshonderd hoogtepunten uit de collectie te tonen.<sup>67</sup>

Onder het directoraat van de in 1987 aangestelde John R. Lane, werd in september 1988 bekend gemaakt dat er een nieuw gebouw van de Zwitserse architect Mario Botta zou komen. Twee jaar later werd zijn ontwerp aan het publiek getoond en positief ontvangen. De feestelijke opening van het gebouw op 18 januari 1995, zorgde voor stromen bezoekers. In het eerste jaar bezochten 800.000 mensen het nieuwe museum en het aantal leden liep op van 12.900 naar ruim 31.000.<sup>68</sup>

De heropening van het museum in het nieuwe gebouw gaf ook een impuls aan de afdeling educatie. In 1994 produceerden John Weber, conservator voor educatie, en Peter Samis, manager van de computerprogramma's, een nieuw programma, *Interactive Educational Technologies* (IET). Vanaf de heropening van het museum waren drie functionerende IET programma's in de opstelling aanwezig die zeer uiteenlopende informatie aanboden, van film tot fotografisch materiaal en van tijdslijnen tot verhalen van kunstenaars en conservatoren.<sup>69</sup> Deze vernieuwende programma's boden bezoekers voor het eerst de mogelijkheid om informatie op te vragen die zij zelf als interessant of belangrijk beschouwden. Hoewel deze nieuwe programma's werden gepresenteerd als interactieve programma's, was hierbij nog wel sprake van een positivistische benadering. Dit wil zeggen dat de bezoeker wel op een eigen manier verdieping kon vinden bij de kunstwerken en daarbij ook keuze had uit zeer uiteenlopende media, maar de informatie die overgebracht moest worden, stond vast.

## 2.2. Collectie en educatie in het Museum Ludwig voor de heropening in 2001

Het Museum Ludwig bestaat in de huidige vorm vanaf 2001, maar de geschiedenis van de collectie en het museum gaan terug naar 1824. Het Wallraf-Richartz-Museum dat toen in Keulen werd opgericht, toonde collecties van de middeleeuwen tot de moderne tijd. Een belangrijke persoon voor de collectie moderne en hedendaagse kunst was de verzamelaar Josef Haubrich (1889-1961). Deze Keulse advocaat had een grote liefde voor het expressionisme en bezat 378 tekeningen, beeldhouwwerken en schilderijen van jonge kunstenaars. Toen het nationaalsocialistische regime het expressionisme in de Tweede Wereldoorlog verbood, wist Haubrich zijn collectie te verbergen. Na de oorlog besloot Haubrich zijn collectie aan Keulen te schenken. Omdat het Wallraf-Richartz-Museum in de oorlog was gebombardeerd, waren de werken in oktober 1946 voor het eerst te zien in de Alten Kölner Universität. De expressionistische kunstwerken werden door de inwoners van Keulen ervaren als een symbool voor het definitieve einde van de Tweede Wereldoorlog en daarmee als terugkeer van creatieve vrijheid.<sup>70</sup>

Na de Tweede Wereldoorlog werd een nieuw Wallraf-Richartz-Museum gebouwd op de originele plaats en in 1957 werd het museum heropend. Hoewel er bij de inrichting van het museum aandacht was voor educatie, bestond dit nog enkel uit informatievoorziening in de vorm van tekstbordjes en ondersteunende informatieboekjes. De oprichting van een centrum voor museumpedagogiek in 1965 was dan ook een belangrijke gebeurtenis voor het Keulse museale veld. Dit was het eerste West-Duitse voorbeeld van een centraal gestuurd stedelijk educatieprogramma

---

<sup>67</sup> Sarah Roberts 2009, pp. 408 en 411.

<sup>68</sup> Sarah Roberts 2009, pp. 412-413, 415.

<sup>69</sup> Sarah Roberts 2009, p. 415. De drie IET programma's waren: 'Making Sense of Modern Art', welke in vernieuwde versie nog steeds online te bekijken is op [www.sfmoma.org/msoma](http://www.sfmoma.org/msoma), 'Voices and Images of California Art', welke nog steeds online te bekijken is op [www.sfmoma.org/voices](http://www.sfmoma.org/voices) en de 'Bay Area Artfinder' waarmee bezoekers non-profit community art op een kaart konden zoeken.

<sup>70</sup> Helga Behn en Chantal Eschenfelder 2006, p. 6.

voor musea. Dit Keulse model is later door verschillende steden in West-Duitsland overgenomen. Bij de oprichting was het centrum in de eerste plaats verantwoordelijk voor rondleidingen voor schoolklassen en volwassenen en organiseerden ze regelmatig cursussen waar zowel kinderen als volwassenen verschillende creatieve vaardigheden konden ontwikkelen. Toen in 1986 de inrichting van het Keulse museale landschap ingrijpend veranderde, kreeg het centrum haar huidige naam, *Museumdienst Köln*.<sup>71</sup>

In 1969 toonde het echtpaar Peter en Irene Ludwig voor het eerst honderd eigentijdse werken in Keulen en deze werden met groot enthousiasme ontvangen en bezocht. Dit leidde ertoe dat het echtpaar Ludwig in 1976 bijna 300 Pop-Art en Europese kunstwerken uit de jaren zestig aan de stad Keulen doneerde, met de voorwaarde dat er een museum voor moderne kunst zou worden opgericht dat de naam *Ludwig* zou dragen. Dit stelde de stad voor een probleem, aangezien moderne kunst al in een Keuls museum was opgenomen.<sup>72</sup> De oplossing werd in 1986 gevonden in een nieuw museumgebouw van de Keulse architecten Peter Busmann en Godfrid Haberer. Dit moest zowel het Wallraf-Richartz-Museum als het nieuwe Museum Ludwig herbergen. De collectie van Haubrich werd ondergebracht in het Museum Ludwig, maar zijn rol bleef erkend door de eerste ruimte op de bovenste verdieping naar hem te vernoemen.<sup>73</sup>

In het jaar dat het echtpaar Ludwig haar kunstwerken aan de stad doneerde, stond er tegelijkertijd een groep vrouwen op die gezamenlijk discussieerden over het belang van kunst en kunstgeschiedenis voor de maatschappij. In de tijdsgeest van het links georiënteerde socialisme van de jaren zeventig, waarin een saamhorigheidsgevoel er toe leidde dat verschillende groepen werden opgericht die problemen in de maatschappij op eigen initiatief wilden oplossen, kwamen ook deze vrouwen bijeen. Onder leiding van de kunsthistorica dr. Barbara Bott en de historica en theoloog dr. Angela Kulenkampff kwamen de vrouwen vanaf 1976 regelmatig bijeen om de collectie van het Wallraf-Richartz-Museum te bespreken.<sup>74</sup> Bovendien signaleerden zij het maatschappelijke probleem dat veel inwoners van Keulen het museum niet kenden. Daarom breidde de groep, die ondertussen de naam *Arbeitskreis* had gekregen, in 1978 haar werkzaamheden uit. Op 2 september 1978 was de eerste gratis rondleiding van de dames van het *Arbeitskreis* een feit. De vrouwen ontvingen geen salaris voor de rondleidingen die zij vanaf dit moment tenminste twee keer in de week organiseerden.<sup>75</sup> Tijdens de rondleidingen werd altijd voor een wetenschappelijke en pedagogische insteek gekozen. Op dinsdagavond verzamelden de leden van het *Arbeitskreis*, dat in de loop der tijd ook mannelijke leden accepteerde, in het begin in het Wallraf-Richartz-Museum en vanaf 1986 ook in het Museum Ludwig om daar voor de eigen leden referaten te houden over een bepaald kunstwerk. Hoewel het *Arbeitskreis*, in de tijdsgeest van de jaren zeventig, was opgericht als een feministisch initiatief, werd dit uitgangspunt in het licht van de democratisering van de maatschappij in de jaren tachtig losgelaten. Belangrijker bleef de missie van de groep, namelijk het onder de aandacht brengen van kunst onder een groter deel van de bevolking. Hierbij werd gekozen voor een thematische in plaats van een chronologische aanpak, die overeenkwam met de gekozen opstelling in zowel het Wallraf-Richartz-Museum en het Museum Ludwig. De referaten waren in de eerste plaats bedoeld om verschillende kunstwerken zeer nauwkeurig te bestuderen en daarom werd veel

---

<sup>71</sup> Website van de Museumdienst:

<http://www.museenkoeln.de/museumsdienst/default.asp?s=2739&tid=383&kontrast=&schrift=>

<sup>72</sup> Helga Behn en Chantal Eschenfelder, 2006, pp. 6-7.

<sup>73</sup> Christian Holl 2009, p. 7.

<sup>74</sup> Artikel uit 'Kölner Museumzeitung', Nr. 4, 1994. In: Wallraf-Richartz-Museum/Museum Ludwig 2008, p. 17.

<sup>75</sup> Richard Kreidler 2008, p. 12.

aandacht besteed aan de gedetailleerde beschrijving van elementen als inhoud, compositie, kleur, lichtgebruik en techniek. De plaatsing van het kunstwerk of de kunstenaar in een bepaalde chronologie kwam op de tweede plaats. Na elk referaat konden de leden van de groep vragen stellen en werd een discussie opgestart. Alle informatie die hieruit voortkwam, werd meegenomen in de rondleidingen die vervolgens gratis en door iedereen te volgen waren.<sup>76</sup>

Bezoekers moesten echter niet verwachten in stilte en met een gelijkmatig tempo langs de verschillende meesterwerken te worden geleid. Juist de minder bekende werken werden in de rondleidingen van de *Arbeitskreis* uitgelicht. Begonnen werd met een gedetailleerd beschrijving van het kunstwerk door de gids, maar van het publiek werd wel degelijk een actieve houding verwacht. De nauwkeurige beschrijving van het kunstwerk moest tot doel hebben de blikken van de bezoekers opnieuw te richten. Deelnemers uitten regelmatig hun verbazing over de informatie die bij een volledige bestudering van het object naar boven kwam.<sup>77</sup> Nadat de gids de ogen van de deelnemers geopend had, werd om hun persoonlijke associaties, verhalen en ideeën gevraagd. De rondleidingen van de *Arbeitskreis* bleken door de persoonlijke verbinding die zowel de gids als het publiek met de kunstwerken aanging een groot succes en al spoedig ontwikkelde zich een groeiende groep vaste bezoekers die voorheen geen interesse in musea hadden getoond, maar nu met regelmaat terugkeerden. Het doel om musea maatschappelijk relevant te maken werd bereikt door verlegenheid en angst voor ingewikkelde onderwerpen weg te nemen door middel van de rondleidingen van de *Arbeitskreis*.<sup>78</sup> Het succes van dit particuliere initiatief blijkt ook uit de lange levensduur van de *Arbeitskreis*. In 2008 werd het dertigjarig jubileum gevierd en ook tegenwoordig nog worden deze rondleidingen gegeven.

Na de oprichting van het Museum Ludwig in 1986 bleef het echtpaar Ludwig het museum een warm hart toedragen. In 1994 schonken zij 90 beelden en tekeningen van Pablo Picasso, waarmee het Museum Ludwig één van de grootste Picasso-collecties ter wereld in haar bezit kreeg. In reactie hierop besloot de stad Keulen de twee musea die ondergebracht waren in het gebouw van Busmann en Haberer te scheiden door het Wallraf-Richartz-Museum in een nieuw gebouw van de architect Oswald Mathias Ungers onder te brengen. Het gebouw van Busmann en Haberer werd nu volledig geweid aan Museum Ludwig. Na de heropening in november 2001, werd de rondgang door het gehele museumgebouw mogelijk gemaakt.<sup>79</sup> De verhuizing van het Wallraf-Richartz-Museum heeft er voor gezorgd dat het Museum Ludwig tegenwoordig een zelfstandig museum in het centrum van de stad is.

### 2.3. Collectie en educatie in Tate Gallery tot de opening van Tate Modern in 2000

Het wisselende enthousiasme van de Engelse regering voor kunst heeft grote invloed gehad op de Tate Gallery. De beschikbare overheidsmiddelen fluctueerden en ondersteuning of afkeuring van plannen wisselen elkaar af.

In 1889 bood zakenman Henry Tate (1819-1899) zijn collectie eigentijdse Britse kunst aan de Londense National Gallery aan. Toen zijn eisen niet geaccepteerd werden, besloot Tate de stad een nieuw museum te schenken. De conservatieve regering wees dit af, maar na de verkiezingsoverwinning van de liberalen in 1892, werd het aanbod alsnog geaccepteerd. Op 21 juli 1897 werd het museum met de naam National Gallery of British Art van de architect Sidney R.J.

---

<sup>76</sup> Margarethe Müller 2008, p. 15.

<sup>77</sup> Bruno F. Schneider 1988.

<sup>78</sup> Richard Kreidler 2008, p. 13.

<sup>79</sup> Helga Behn en Chantal Eschenfelder 2006, p. 7 en Christian Holl 2009, p. 10.

Smith(1858-1913) geopend. In de volksmond werd het echter direct Tate Gallery genoemd. Henry Tate had een duidelijk educatief doel voor ogen en hoopte veel en breed publiek te trekken door geen entreegeld voor zijn museum te vragen en speciale openingsdagen voor studenten te organiseren.<sup>80</sup>

Tijdens de Tweede Wereldoorlog was de Tate Gallery gesloten. Het museumgebouw raakte ernstig beschadigd en het kon pas op 10 april 1946 heropend worden. Bij de herinrichting werd geopperd de collectie te splitsen in een museum voor Britse en een museum voor moderne kunst. Dit plan werd door de regering afgewezen, waarna voortaan de collecties in hetzelfde gebouw maar gescheiden van elkaar getoond werden.<sup>81</sup>

Na de oorlog werd de collectie uitgebreid en de organisatie verbeterd. De *Conservation Department* werd opgericht, overzichtscatalogussen werden uitgegeven en op 14 februari 1955 werd de *National Gallery and Tate Gallery Act* ondertekend. Tot dat moment hadden beide musea als zusterorganisaties gefunctioneerd, maar nu werden het onafhankelijke instellingen. Wel bleef de Tate Gallery in grote mate afhankelijk van de regering. Uitbreidingsplannen werden afgekeurd en overheids gelden schoten te kort om de collectie aan te kunnen vullen. In 1956 werd daarom de organisatie *Friends of the Tate Gallery* opgericht. In 1958 ontving de Tate Gallery 7500 pond van de overheid en haalde de *Friends of the Tate Gallery* 18.774 pond op.<sup>82</sup>

In 1988 werd een dependance van de Tate Gallery geopend, de Tate Gallery Liverpool en in 1993 de Tate Gallery St. Yves.<sup>83</sup> In Liverpool werd een ambitieus educatieprogramma aangeboden voor buurtbewoners. Er werden studiedagen voor studenten en scholieren, workshops en programma's voor volwassenen georganiseerd in samenwerking met Liverpool University. Bovendien werkte de educatieafdeling nauw samen met de tentoonstellingsconservatoren.<sup>84</sup> Toen Nicolas Serota in 1988 als directeur van de Tate Gallery werd benoemd, liet hij zich inspireren door deze aanpak. De herinrichting die hij vanaf 1988 uitvoerde, werd aangegrepen om meer aandacht te besteden aan educatie. Een reorganisatie van de educatie afdeling volgde, waarbij de nieuwe functie *Curator of Interpretation* werd ingevoerd. De manier waarop educatief materiaal aan het publiek gepresenteerd werd, werd nu nauwkeurig bestudeerd. Ook werden nieuw programma's ingevoerd waarbij samenwerkingsverbanden met universiteiten werden aangegaan en organiseerde het museum publieke debatten over educatieve zaken. De afdeling educatie werd opgesplitst in een tak die lezingen, seminars, conferenties en educatieve literatuur ontwikkelde voor volwassenen en een tak die zich bezig hield met jonge bezoekers.<sup>85</sup>

In 1992 werd de Tate Gallery opgenomen in de *Museums and Galleries Act*. Hierdoor kwamen alle bezittingen, rechten en schulden van het museum in handen van het bestuur.<sup>86</sup> Dat de Tate Gallery voortaan als bedrijf kon functioneren, had directe invloed op het beleid. In hetzelfde jaar werd bekend gemaakt de Tate Gallery opgesplitst werd in een Tate Gallery of Modern Art en een Tate Gallery of British Art. Voor het moderne museum werd gezocht naar een nieuwe locatie en in 1994 werd het Bankside Power Station dat in 1963 ontworpen was door Sir Giles Gilbert Scott, aangewezen als de nieuwe locatie. De uitgeschreven ontwerpwedstrijd werd gewonnen door de Zwitserse architecten Herzog & de Meuron en in 1997 werd begonnen met de transformatie van het

---

<sup>80</sup> Frances Spalding 1998, pp. 9-16 en Rowan Moore en Raymund Ryan 2000, p. 191.

<sup>81</sup> Frances Spalding 1998, pp. 80-91.

<sup>82</sup> Frances Spalding 1998, pp. 124-134.

<sup>83</sup> Rowan Moore en Raymund Ryan 2000, p. 191.

<sup>84</sup> Frances Spalding 1998, p. 248.

<sup>85</sup> Frances Spalding 1998, pp. 253-256.

<sup>86</sup> Website van de Tate: <http://www.tate.org.uk/about/theorganisation/history/>.

gebouw dat de stad tot 1981 voorzien had van elektriciteit. In 1999 werden de nieuwe namen van de twee musea officieel aangekondigd. Voortaan moest het oude museum op Millbank Tate Britain heten en het gebouw op Bankside moest de naam Tate Modern krijgen. Op 11 mei 2000 werd de Tate Modern door koningin Elizabeth II geopend.<sup>87</sup>

#### 2.4. Overeenkomsten en verschillen in de basis van de drie musea

Wanneer de drie hiervoor geïntroduceerde musea voor moderne kunst met elkaar vergeleken worden, valt op dat er zowel overeenkomsten als verschillen waar te nemen zijn met betrekking tot de geschiedenis van de collectie en de positie van educatie. Allereerst is gebleken dat de collecties voor moderne en eigentijdse kunst in alle gevallen onderdeel uitmaakten van een grotere, algemene collectie. De aandacht voor moderne kunst werd in alle drie musea geïnitieerd door een of meerdere particulier initiatieven. Voor de drie bestudeerde musea geldt dat het zwaartepunt van het collectiebeleid in de loop der tijd verplaatst is in de richting van de moderne en eigentijdse kunst. Afsplitsing of afstoting van een deel van de collectie heeft er uiteindelijk toe geleid dat de drie musea met een specialisatie voor moderne en eigentijdse kunst opgericht zijn.

Het SFMOMA, Museum Ludwig en de Tate Gallery zijn alle drie al lange tijd bezig met de ontwikkeling van verschillende educatieve programma's. Hoewel er tot het begin van de eenentwintigste eeuw in de drie musea weinig sporen van publieksparticipatie aangetroffen worden, is het zinvol de ontwikkelingen die hebben plaats gevonden met elkaar te vergelijken om zo een indruk te krijgen van de educatieve basis waarop de bestudeerde musea in de eenentwintigste eeuw verder hebben kunnen bouwen.

In de eerste plaats valt op dat zowel Grace McCann Morley, directeur van het SFMOMA bij de oprichting in 1935, als Henry Tate, oprichter van de Tate Gallery in 1897, een duidelijke educatieve taak zag voor het museum. De invulling van dit maatschappelijke doel werd door McCann Morley en Tate echter op verschillende manieren uitgewerkt. Henry Tate zag voornamelijk een maatschappelijke functie in educatie. Hij was van mening dat gratis entree en speciale openingsdagen voor studenten er voor zouden zorgen dat niet alleen de gegoede burgerij zijn museum leerde kennen, maar dat ook de minder welvarende burger de mogelijkheid kreeg kennis te maken met kunst. Educatie had hier voornamelijk de functie van kennis overbrengen om zo de sociale ongelijkheid af te laten nemen. McCann Morley wilde de onervaren bezoeker niet slechts kennis laten maken met kunst maar probeerde hen bovendien te stimuleren het museum vaker te bezoeken en zelf op onderzoek uit te gaan. Door laagdrempelige en voortdurend wisselende tentoonstellingen te organiseren konden bezoekers er vanuit gaan dat elk bezoek nieuwe ontdekkingen betekende. De *Extension Exhibition*, waarin originele kunstobjecten getoond werden in een omgeving van replica's, geschriften, boeken en afbeeldingen, was in 1937 voor het eerst in het SFMOMA te bezoeken.<sup>88</sup> Dit tentoonstellingsconcept bood bezoekers de kans om zelf de gewenste verdieping te zoeken. Dit sluit nauw aan bij het gedachtegoed van Dewey en Piaget, die van mening waren dat een natuurlijker en efficiënter leerproces zou plaatsvinden wanneer een omgeving gecreëerd wordt waarin de leerling, of in dit geval de museumbezoeker, uitgedaagd wordt om zelf vragen te stellen, te ontdekken en te experimenteren. Deze aanpak is opvallend te noemen omdat het boek *Experience and Education* van John Dewey pas in 1938 werd uitgegeven.<sup>89</sup> Gesteld kan

---

<sup>87</sup> Rowan Moore en Raymund Ryan 2000, pp. 191-193

<sup>88</sup> Sarah Roberts 2009, pp. 394-397.

<sup>89</sup> John Dewey 1938.

worden dat McCann Morley goed aanvoelde waar de bezoekers behoefte aan hadden, zelfs zonder dat hiervoor een wetenschappelijke bron beschikbaar was.

Hoewel jaren later, herkende ook de voorloper van het Museum Ludwig, het Wallraf-Richartz-Museum, het belang van de mogelijkheid voor bezoekers om zelf te ontdekken en zo hun kennis te vergroten. Vanaf 1965 bood het dan net opgerichte centrum voor museumpedagogiek cursussen aan om creatieve vaardigheden te ontwikkelen. Keulen liep hiermee voor op kunstmusea wereldwijd. Onder andere onder invloed van de ideeën van Dewey en Piaget volgde in de jaren zeventig de oprichting van een zogeheten 'hands-on' beweging in Amerika.<sup>90</sup> Uit onderzoeken die in de jaren zeventig werden uitgevoerd, bleek dat interactieve opstellingen enorm succesvol waren. Wetenschappelijke musea die deze methoden toepasten kregen meer bezoekers, bezoekers besteedden meer aandacht aan de objecten en leerden meer.<sup>91</sup> Dit moeten de medewerkers van het Keulse centrum voor museumpedagogiek al vroeg hebben gesignaleerd. Ondanks het succes van 'hands-on' opstellingen in wetenschappelijke musea, bleven kunstmusea sceptisch tegenover de fysiek actieve deelname van bezoekers. Dit zou kunnen verklaren waarom de mogelijkheid van het ontwikkelen van creatieve vaardigheden alleen als nevenactiviteit van het Wallraf-Richartz-Museum, en later ook van het Museum Ludwig, aangeboden werd. De cursussen werden wel aan de hand van de collectie van het museum gegeven waarbij de kunstwerken als inspiratiebron dienst deden, maar de cursussen werden niet in het museum gegeven en de creatieve uitkomsten moesten de deelnemers meenemen naar huis. Er werd geen plek in het museum gereserveerd om de opgedane creatieve vaardigheden van de deelnemers te tonen.

De oprichting van het Keulse *Arbeitskreis* in 1976 blijkt niet alleen voort te komen uit maatschappelijke ontwikkelingen, ook de veranderingen op het gebied van educatie lijken een grote invloed te hebben gehad in de vorm en uitwerking van de rondleidingen die door deze groep georganiseerd werden. Met de opkomende mentaliteitsverandering op het gebied van educatie dat leren geen passieve activiteit moet zijn waarin kennis opgelegd wordt, veranderd de vorm waarin de informatievoorziening voor volwassenen in musea wordt aangeboden. Bij de rondleidingen die voor de jaren zeventig georganiseerd werden, werden bezoekers vaak als geïnteresseerde toehoorders benaderd door een conservator. Onder invloed van het gedachtegoed van Dewey en Piaget verspreidde de opvatting zich, dat kijken per definitie een actieve deelname vereist.<sup>92</sup> Het ontwikkelen van het esthetisch bewustzijn, de vaardigheid van het kijken en het lezen van objecten kreeg bij de rondleiding van het *Arbeitskreis* dan ook bijzonder veel aandacht. De aandacht voor chronologische ontwikkelingen kwam op de achtergrond te staan en het gedetailleerd richten van de blik van de bezoekers werd nu hoofdzaak. Ook het openen van discussies en het oproepen van persoonlijke associaties, verhalen en ideeën bij het besproken kunstwerk, kan gezien worden als een erkenning van de opvatting dat kijken naar kunst per definitie een actieve deelname vereist. In de jaren tachtig herkenden David A. Kolb en Bernice McCarthy vier type mensen waarvoor informatie op verschillende manier diende te worden aangereikt.<sup>93</sup> Hun dynamische persoon, die graag de 'wat als' vraag beantwoord wil zien, en het imaginaire persoon, die graag wil weten 'waarom', sluit aan bij de vorm van informatievoorziening van het *Arbeitskreis*. Deze bezoekers vergaren nieuwe informatie door begeleid te worden in het focussen van de blik op specifieke details van kunstwerken.

---

<sup>90</sup> Tim Caulton 1998, p. 19.

<sup>91</sup> Eilean Hooper-Greenhill 1999, p. 140 en Laurie P. Eason en Marcia C. Linn 1976, pp. 45-62.

<sup>92</sup> Melinda M. Mayer 2005, p. 360.

<sup>93</sup> Zie hoofdstuk 1, pagina 9-10. David A. Kolb 1984 en Bernice en Dennis McCarthy 2006.



De vorm en mate van toegepaste educatie in de drie bestudeerde musea blijkt niet alleen afhankelijk van maatschappelijke en educatieve ontwikkelingen, maar ook van de wijze van financiering. Doordat het SFMOMA vanaf de oprichting volledig moest functioneren op eigen inkomsten, is het voor dit museum altijd van groot belang geweest om de maatschappelijke relevantie aan te tonen. Door in de beginjaren laagdrempelige tentoonstellingen te organiseren en zodanig rekening te houden met het feit dat moderne en eigentijdse kunst bij de inwoners van de westkust van Amerika nog onbekend was, is geprobeerd een stabiele band op te bouwen met de bezoekers van het museum. Dit was financieel van groot belang voor het SFMOMA omdat dit museum volledig rond moet komen van donaties, giften en eigen inkomsten. Wordt daarentegen naar het Museum Ludwig gekeken, dan blijkt dat de centraal gestuurde stedelijke *Museumdienst* voor de financiering van educatieve programma's altijd geld heeft ontvangen van de regionale overheid. Het Museum Ludwig is hierdoor lange tijd niet uitgedaagd om innovatieve educatieprogramma's te ontwikkelen om nieuwe bezoekersgroepen aan te trekken. Dit werd immers door de *Museumdienst Köln* uitgevoerd. De Tate Modern is een voorbeeld van een derde mogelijkheid van financiering. Hier is de overheid tot 1992 verantwoordelijk geweest voor de besluit- en beleidsvorming in het museum. Omdat deze te weinig geld beschikbaar stelde om de collectie te kunnen blijven aanvullen, stond een groep mensen op om geld in te zamelen voor het onderhoud van de collectie. Omdat het geld maar één keer kon worden uitgegeven en de collectie op dat moment de hoofdzaak was, kreeg educatie binnen het museum weinig aandacht. Hoewel het museum gratis toegankelijk bleef, waarmee het educatieve doel dat Henry Tate bij opening voor ogen had nog in ere werd gehouden, gebeurde er verder bijzonder weinig op het gebied van educatie. Dit veranderde toen in 1988 de dependance van de Tate Gallery in Liverpool werd geopend en Nicolas Serota als nieuwe directeur van de Tate Gallery in Londen werd aangesteld. Vanaf dit moment werden de educatieve experimenten van Tate Liverpool door het Londense museum sterk in de gaten gehouden en werd het onderzoek naar de mogelijkheden van educatie uitgebreid. Maar door het gebrek aan beschikbare budgetten, bleef educatie slechts een onderzoeksafdeling die bij uitzondering een enkel evenement kon organiseren.<sup>94</sup>

Dit veranderde met de privatisering van de Tate Modern in 1992. Voor het eerst kon het museum nu zelf beslissen waar budgetten voor werden gebruikt. Bovendien drong hiermee het concept van vrije marktwerking door in het museum. Dit betekende dat het museum nu gedwongen werd om op zoek te gaan naar nieuwe inkomstenbronnen. Om wel aanspraak te maken op enige overheidssubsidie, eiste de Engelse overheid voortaan dat het museum haar maatschappelijke relevantie aan kon tonen. De politiek wou hiervoor zien dat het museum meer aansluiting zocht bij verschillende sociale groepen en bovendien aandacht zou schenken aan nationale of regionale sociale problemen.<sup>95</sup> Vanaf dit moment werd dankbaar gebruik gemaakt van de onderzoeksmentaliteit die door geldgebrek op de educatieve afdeling was ontstaan. Ook de ervaringen die opgedaan waren bij Tate Liverpool werden ingezet bij het ontwikkelen van nieuwe educatieprogramma's. Maar doordat de privatisering ook leidde tot de opsplitsing van de Tate Gallery, werden de ontwikkelde educatieve programma's tijdelijk in de ijskast gezet. Maar bij de opening van de Tate Modern was hierdoor wel een grote hoeveelheid onderzoek uitgevoerd, waaruit duidelijk was geworden hoe de best mogelijke eigentijdse educatiemiddelen op de meest efficiënte manier konden worden ingezet.

---

<sup>94</sup> Frances Spalding 1998, pp. 253-256.

<sup>95</sup> Eilean Hooper-Greenhill 1999, p. 255 en Graham Black 2005, pp.48-49, 55.

Voor het SFMOMA is de educatieve functie van het museum door de wijze van financiering vanaf het begin van groot belang geweest. Dit had tot gevolg dat er door de jaren heen altijd voldoende budget beschikbaar was voor de ontwikkeling van educatiemiddelen die meegingen met hun tijd. De invoering van de *Interactive Educational Technologies* (IET) bij de heropening van het museum in 1995 is hiervan een goed voorbeeld.<sup>96</sup> Hoewel computers in de jaren negentig al vaker in musea te vinden waren, was het gebruik van interactieve programma's nog relatief nieuw. Deze interactie bestond op dit moment nog slechts uit de mogelijkheid de gewenste informatie op te vragen die vooraf door een programmeur was geïnstalleerd, waarmee de informatiestroom als een 'gesloten eind' werd aangeboden. Dit staat nog haaks op het constructivistische museum dat George E. Hein in zijn in 1995 gepubliceerde artikel *The Constructivist Museum* beschrijft, waarbij het museum de bezoeker de mogelijkheid biedt te participeren in een 'open eind' situatie.<sup>97</sup> Hoewel de IET's van het SFMOMA nog voornamelijk als informatievoorziening dienst doen, neemt dat niet weg dat deze als de aanzet kunnen worden gezien van de technologische ontwikkelingen die in de eenentwintigste eeuw zouden plaatsvinden.

Wanneer de geschiedenis van de drie bestudeerde musea met elkaar vergeleken wordt, blijkt dat niet alleen ontwikkelingen binnen het educatieve veld van invloed zijn geweest op de keuzes die musea maken voor het opzetten van bepaalde educatieve programma's. Ook maatschappelijke veranderingen en de vorm van financiering is belangrijk bij het al dan niet toepassen van publieksparticipatie. Voor het SFMOMA is het altijd van belang geweest dat het publiek aangeboden werd wat het vroeg om zo een hechte band op te bouwen en kans op donaties en giften te vergroten. Technologische ontwikkelingen werden hier scherp in de gaten gehouden. Het Museum Ludwig heeft minder over financiering van educatieve diensten na hoeven denken en had door de samenwerking met de *Museumdienst Köln* voornamelijk aandacht voor nevenprogramma's voor educatie die in samenwerking met, maar buiten het museum georganiseerd werden. En de Tate Modern is vanaf de privatisering door de overheid gedwongen zich te richten op nationale en regionale sociale problemen. Door de traditie van onderzoek die voort is gekomen uit geldgebrek, kon dit bij het opstellen van educatieve programma's goed gebruikt worden. In het volgende hoofdstuk zal de ontwikkeling van publieksparticipatie in de eenentwintigste eeuw in de drie musea aan de hand van de keuze voor deze verschillende methoden worden bestudeerd.

---

<sup>96</sup> Sarah Roberts 2009, p. 415.

<sup>97</sup> George E. Hein 1995, pp. 21-23 en George E. Hein 2011, pp. 345-346

# Hoofdstuk 3. Publieksparticipatie in musea voor moderne kunst

## 3.1 Van kennisneming naar publieksparticipatie

Uit het voorgaande hoofdstuk is gebleken dat educatie in de drie bestudeerde musea voor moderne kunst uiteenlopende posities heeft ingenomen in hun geschiedenis. Dit ontstond onder invloed van maatschappelijke, politieke en financiële verschillen. Educatie kreeg in het SFMOMA, het Museum Ludwig en de Tate Modern vanaf de oprichting een plek in het beleid, maar dit bleef tot het eind van de jaren negentig overwegend gebaseerd op de ontwikkelingen die op het gebied van educatie al in de jaren tachtig hadden plaatsgevonden. Het verbeteren van de vaardigheid van kijken, het ontwikkelen van een esthetisch bewustzijn en het leren lezen van objecten had de prioriteit. In een enkel geval werden voorzichtige experimenten uitgevoerd met hands-on participatie zoals die in historische, etnografische en wetenschappelijke musea al veelvuldig terug te vinden was. Vanaf het eind van de jaren negentig vonden er echter ook vernieuwingen op het gebied van publieksparticipatie plaats in de bestudeerde musea voor moderne kunst.

Publieksparticipatie kan vele vormen aannemen. Zoals uit het eerste hoofdstuk is gebleken, onderscheidde George Hein in 1995 vier pedagogische methoden: het realisme, positivisme, behaviorisme en het constructivisme. Zowel het realisme als het behaviorisme gaan uit van een passief lerende mens in de zin dat kennis van buitenaf wordt opgelegd en zo stap voor stap wordt opgebouwd. Deze beide methoden zijn vaak in het traditionele onderwijs terug te vinden. In onze hedendaagse kenniseconomie waar kennis voor iedereen op vele verschillende manieren beschikbaar is, zal deze traditionele manier van kennis opleggen naar verwachting in steeds mindere mate aansluiten bij de wensen van museumbezoekers. Musea spelen hierop in, waardoor de realistische en behavioristische methoden niet meer als de enige educatieve systemen in musea gebruikt worden.

Positivisme en constructivisme zijn beide pedagogische methoden die de bezoekers in staat stellen om op een participerende, ontdekkende, actieve en informele manier te leren. Het verschil tussen beiden is dat het positivisme gebruik maakt van een ontdekking waarbij het doel vast staat, terwijl het constructivisme vele verschillende mogelijkheden als uitkomst biedt. Voor het positivisme wordt dan ook vaak van een gesloten eind gesproken waarbij educatiemedewerkers aan het eind van de tentoonstelling bezoekers kunnen vragen of de bedoelde boodschap is overgekomen. Omdat conservatoren over het algemeen liever een sturende boodschap over willen brengen, staan zij vaak sceptisch tegenover een constructivistische aanpak. Wanneer bezoekers vele verschillende paden kunnen kiezen waardoor een open eind gecreëerd wordt, geeft dit bovendien het probleem dat het zeer moeilijk is om vast te stellen hoe efficiënt deze open-eind-constructies zijn.<sup>98</sup>

Dit zijn redenen waarom conservatoren vaak sceptisch tegenover opstellingen staan die volgens constructivistische ideeën zijn opgebouwd. De bedreiging van de autoriteit van de conservatoren kan een ander argument zijn. In musea die geassocieerd worden met expertise en objectiviteit, kan het accepteren van de subjectieve verhalen of creatieve producties van bezoekers als een bedreiging worden ervaren. Aan de andere kant kan de objectieve blik van experts ook zeer droog en intellectueel overkomen in vergelijking met persoonlijke betekenisgeving waarbij creatieve verbeelding een object tot leven brengen.<sup>99</sup>

Hoewel het moeilijk is de efficiëntie van constructivistische methoden te toetsen, zijn er verschillende musea die geëxperimenteerd hebben met tentoonstellingen waarbij bezoekers hun

---

<sup>98</sup> Spock 2004, pp. 369-370.

<sup>99</sup> Clarkson en Worts 2005, p. 262.

eigen creativiteit konden inbrengen. De ontwikkelingen die hebben plaatsgevonden in de drie bestudeerde musea zullen in het licht van de drie historisch verschillende focuspunten in educatie bestudeerd worden. De ontwikkelingen die in de afgelopen tien jaar hebben plaatsgevonden stonden centraal en in het bijzonder tentoonstellingen waarbij gebruik werd gemaakt van een constructivistisch open eind. Dit betekende in de praktijk dat bezoekers de mogelijkheid kregen hun eigen creativiteit in de aangeboden vorm toe te passen waardoor onverwachte uitkomsten mogelijk zijn.

### 3.2. De inzet van computerprogramma's voor publieksparticipatie

Zoals uit hoofdstuk twee is gebleken, heeft educatie in het SFMOMA altijd een belangrijke plaats ingenomen. Door de wijze van financiering en de aanwezigheid van een goed uitgeruste ICT afdeling, hebben technologische ontwikkelingen bij het SFMOMA een belangrijke rol gespeeld in de aangeboden educatieve programma's. De *Interactive Educational Technologies* (IET) programma's die bij de opening in 1995 werden geïntroduceerde waren de voorlopers van een reeks steeds verder ontwikkelde programma's. Met het ingaan van de eenentwintigste eeuw besloot de educatieafdeling van het SFMOMA bezoekers niet alleen met horen en zien te informeren, maar werd het bovendien mogelijk gemaakt informatie op te nemen door zelf te doen. Het IET-programma dat in gebruik werd genomen bij de in 2000 georganiseerde tentoonstelling *Celebrating Modern Art: The Anderson Collection* kan als een belangrijk breekpunt met positivistische computerprogramma's worden gezien. Bestond interactieve deelname van de bezoeker bij de computerprogramma's uit 1995 nog voornamelijk uit het kiezen van bepaalde informatie, in 2000 mocht het publiek ook zelf actief deelnemen (Figuur 4).<sup>100</sup>

Level	Sprekers/vertegenwoordigers	Vragen	In de opstelling:
1	Conservatoren(video's)	Positivism: Waarom zou iemand dit maken? Waarom staat het in het museum?	1995 en 2000
2	Kunstenaars(video's)	Positivism: Waarom heb ik het gemaakt? Hoe heb ik dit gemaakt?	1995 en 2000
3	Publiek(sparticipatie)	Constructivism: Wat zou jij doen als je dit gemaakt had?	2000

Figuur 4. Overzicht van de mogelijkheden voor positivistisch en constructivistische informatie in het SFMOMA.

Het SFMOMA werd in 1999 geïnspireerd door de tentoonstelling *Un-Private House* in het Museum of Modern Art (MoMA) in New York. Hier kon het publiek plaatsnemen aan een ronde tafel waarin touchpads waren verwerkt. Bezoekers konden een afbeelding van één van de huizen uit het project selecteren en dit in een eigen opstelling plaatsen. Vervolgens kon de gehele opstelling naar een centraal punt gestuurd worden waar ook andere bezoekers konden kijken naar de resultaten van het deelnemende publiek.<sup>101</sup>

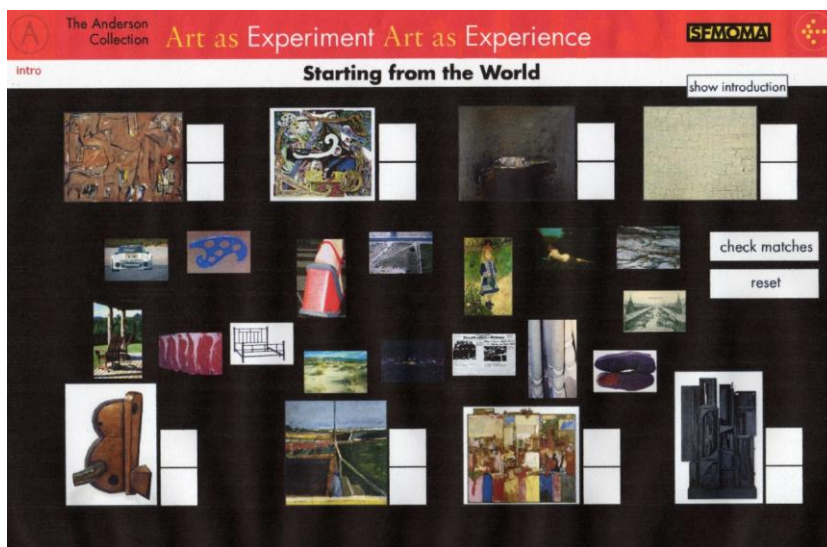
Het digitale programma *Art as Experiment, Art as Experience* dat bij de tentoonstelling *Celebrating Modern Art: The Anderson Collection* gebruikt werd, bood verschillende actieve en creatieve mogelijkheden voor de bezoeker.<sup>102</sup> In tegenstelling tot het *Un-Private House* project in het

<sup>100</sup> Peter Samis 2007, <http://www.aam-us.org/pubs/visualvelcro2.cfm?renderforprint=1>.

<sup>101</sup> Sarah Roberts 2009, p. 419. De tentoonstelling *Points of Departure: Connecting with Contemporary Art* was van 23 maart tot en met 28 oktober 2001 in het SFMOMA te zien.

<sup>102</sup> *Art as Experiment, Art as Experience* kan ook online bekeken en gespeeld worden op: [http://www.sfmoma.org/multimedia/interactive\\_features/21#](http://www.sfmoma.org/multimedia/interactive_features/21#).

MoMA waarbij het oproepen van een collectieve kunstervaring een doel was, was het project in het SFMOMA gericht op een individuele kunstervaring waardoor de bezoeker zich meer met de collectie verbonden zou voelen. Het computerprogramma, dat op een aantal vaste punten in de tentoonstelling werd aangeboden, gaf de bezoeker allereerst de mogelijkheid om informatie op te roepen over de donateurs van de Anderson Collectie, meneer en mevrouw Anderson. Deze informatie werd zowel door middel van tekst als door gefilmde interviews met het publiek gedeeld. Vervolgens kon het publiek de vijftien geselecteerde kunstwerken beter leren kennen aan de hand van foto- en filmmateriaal, traditionele informatie van conservatoren of interviews met de kunstenaars zelf. Tenslotte kon de bezoeker drie spellen spelen, waarvan twee met een gesloten eind en één met een open eind: *The Viewing Experience* moest de bezoeker helpen een schilderij gedetailleerder te bekijken door een klein detail van een schilderij te geven waarna de deelnemer dit op het totale schilderij terug moest proberen te vinden. *Starting from the World* moest het publiek duidelijk maken dat ook abstracte schilderijen geïnspireerd zijn op de wereld om hen heen en daarom moest de deelnemer bekende objecten als vlees, een auto of een schoen koppelen aan verschillende abstracte schilderijen (Afbeelding 1). Deze beide spellen hebben slechts één goede uitkomst en daarmee een gesloten einde. Deze spellen zijn met een positivistische benadering ontwikkeld. Bij het spel *The Gallery Experience* is er echter geen goede of foute uitkomst. Hier



Afbeelding 1. Afbeelding van het digitale spel *Starting from the World* dat in 2000 beschikbaar werd gesteld bij de tentoonstelling *Celebrating Modern Art: The Anderson Collection* in het SFMOMA.

konden bezoekers spelen met de inrichting van een tentoonstellingsruimte met verschillende kunstwerken die ook in de echte museumzaal te zien waren. Hierdoor konden ze experimenteren met ideeën over thema's en vorm.<sup>103</sup> Met behulp van deze digitale vernieuwingen kon eenvoudig een ruimte worden gecreëerd waarin bezoekers konden leren volgens de theorieën van Dewey en Piaget, zonder dat hun spel en experimenten in de weg stond van de museumbeleving

van analytische en 'commonsense' bezoekers die in een rustige omgeving van de kunstwerken willen genieten. Hoewel er geen cijfers bekend zijn bij het SFMOMA waaruit kan worden opgemaakt of het spel *The Gallery Experience* een succesvolle toevoeging op de tentoonstelling was, bleek uit enthousiaste deelname en de reactie die deelnemers gaven in interviews dat het computerprogramma ervaren werd als een toevoeging die de tentoonstelling meer betekenis gaf.<sup>104</sup>

Hoewel het SFMOMA geen kwantitatief onderzoek heeft gedaan naar het succes van deze nieuwe formule, werd in de Art Gallery of Ontario in Toronto een vergelijkbaar computerprogramma ingevoerd. Over een periode van tien jaar werden de reacties van bijna

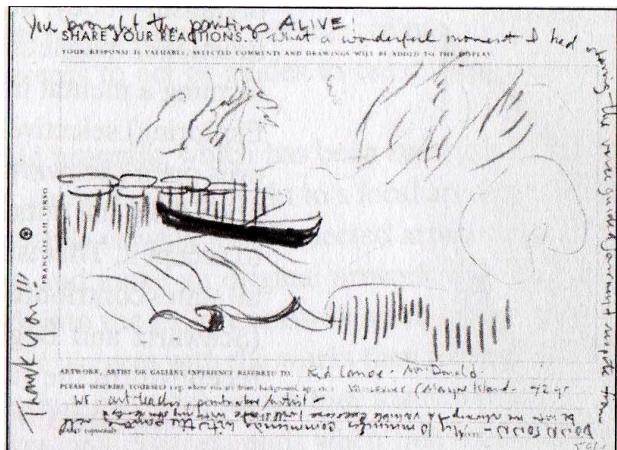
<sup>103</sup> Exhibition Press Release SFMOMA, 29 maart 2001.

<sup>104</sup> Peter Samis 2007.

100.000 mensen bijgehouden. Er kunnen verschillende redenen zijn om opstellingen in musea te plaatsen waar ruimte is voor de creatieve bijdrage van de bezoekers. Het kernprobleem waar zowel het SFMOMA als bij de Art Gallery of Ontario een oplossing voor probeerde te vinden, was dat veel museumbezoekers in een hoog tempo langs de getoonde objecten lopen. Veel bezoekers hebben nooit meer dan vijf seconden aandacht voor een kunstwerk. In de Art Gallery of Ontario in Toronto werd bij de herinrichting van het museum besloten nieuwe doelen te stellen. Allereerst moest de tijd die een bezoeker in het museum doorbracht verhoogd worden. Dit moest bereikt worden door informatie over de collectie op verschillende manieren aan te bieden. Daarnaast zouden bezoekers meer aandacht moeten besteden aan de kunstwerken. Tenslotte werd het van groot belang geacht dat alle aangeboden materialen optioneel waren.<sup>105</sup>

Deze voorgenomen veranderingen resulteerden in het project *Explore a Painting in Depth*, een hokje waar maximaal twee bezoekers recht tegenover een schilderij konden plaatsnemen. Met de opening in 1993 was het project een vroeg experiment met publieksparticipatie waarbij verschillende vormen werden gecombineerd. In het hokje vonden de deelnemers koptelefoons en een touchpad waarop ze drie audioprogramma's konden selecteren. Bezoekers konden, net als bij de IET-programma's in het SFMOMA, kiezen tussen een verhaal van de conservator, een portret van de kunstenaar door zijn vrienden en familieleden en de derde keuze was zodanig ontworpen dat de blik van de bezoeker gestuurd werd om het schilderij gedetailleerder te bekijken. De vorm waarin dit laatste gebeurde, verschilde duidelijk van de vormen die het SFMOMA toepaste. Deelnemers werden na een simpele ontspanningsoefening gevraagd het schilderij 'binnen te gaan' om zo bewust de kleuren en vormen waar te nemen. Hierna werd de bezoeker gevraagd hun ervaring in woord of verbeelding achter te laten op aangeboden kaarten (afbeelding 2).<sup>106</sup>

Omdat deze cabine tien jaar in het museum heeft gestaan, zijn de uitkomsten van publieksonderzoek gebaseerd op grote getallen. In tien jaar tijd hebben bijna 100.000 mensen gebruik gemaakt van *Explore a Painting in Depth*. Hoewel slechts 2% van de deelnemers ook daadwerkelijk een reactiekaart invulden, bleek uit interviews dat de reactie van bezoekers die geen kaart invulden overeen kwam met de reactie van mensen die dat wel deden. Uit interviews en kaarten bleek dat het project zowel interessant gevonden werd door regelmatige bezoekers als door mensen die het museum nog nooit bezocht hadden. Reacties waren overwegend positief, maar 10% van de deelnemers vond het programma te lang duren, idioot of beledigend. Uit de positieve reacties bleek dat het project de doelen die vooraf gesteld waren grotendeels had bereikt. Door deel te nemen aan het project besteedden bezoekers langere tijd aan het schilderij waardoor kleuren, schaduwen en details uit het schilderij de gewenste aandacht kregen. Deelnemers gaven bovendien



Afbeelding 2. Reactiekaart ingevuld door een vrouwelijke docent bij *Explore a Painting in Depth*. Bij de tekening schreef zij: *You brought the painting ALIVE! What a wonderful moment I had sharing the voice guided journey and respite from DOWNTOWN. My 10 minutes communing with the painting will be with me always. A valuable exercise I will share with my students. THANK YOU!!!*

<sup>105</sup> Clarkson en Worts 2005, p. 260.

<sup>106</sup> Clarkson en Worts 2005, pp. 257-259.

aan dat de oefening het schilderij, dat op het eerste oog vaak oninteressant werd gevonden, tot leven bracht waardoor het spannender werd. Zowel kinderen als volwassenen hebben het schilderij door *Explore a Painting in Depth* intenser ervaren. De zeer uiteenlopende boodschappen die op de reactiekaarten werden achtergelaten geven aan dat het activeren van de verbeelding van bezoekers opvallend divers is en dat deelnemers zich op zeer uiteenlopende manieren creatief verbonden kunnen voelen met een schilderij.<sup>107</sup>

Ook de Tate Modern erkent aan het begin van de eenentwintigste eeuw de functionaliteit van computers om bezoekers aan te moedigen de kunstwerken gedetailleerder te bekijken. Hoewel de Tate Modern vanaf de opening voornamelijk gericht was op het zoeken van contact met nieuwe doelgroepen, werd het ook van belang geacht de ervaring van de al aanwezig bezoeker te verbeteren. In 2002 introduceerde de Tate Modern daarom een technologisch hoogstandje, de multimediatour.<sup>108</sup> Wereldwijd was de Tate Modern het eerste museum dat gebruik maakte van een *Personal Digital Assistant* (PDA) met een draadloze verbinding met het locatiegevoelig netwerk.<sup>109</sup> De multimediatour die in 2002 aangeboden werd, bestond uit een kleine computer die in verbinding stond met een draadloos netwerk. Hierdoor kon de bezoeker zelf besluiten bij bepaalde kunstwerken uitgebreide informatie op te vragen. Dit kon in de vorm van audiofragmenten, foto's en verschillende soorten film, van interviews met kunstenaars tot achtergrondinformatie van conservatoren. Naar aanleiding van de invoering van deze multimediatour heeft de Tate Modern verschillende onderzoeken gedaan naar het effect hiervan op de beleving van de bezoeker. Uit deze onderzoeken is gebleken dat een multimediatour de kunstervaring van de bezoeker drastisch kan veranderen.<sup>110</sup> Dit leidde ertoe dat de multimediatour in 2003 verder uitgebreid werd met nieuwe tours en *Tate Txt*. Met deze interactieve sms-functie konden mensen hun gedachten en ideeën digitaal delen met andere mensen die ook een PDA-multimediatour bij zich droegen. Ook konden mensen met gebruik van de aangeboden PDA stemmen op hun favoriete werken, muziek beluisteren en hun eigen soundtracks maken bij de kunstwerken en verschillende spellen spelen.<sup>111</sup> Geheel in de traditie van de Tate Modern werd onmiddellijk onderzoek gedaan naar het functioneren van de multimediatour en de tevredenheid van de bezoekers. Uit dit onderzoek bleek dat mensen enthousiast waren over de aanwezigheid van het technologische hulpmiddel. Bezoekers lieten weten er vanuit te gaan dat dergelijke spannende en onvermijdelijke ontwikkelingen in de toekomst een belangrijk onderdeel van het museale landschap zouden gaan vormen. In het onderzoek gaven deelnemers aan door de multimediatour meer tijd in het museum te hebben doorgebracht en bovendien gedetailleerder naar de besproken kunstwerken te hebben gekeken. Opvallend is hierbij dat dit los staat van de aanwezigheid van het beeldscherm van de handheld. De opvatting dat een beeldscherm de aandacht van een kunstwerk kan afleiden werd in dit geval dus niet ondersteund. Wel bleek uit het onderzoek dat bezoekers ouder dan veertig jaar het vaker lastig vonden om de tour te gebruiken als jongere bezoekers.<sup>112</sup>

De technologische hoogstandjes die aan het eind van de twintigste eeuw in de Art Gallery of Ontario en aan het begin van de eenentwintigste eeuw in het SFMOMA en Tate Modern werden ingevoerd, werden in de eerste plaats ingezet om de ervaring van de al aanwezige museumbezoeker

---

<sup>107</sup> Clarkson en Worts 2005, pp. 264-267 en 276.

<sup>108</sup> Tate Report 2002-2004, p. 293.

<sup>109</sup> Jane Burton 2003, p. 127.

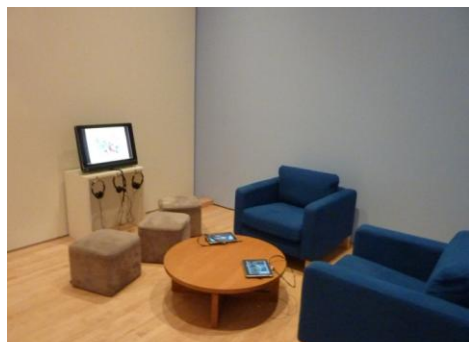
<sup>110</sup> Tate Report 2002-2004, p. 293.

<sup>111</sup> Press Release Tate, 1 oktober 2003.

<sup>112</sup> Jane Burton 2003, p. 128.



te verrijken. Hierbij bleef het vergroten van het esthetisch bewustzijn, het leren lezen van de objecten en het ontwikkelen van een vaardigheid om te kijken een belangrijke rol spelen. Met de positivistische gesloten eind computerprogramma's en de constructivistische open eind input van de bezoeker, konden bezoekers zelf kiezen voor de meest wenselijke vorm van kennisoverdracht. Het museum als plek waar kennis in vrijheid kan worden opgedaan, zoals John Falk dit in 1992 in zijn boek *The Museum Experience* als uitgangspunt neemt voor het aanbieden van educatieve programma's gebaseerd op publieksparticipatie, is met deze computerprogramma's een stap dichterbij gekomen.<sup>113</sup>



Afbeelding 3. 'Learning Lounge' zoals die in maart 2011 in het SFMOMA aangetroffen werd, eigen foto.

In 2009 introduceerde SFMOMA een nieuw computerprogramma, *The Country Dog Gentlemen Travel to Extraordinary Worlds*. Het nieuwe IET-programma werd geplaatst in een lounge met comfortabele stoelen, leesvoer en iPads (Afbeelding 3). De iPads konden in de hand genomen worden om met deze nieuwe technologische gadget beeld-, geluid- en filmmateriaal te bekijken zoals dat in 1995 werd geïntroduceerd en verdiepende teksten over verschillende objecten uit de tentoonstelling te lezen. Hoewel hier dus sprake is van een nieuw technologisch middel, werd er vastgehouden aan een communicatiemethode die al jaren werd toegepast. Het programma *The Country Dog Gentlemen Travel to Extraordinary Worlds* daarentegen bood vernieuwende constructivistische spellen. De bezoeker kon bij acht verschillende kunstwerken kiezen voor het beluisteren van een verhaal of het creëren van een eigen kunstwerk. Het verhaal draait bij alle kunstwerken om twee honden die de wereld van het kunstwerk ontdekken, geïnspireerd op het kunstwerk *Country Dog Gentlemen* van Roy de Forest uit 1972.<sup>114</sup> Wanneer de bezoeker eerst het verhaal beluistert en er daarna voor kiest zelf een kunstwerk, gebaseerd op het originele kunstwerk, te maken, helpt het verhaal om details te zien of een emotie op te roepen. De creativiteit van bezoekers wordt op verschillende manieren aangesproken. Zo horen de *Dog Gentlemen* in het schilderij *Bridge* van Josph Stella uit 1936 vele verschillende klanken. In het verhaal introduceren ze deze klanken. Wanneer de bezoeker besluit zelf een werk gebaseerd op dit schilderij te maken, blijkt dat een muziekstuk gecomponeerd kan worden door middel van de verschillende geluidseffecten. Gebaseerd op het schilderij *New York City 2 (unfinished)* van Piet Mondriaan uit 1941, kan de bezoeker zelf een schilderij maken met dezelfde elementen als in het originele schilderij, maar dan met vele kleur- en richtingmogelijkheden (Afbeelding 4).<sup>115</sup>

In 2009 introduceerde SFMOMA een nieuw computerprogramma, *The Country Dog Gentlemen Travel to Extraordinary Worlds*. Het nieuwe IET-programma werd geplaatst in een lounge met comfortabele stoelen, leesvoer en iPads (Afbeelding 3). De iPads konden in de hand genomen worden om met deze nieuwe technologische gadget beeld-, geluid- en filmmateriaal te bekijken zoals dat in 1995 werd geïntroduceerd en verdiepende teksten over verschillende objecten uit de tentoonstelling te lezen. Hoewel hier dus sprake is van een nieuw technologisch middel, werd er vastgehouden aan een communicatiemethode die al jaren werd toegepast. Het programma *The Country Dog Gentlemen Travel to Extraordinary Worlds* daarentegen bood vernieuwende

constructivistische spellen. De bezoeker kon bij acht verschillende kunstwerken kiezen voor het beluisteren van een verhaal of het creëren van een eigen kunstwerk. Het verhaal draait bij alle kunstwerken om twee honden die de wereld van het kunstwerk ontdekken, geïnspireerd op het kunstwerk *Country Dog Gentlemen* van Roy de Forest uit 1972.<sup>114</sup> Wanneer de bezoeker eerst het verhaal beluistert en er daarna voor kiest zelf een kunstwerk, gebaseerd op het originele kunstwerk, te maken, helpt het verhaal om details te zien of een emotie op te roepen. De creativiteit van bezoekers wordt op verschillende manieren aangesproken. Zo horen de *Dog Gentlemen* in het schilderij *Bridge* van Josph Stella uit 1936 vele verschillende klanken. In het verhaal introduceren ze deze klanken. Wanneer de bezoeker besluit zelf een werk gebaseerd op dit schilderij te maken, blijkt dat een muziekstuk gecomponeerd kan worden door middel van de verschillende geluidseffecten. Gebaseerd op het schilderij *New York City 2 (unfinished)* van Piet Mondriaan uit 1941, kan de bezoeker zelf een schilderij maken met dezelfde elementen als in het originele schilderij, maar dan met vele kleur- en richtingmogelijkheden (Afbeelding 4).<sup>115</sup>



Afbeelding 4. Spelen met *New York City 2 (unfinished)*, Piet Mondriaan, 1941 in het IET programma *The Country Dog Gentlemen Travel to Extraordinary Worlds*. Maart 2011, eigen foto.

<sup>113</sup> John H. Falk, Lynn d. Dierking en Marianna Adams 2011, p. 336.

<sup>114</sup> Informatie over *The Country dog Gentlemen Travel to Extraordinary Worlds*. [http://www.sfmoma.org/explore/multimedia/interactive\\_features/81](http://www.sfmoma.org/explore/multimedia/interactive_features/81).

<sup>115</sup> *The Country Dog Gentlemen Travel to Extraordinary Worlds* kan ook online bekeken en gespeeld worden, maar hier worden slechts vijf van de acht kunstwerken gebruikt. Het programma kan bekeken worden op: <http://countrydogs.sfmoma.org/>.



Met dit nieuwe programma is het oproepen van creativiteit in sterke mate samengevoegd met het educatieve doel om het publiek te stimuleren de kunstwerken gedetailleerder te bestuderen. Door met muziek, kleur, vorm en compositie te spelen, kunnen bezoekers de details van de verschillende kunstwerken zelf ervaren. Niet alleen feitelijke kennis overbrengen, maar ook het opwekken van creativiteit wordt hiermee mogelijk gemaakt.

### 3.3 Publieksparticipatie door middel van nevenprogramma's

Naar aanleiding van de gelijknamige eerste tentoonstelling in het nieuwe Museum Ludwig schreef hoofdconservator Ulrich Wilmes in de catalogus *Museum unserer Wünsche – Museum of our wishes*, over het conflict dat hij tegenkwam bij het inrichten van het nieuwe gebouw.<sup>116</sup> Wilmes constateerde dat in die tijd van een modern museum verwacht werd dat het een positie innam als publieke ruimte waarin aandacht geschonken diende te worden aan de verschillende motieven van museumbezoekers. Dit, zo schreef hij in 2001, zorgde voor een spanningsveld tussen het traditionele concept van een museum als historisch archief en onderzoeksinstituut met een duidelijk omschreven pedagogische missie, en de nieuwe opvatting dat het museum een plek moet zijn voor culturele avonturen.<sup>117</sup> Hierdoor ontstond volgens Wilmes de onoverkomelijke tegenstelling dat een museum dat vasthoudt aan de traditionele functies niet meer voldeed aan de eisen van de bezoeker, maar dat een museum dat meeding in de alsmaar groeiende evenementen-cultuur, de collecties meer en meer naar de achtergrond zou drijven. Daarom, zo concludeerde Wilmes, was het de taak van het museum om de focus zowel op de collectie als op de bezoeker te richten.<sup>118</sup> Uit deze beschrijving kan worden opgemaakt dat de conservatoren van het Museum Ludwig de verschillende leervoorkeuren van bezoekers zoals die door Kolb en McCarthy beschreven werden, herkenden bij hun eigen publiek.<sup>119</sup>

Vanaf de heropening van het museum heeft de Keulse *Museumdienst* een zeer actief programma gevoerd waarbij bezoekers aan vele, zeer uiteenlopende programma's konden deelnemen. Hoewel geconstateerd moet worden dat er in eerste instantie bijzonder veel aandacht was voor programma's voor kinderen, waren er elk jaar ook verschillende evenementen waarbij volwassenen hun ervaringen en verhalen konden delen en zelf kunst konden maken. Hoewel het educatieprogramma in het museum aan de ene kant vast hield aan het principe uit de jaren zeventig waarbij bezoekers slechts geacht worden actief naar de kunst te kijken, werd aan de andere kant in de randprogrammering juist een zeer actieve creatieve houding van de bezoekers verwacht.

Het zelf maken van kunst werd in eerste instantie voornamelijk aangeboden voor kinderen. In 2007 werden vijf dagen aangeboden waarop kinderen op verschillende manieren hun creativiteit konden ontdekken tegenover drie dagen voor volwassenen. Voor kinderen werden programma's aangeboden waarin kunst gekoppeld werd aan theater en waarin ze konden leren tekenen met houtskool, mochten beeldhouwen, hun eigen portretten mochten maken en konden experimenteren met verven. Volwassenen konden in dit jaar in het museum zelf zeefdrukken maken in de stijl van Andy Warhol en Roy Lichtenstein naar aanleiding van een tentoonstelling over deze kunstenaars en het bezoeken van een fototentoonstelling werd gebruikt als inspiratie om zelf te ontdekken aan welke eisen een goede foto moet voldoen.<sup>120</sup> De activiteiten voor volwassenen waren direct

---

<sup>116</sup> Ulrich Wilmes 2001.

<sup>117</sup> Ulrich Wilmes 2001, p. 24.

<sup>118</sup> Ulrich Wilmes 2001, p. 32.

<sup>119</sup> De vier verschillende leervoorkeuren die Kolb en McCarty herkenden zijn beschreven in hoofdstuk 1, pp. 10-11.

<sup>120</sup> Programmaboekje van Museum Ludwig, *May, Jun, Jul, Aug 2007*, 2007.

gekoppeld aan tentoonstellingen, de activiteiten waarbij kinderen zelf kunst konden maken waren dat niet altijd. In het hierop volgende jaar werden de activiteiten waarbij kunst gemaakt werd zowel voor kinderen als voor volwassenen verder uitgebreid. De toename van het aantal dagen voor volwassenen is te verklaren doordat vanaf 2008 steeds twee dagen in het teken van een creatieve ontdekking stonden. Zo konden bezoekers naar aanleiding van de tentoonstelling over Piet Mondriaan een weekend lang experimenteren met abstractie, kleuren en lijnvoering.<sup>121</sup> Opvallend is hierbij dat ook in het SFMOMA de abstractie van de werken van Mondriaan als uitgangspunt werd gebruikt om bezoekers te helpen gedetailleerder naar het kunstwerk te kijken. In het SFMOMA werd de mogelijkheid geboden een eigen Mondriaan te maken op een computerscherm, in Museum Ludwig werd hiervoor daadwerkelijk verf en doek beschikbaar gesteld. Deelnemers werden bij het Museum Ludwig wel geacht de werken achteraf weer mee naar huis te nemen. De keuze van het Museum Ludwig om mensen de werken mee naar huis te laten nemen en van het SFMOMA om publieksparticipatie op computerschermen aan te bieden, kan te maken hebben met de opvatting dat opstellingen of uitingen van publieksparticipatie ervaren kunnen worden als een 'indringer op heilige grond'.

In musea waar het primaire doel het tonen, ervaren of ontdekken van bepaalde fenomenen is, zoals in kindermusea of wetenschappelijke musea, gaat het voornamelijk om de beleving van de ervaring.<sup>122</sup> Bezoekers van deze musea verwachten fysiek actieve participatie en zullen dan ook teleurgesteld zijn als hier geen mogelijkheden voor zijn. In kunstmusea of musea voor moderne kunst ligt dit anders. In musea waar de nadruk ligt op de objecten, zoals in algemene kunstmusea of musea voor moderne kunst, wordt publieksparticipatie vrijwel altijd ingezet met het doel de aandacht van de bezoeker langer en gedetailleerder op het kunstwerk te richten. Vaak is hier de angst voor het verstoren van de ervaring van het authentieke kunstwerk groot. Daarom is het van groot belang dat participatie een vorm heeft die ruimte laat voor de bezoeker die niet actief wil deelnemen. Geslaagde vormen van publieksparticipatie zullen bezoekers helpen de objecten meer te begrijpen zodat ze er uiteindelijk meer aandacht en interesse voor zullen hebben.<sup>123</sup> Dit zal echter niet betekenen dat opstellingen voor en uitingen van publieksparticipatie door iedereen gelijk gewaardeerd zal worden. De meningen over bijdragen van medebezoekers loopt uiteen van inspirerend en stimulerend aan de ene kant tot ongepast en oninteressant aan de andere kant.<sup>124</sup> De wijze waarop het Museum Ludwig en het SFMOMA publieksparticipatie aanbieden, toont hun respect voor de bezoeker die de schoonheid van kunst wil ervaren zonder daarbij gestoord te worden door activiteiten van andere bezoekers.

In 2009 werd de taak van Museum Ludwig als creatief instituut verder uitgebreid. Werd er in 2008 nog gekozen voor workshops, in 2009 werden er voor het eerst ook cursussen georganiseerd die steeds vier weken in beslag namen. Daarnaast werden bovendien de workshops gegeven zoals die in 2008 ontstonden. De twee cursussen die in 2009 georganiseerd werden, waren beide schildercursussen die betrekking hadden op de collectie van het Museum Ludwig. In 2010 werd dit programma verder uitgebreid. Door de voortdurende uitbreiding van het programma van creatieve cursussen en workshops, lijkt de opzet met activiteiten gekoppeld aan de tentoonstellingen en de

---

<sup>121</sup> Programmaboekje van Museum Ludwig, *Jan, Feb, Mar, Apr 2008*, 2008.

<sup>122</sup> Adams, Luke en Moussouri 2004, p. 158.

<sup>123</sup> Adams, Luke en Moussouri 2004, p. 158.

<sup>124</sup> Fisher, et al. 2008, p. 2.

collectie van het museum een succes. Opvallend is dat kinderactiviteiten niet met eenzelfde stijgende lijn zijn toegenomen.<sup>125</sup>

Bezoekers van het Museum Ludwig kregen de mogelijkheid om door middel van het maken van kunst, de collectie of tentoonstelling beter te bestuderen, begrijpen en leren kennen. Daarnaast werd echter veel aandacht besteed aan activiteiten waarbij het delen van verhalen, ervaringen en emoties centraal stond. In 2008 werd het nieuwe programma *Bild/er/leber* gestart. Hierbij werden deelnemers uitnodigt om een kunstwerk vijftien minuten op zich in te laten werken om vervolgens verhalen, gevoelens en ideeën met elkaar te delen. Het kunstwerk betrekken op het eigen leven en het daarin een plek geven is hierbij een belangrijk gegeven. Opvallend is de overeenkomst tussen *Bild/er/leber* en het programma *The Art of Storytelling* dat op 9 december 2006 werd ingevoerd bij de gelijknamige tentoonstelling in het Delaware Art Museum in Delaware, Amerika.<sup>126</sup> Zowel online als in de tentoonstelling werden bezoekers van dit museum gestimuleerd om creatieve verhalen te schrijven die geïnspireerd waren op de museale collectie. Het primaire doel was om nieuw enthousiasme voor de kunstwerken op te wekken en de objecten meer betekenis te geven voor de bezoeker.<sup>127</sup> Net als bij *Bild/er/leber* werd dit belangrijk gevonden om daarmee de objecten van een museum een plek te geven in het persoonlijke leven van de bezoeker.

Het artikel dat bij de tentoonstelling *The Art of Storytelling* gepubliceerd werd, is uitzonderlijk te noemen omdat het voor dit onderzoek het enige aangetroffen artikel is waar percentages inzicht geven in de efficiëntie van een participatieprogramma. In de periode nadat deelnemers hun verhalen hadden achtergelaten, werden zij per e-mail benaderd om enkele vragen te beantwoorden. 55% van de schrijvers deed mee aan het onderzoek. Van de mensen die aan het onderzoek meewerkten, gaf 92% aan zich door het *The Art of Storytelling* project meer verbonden te voelen met het museum of met het kunstwerk waarop het verhaal gebaseerd was. Aangezien het primaire doel was om nieuwe interesse voor de kunstwerken op te wekken, zijn bedenkers van het project zeer tevreden met deze uitkomst. Bovendien gaf 92% van de respondenten aan na het project nog een ander museum bezocht te hebben, maar slechts 35% gaf aan anders naar kunstmusea te kijken dan voor het project. Van deze 35% gaven mensen aan na het project zelf op zoek te zijn gegaan naar verhalen in kunst, beter te zijn geworden in het toekennen van persoonlijke betekenis aan kunstwerken of zijn ze het gewoon leuker gaan vinden om naar kunst te kijken.<sup>128</sup>

Uit dit project kan worden opgemaakt dat mensen graag hun ervaringen met het museum delen en dat dit voor deelnemers zeer waardevol kan zijn omdat hun aandacht voor kunst toegenomen, nieuwe kennis opgedaan of het plezier in kunst vergroot is. Dit zijn waarden die ook voor het Museum Ludwig belangrijk zijn bij het samenstellen van hun nevenprogramma's en in het bijzonder met het programma *Bild/er/leber*.

Vanzelfsprekend is het Museum niet het enige onderzochte museum dat nevenprogramma's organiseert, ook het SFMOMA en de Tate Modern hebben een groot aanbod aan educatieve programma's. Opvallend is echter dat de nevenprogramma's van deze musea voornamelijk in de vorm van discussieavonden, lezingen en de vertoning van films worden aangeboden. Een uitzondering hierop is de *UBS Opening: The Long Weekend* die vanaf 2006 jaarlijks door de Tate

---

<sup>125</sup> Programmaboekjes van Museum Ludwig van mei 2007 tot en met december 2010. Deze boekjes verschijnen per trimester en geven informatie over komende tentoonstellingen, hoogtepunten uit de vaste collectie, programma's voor 'Museumfesten' en over activiteiten.

<sup>126</sup> Fisher, M., et al. 2008. p. 12.

<sup>127</sup> Fisher, M., et al. 2008, p. 13.

<sup>128</sup> Fisher, M., et al. 2008, pp. 14-18.

Modern georganiseerd wordt. Tijdens dit vier dagen durende activiteitenprogramma krijgen kunstenaars de mogelijkheid om live performances uit te voeren en kunnen bezoekers van alle leeftijden deelnemen aan zeer uiteenlopende activiteiten als dans, muziek, spel en graffiti.<sup>129</sup>

Uit het succes van de *UBS Opening: The Long Weekend* en het enthousiasme waarmee de nevenprogramma's van het Museum Ludwig worden ontvangen en uitgebreid, kan opgemaakt worden dat deze musea hebben ondervonden dat de behoefte aan actiefcreatieve participatie toeneemt. Zoals Eilean Hooper Greenhill in 1991 voorspelde, lijken mensen inderdaad in toenemende mate te willen leren in hun vrije tijd zo lang dit op een ontdekkende, actieve en informele manier gebeurt.<sup>130</sup> Wanneer deze activiteiten als nevenprogramma's worden aangeboden zoals vooral in het Museum Ludwig en in mindere mate ook in de Tate Modern gebeurt, wordt bovendien rekening gehouden met de behoeftes van de door Kolb en McCarthy beschreven analytische persoon die voornamelijk het kunstwerk wil bestuderen en op zoek is naar theoretisch achtergronden en zo mentaal uitgedaagd wil worden. Om een zekere concentratie op te kunnen brengen, is rust in het museum voor deze bezoekers van belang. Het organiseren van nevenactiviteiten kan een uitkomst zijn wanneer zowel de dynamische persoon, die graag fysiek ervaart, en de analytische persoon beide bediend dienen te worden.

#### 3.4. Publieksparticipatie door middel van uitnodigen van specifieke doelgroepen

De Tate Modern had als onderdeel van de Tate-groep bij de opening direct een solide basis voor de educatieve afdeling. De kennis die was opgedaan in andere Tate-musea op het gebied van bemiddeling en educatie, kon in de Tate Modern direct in de praktijk gebracht worden. Uit uitgebreid onderzoek dat in de verschillende Tate-musea had plaatsgevonden, bleek het van groot belang om verschillende doelgroepen met uiteenlopende behoeften specifiek te benoemen. Vanaf de opening werd daarom contact gezocht met scholen en universiteiten, een systeem dat al in 1988 in Liverpool succesvol was ingevoerd. Daarnaast werden educatieve programma's ontwikkeld die werden afgestemd op de behoeften van de verschillende aangewezen doelgroepen. Zo konden families, gespecialiseerde kunstliefhebbers, volwassenen, lokale buurtorganisaties en de algemeen geïnteresseerde bezoeker ieder hun eigen vorm van informatievoorziening verwachten. Om steeds beter aan te sluiten bij de behoeften van deze bezoekers, werden evenementen georganiseerd waarna een uitgebreide evaluatie met de deelnemers plaatsvond.<sup>131</sup>

In het eerste jaar werd bijzonder veel aandacht besteed aan het interesseren van de lokale buurtbevolking. Het *Community Programme* dat werd opgezet, richtte zich op lokale bevolkingsgroepen en organisaties die weinig of geen ervaring hadden met het bezoeken van musea en galerieën. Het betrof hier voornamelijk mensen die sociaal, cultureel, educatief of financieel benadeeld waren, wat er toe had geleid dat hun deelname in kunst beperkt of totaal afwezig was. De Tate Modern onderkende dat deze groepen extra aanmoediging nodig hebben om een museum te bezoeken. Wekelijks werden daarom gratis introductielecturen gegeven om de kennis over en de ervaring met kunst te vergroten.<sup>132</sup>

Ook werd in het eerste jaar een projectgroep voor kinderen gestart onder de naam *Raw Canvas*. Bij het opstarten van dit project was het doel in de eerste plaats het aanbieden van een

---

<sup>129</sup> Jaarverslag van de Tate, enkel nog op internet gepubliceerd. *Tate Report 06/07*, 2007. <http://www.tate.org.uk/about/tatereport/2007/audience/ubs-openings.htm>

<sup>130</sup> Eilean Hooper-Greenhill 1992, p. 677.

<sup>131</sup> Jaarverslag van de Tate, *Tate Report 2000-2002*, 2002. pp. 6-7.

<sup>132</sup> Jaarverslag van de Tate, *Tate Report 2000-2002*, 2002. p. 20.

programma voor en door jongeren om hen de kans te bieden hun kennis van kunst te vergroten. In de loop der jaren groeide *Raw Canvas* uit tot een grote projectgroep die elk jaar de kans krijgt verschillende projecten in de Tate Modern uit te voeren. Zo werd in 2004 een evenement georganiseerd waarbij duizend kinderen en jongeren tussen vier en twintig jaar oud meededen aan een serie workshops waarin ze hun ervaringen van het leven door middel van objecten leerden verwoorden. Sommige van de objecten die hieruit voortvloeiden waren vervolgens te bezichtigen in de Tate Modern onder de titel *Shrinking Childhoods*.<sup>133</sup>

Na een vliegende start in het eerste jaar, waarin 5,25 miljoen mensen de Tate Modern bezochten, waren de gevolgen van de aanslagen op het World Trade Centre in New York op 11 september 2001 goed merkbaar in de jaren die volgden. Door een flinke terugloop in de toeristenaantallen, werd de Tate Modern uitgedaagd op zoek te gaan naar nieuwe publieksgroepen. Bovendien kreeg het versterken van de banden met de bestaande bezoekers door deze gebeurtenis een hogere prioriteit.<sup>134</sup>

Eén van de eerste pogingen om nieuwe doelgroepen aan te boren, was het samenwerkingsproject van Tate Modern met een organisatie die activiteiten voor jongeren organiseert om geweld en criminaliteit tegen te gaan. Deze organisatie schreef een mode ontwerp wedstrijd uit. De deelnemers aan deze wedstrijd konden in de Tate Modern samenwerken met belangrijke designers om hun eigen collectie te maken, maar de jongeren konden ook workshops fotografie, choreografie, journalistiek en muziek volgen. Dit alles leidde tot een grote eindpresentatie in de Tate Modern. Deze jongeren, die veelal uit een gewelddadige omgeving kwamen, konden hierdoor op een uitzonderlijke manier kennis maken met het museum.<sup>135</sup>

Uitgangspunt bij deze educatieve programma's is voor de Tate Modern altijd geweest dat mensen naar het museum komen om meer te leren over kunst. Hiervoor zijn ze afhankelijk van de aangeboden informatiemiddelen. Vanaf 2002 is de Tate Modern daarom actief op zoek geweest naar nieuwe methoden om kunst voor hun bezoekers te interpreteren om zo de juiste informatie aan te kunnen bieden. De inhoud van die educatieve programma's was bij Tate Modern voornamelijk gebaseerd op de samenwerking met verschillende instanties en op onderzoek. In 2004 werd in de Tate Modern en Tate Britain een grootschalig onderzoek uitgevoerd, *Tate through visitors eyes*. In dit onderzoek werd bezoekers gevraagd naar hun motivatie, verbondenheid, waarneming en reacties. Uit het onderzoek bleek dat de behoeftes van bezoekers sterk uiteen liepen.<sup>136</sup> In de jaren die volgden heeft de Tate Modern daarom geprobeerd zijn educatieve programma's te verbeteren. Niet alleen de informatievoorziening in het museum werd onder handen genomen, ook de inhoud en opzet van de lezingen, symposia, workshops en cursussen werd opnieuw bekeken.

Bij het ontwerp van de Tate Modern werd voorzichtig gehoopt een jaarlijks bezoekersaantal van rond de 2,5 miljoen binnen te halen. Bij het vijfjarig bestaan bleek het aantal mensen dat het museum bezocht echter elk jaar ongeveer vijf miljoen te zijn. De faciliteiten in het museum waren hier niet op gebouwd en zeker voor de educatieve afdeling gold dat het uit zijn voegen barstte. Toen in 2006 nieuwbouwplannen van Herzog & De Meuron werden goedgekeurd, bleek hierbij rekening te zijn gehouden met het enthousiasme van twee miljoen bezoekers die sinds 2000 aan de verschillende educatieve programma's hadden deelgenomen. Van de vijfduizend vierkante meter nieuwe ruimte die met de nieuwbouw gecreëerd zal worden, zal ruim dertienhonderd vierkante

---

<sup>133</sup> Jaarverslag van de Tate, *Tate Report 2002-2004*, 2004. pp. 293-294.

<sup>134</sup> Jaarverslag van de Tate, *Tate Report 2000-2002*, 2002. pp. 6-7.

<sup>135</sup> Jaarverslag van de Tate, *Tate Report 2002-2004*, 2004. p. 428.

<sup>136</sup> Jaarverslag van de Tate, *Tate Report 2002-2004*, 2004. p. 428.

meter gebruikt gaan worden voor educatieve programma's.<sup>137</sup> Uit een onderzoek dat in 2007 werd gehouden onder jongeren, een zeer belangrijke doelgroep voor de Tate Modern, bleek dat 65% meer mogelijkheden tot interactie en participatie zou willen zien in de uitbreiding van het museum. Dit zouden zij op verschillende manieren mogelijk willen maken. Jongeren zouden graag de kans krijgen zelf iets bij te dragen, achter te laten of hun eigen kunst te tonen. Ook de mogelijkheid tot het geven van reacties op het museum, de tentoonstellingen of specifieke werken zou volgens velen een plek moeten krijgen in het museum.<sup>138</sup> Op de ontwerptekeningen is dit verzoek direct terug te vinden in de educatieve ruimtes die op elk van de elf verdiepingen hoge nieuwbouw terug te vinden zijn. Elke educatieve ruimte moet een andere doelgroep aanspreken of een andere functie dienen.<sup>139</sup> De gehele nieuwbouw zou in 2012 afgerond moeten zijn.

De keuzes voor de indeling van de nieuwbouw zijn vanzelfsprekend niet alleen gebaseerd op de informatie die jongeren in een onderzoek hebben gegeven. Ook de praktische ervaring heeft bij het nemen van de beslissingen een grote rol gespeeld. Bij de herinrichting van de collectie in 2006 werd voor het eerst geëxperimenteerd met nieuwe concepten voor educatie. Al in 2005 was het accent in de functie van het museum verschoven van educatief centrum naar een cultureel centrum. Bij de herinrichting uitte zich dit in de ontwikkeling van een vijftal nieuwe educatieve programma's. Allereerst werd het door de sponsoring van een groot bedrijf mogelijk gemaakt een *Learning Zone* en een *Family Zone* in te richten. De *Learning Zone* bestond uit ruimtes van rood fiberglas die direct naast de tentoonstellingen werden geplaatst. In deze cabines werden bezoekers van alle leeftijden uitgenodigd de verschillende manieren van denken over en kijken naar moderne en hedendaagse kunst te onderzoeken. Dit kon door middel van spellen, film en verschillende hands-on activiteiten. De *Family Zone* was een ruimte specifiek voor gezinnen. Zij ontvingen hier papier- en objectgebaseerde spellen om daarmee een aangepaste route door het museum te ontdekken. Uit het enthousiasme waarmee bezoekers deze nieuwe zones ontvingen, leidde de Tate Modern af dat



Afbeelding 5. Gedoneerde postkaarten gemaakt door bezoekers van het SFMOMA, geïnspireerd op de bezochte tentoonstelling. Maart 2011, eigen foto.

het publiek in toenemende mate behoefte had om zelf te participeren in leerprogramma's in het museum. In dit jaar deden 350.000 mensen mee aan de verschillende educatieve programma's.<sup>140</sup>

Naast de zones werden in 2006 ook drie programma's ontwikkeld waarbij bezoekers of speciale genodigden hun reactie of reflectie konden delen met andere bezoekers. Onder de titel *Viewpoints* konden bezoekers reacties op kaarten achterlaten die vervolgens ook in de tentoonstellingsruimte getoond werden. Ditzelfde principe is ook in het SFMOMA ingevoerd (Afbeelding 5). Voor *Tate Tracks* werden verschillende muzikanten,

<sup>137</sup> Verschillende jaarverslagen van de Tate van 2004 tot en met 2010 en persberichten tussen 2005 en 2010.

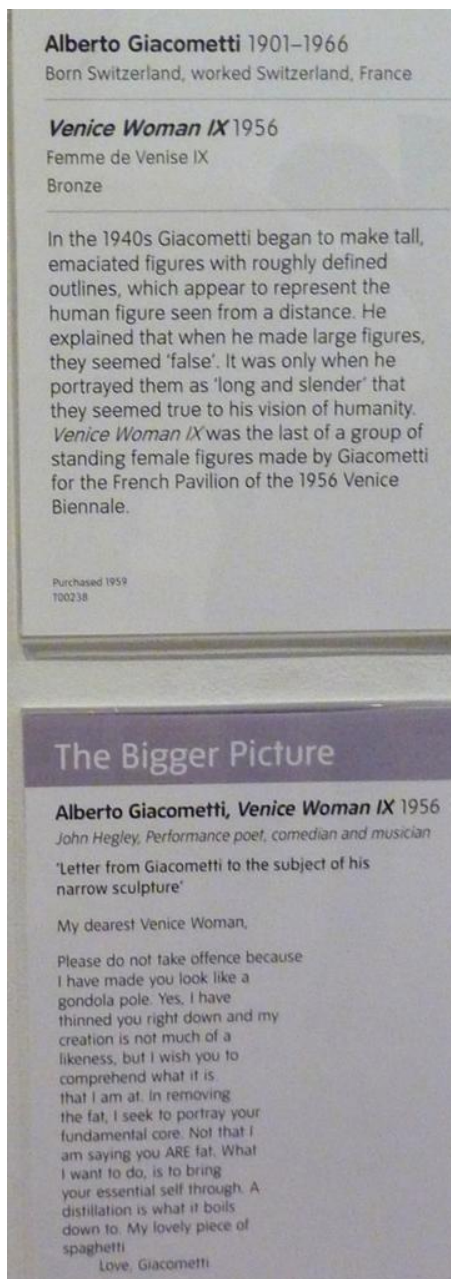
<sup>138</sup> Press Release Tate Modern, 5 december 2007.

<sup>139</sup> Press Release Tate Modern, 31 maart 2009 en 18 juli 2008.

<sup>140</sup> Press Release Tate Modern, 22 mei 2006 en 23 mei 2006. Daarnaast jaarverslag van de Tate, enkel nog op internet gepubliceerd. *Tate Report 06/07*, 2007.

<http://www.tate.org.uk/about/tatereport/2007/programmes/tate-modern.htm>

waaronder Chemical Brothers en Adele, gevraagd hun muzikale reactie op een kunstwerk te geven. Op deze manier kon kunst en muziek samengebracht worden waarmee jonge mensen gestimuleerd werden om naar het museum te komen. Artiesten werden gevraagd zich te laten inspireren door een kunstwerk en daarna een nieuw nummer te schrijven. Deze nummers werden door middel van een koptelefoon bij de kunstwerken aangeboden. Later is dit verder uitgebreid en werden ook onbekende bands en artiesten uitgenodigd hun nummers, gebaseerd op een kunstwerk, met bezoekers te delen. Tenslotte werden voor *The Bigger Picture* verschillende professionals, van cabaretier tot filosoof en van schrijver tot psycholoog, gevraagd schriftelijk hun reflectie op een bepaald werk te geven. Deze verhalen worden tot op de dag van vandaag getoond bij bepaalde werken in de collectie (afbeelding 6 en 7).<sup>141</sup>



Afbeelding 6 en 7. *Venice Woman IX* (1956) van Alberto Giacometti zoals dit in Tate Modern getoond wordt met *The Bigger Picture* van John Hegley op 17 november 2010.

<sup>141</sup> Jon Snow 2005, pp. 13-15, Press Release Tate Modern, 31 augustus 2006 en 18 juli 2007 en jaarverslag van de Tate, enkel nog op internet gepubliceerd. *Tate Report 06/07, 2007*.  
<http://www.tate.org.uk/about/tatereport/2007/programmes/tate-modern.htm>

De nieuwe behoefte van bezoekers aan ervaringen, participatie en kennis die de Tate Modern in deze periode vaststelde, werd verder bevestigd door het enthousiasme waarmee de opstelling *Test Side* van de kunstenaar Carsten Höller werd ontvangen. Hierbij mochten bezoekers zich geheel vrij voelen om op hun eigen manier op zijn kunstwerken te reageren.<sup>142</sup> Al deze bevindingen werden in 2006 meegenomen in de ontwikkeling van nieuwe plannen en doelen en zo werden de leerprogramma's van de Tate in dit jaar voor het eerst ook nadrukkelijk gekoppeld aan het ontwikkelen van creativiteit in Engeland.

Tussen 2002 en 2008 hebben grote verschuivingen plaats gevonden in het uitgangspunt van de educatieve afdeling van de Tate Modern. In 2002 werd er nog vanuit gegaan dat het museum verantwoordelijk was voor het juist interpreteren van kunst:

'We are extending and enhancing the way we interpret art for our audiences',<sup>143</sup>

Maar vanaf 2008 wordt de bezoeker een actievere rol toegedicht:

'We need great works of art to present compelling stories that engage and inspire our audiences.'<sup>144</sup>

Opvallend is dat de Tate Modern slechts voor bepaalde projecten mogelijkheid tot actieve participatie van het publiek aanbied, maar dat voor deze projecten zeer goed nagedacht wordt over de juiste doelgroep. Dit heeft tot gevolg dat de Tate Modern de reacties van deze doelgroepen en de resultaten van de projecten uiterst serieus neemt waardoor de mogelijkheid ontstaat om de uitkomsten van deze doelgroepgerichte educatie programma's ook met het grote publiek te delen. Zo werd het Londense publiek in 2008 voor de tentoonstelling *Street&Studio*, gevraagd foto's te maken van straten in hun omgeving en deze op Flickr, de website voor afbeeldingen, te plaatsen. Uit de ingezonden foto's werd een selectie gemaakt en deze werden vervolgens in de tentoonstelling getoond en werden gebruikt in de publicatie bij de tentoonstelling. Ook in 2008 werden voor een samenwerkingsproject tussen de Tate Modern en enkele dansgezelschappen dertig jongeren gevraagd gezamenlijk een productie te maken om deze vervolgens te tonen in het museum en voor de viering van het tienjarig bestaan van het museum werden kunstinstututen over de hele wereld uitgenodigd om unieke projecten te ontwikkelen voor een wereldwijd festival. Als aanvulling hierop werd ook het publiek gevraagd hun verhalen, afbeeldingen en filmpjes over of van de Tate Modern op internet te plaatsen. Wederom werd een selectie hiervan gebruikt, dit keer voor een film die gemaakt werd ter ere van het tienjarig bestaan van de Tate Modern.<sup>145</sup>

De aanpak van de Tate Modern is ten opzichte van de andere twee bestudeerde musea uitzonderlijk te noemen. Zowel het SFMOMA als het Museum Ludwig zijn niet zo ver met het bestuderen van de specifieke wensen van verschillende doelgroepen als de Tate Modern. Dit heeft tot gevolg dat de uitkomsten van de doelgerichte participatie in de Tate Modern over het algemeen een hoger niveau bereiken als de experimenten die in het SFMOMA of Museum Ludwig worden

---

<sup>142</sup> Jaarverslag van de Tate, enkel nog op internet gepubliceerd. *Tate Report 06/07*, 2007.  
<http://www.tate.org.uk/about/tatereport/2007/programmes/tate-modern.htm>

<sup>143</sup> Jaarverslag van de Tate, *Tate Report 2002-2004*, 2004. p. 431.

<sup>144</sup> Jaarverslag van de Tate, enkel nog op internet gepubliceerd. *Tate Report 07/08*, 2008.  
<http://www.tate.org.uk/about/tatereport/2008/>

<sup>145</sup> Jaarverslagen van de Tate van 2007 tot en met 2010.



uitgevoerd. Hierdoor kan de Tate Modern zich vrij voelen om de resultaten van participatie gerichte creatieve activiteiten op te nemen in de tentoonstellingsruimte. Het SFMOMA en Museum Ludwig lijken nog huiverig bezoekers die volgens een realistisch systeem kennis op willen doen met een constructivistisch systeem te confronteren. Waar deze bezoekers nieuwe informatie didactisch willen verklaren, wordt bij een constructivistisch systeem kennis juist overgebracht door middel van een construerende activiteit.<sup>146</sup> De Tate Modern toont echter aan dat deze systemen ook naast elkaar kunnen functioneren. Als bezoeker van buiten Londen zal het lijken of er op het gebied van fysiek actieve publieksparticipatie weinig programma's in de Tate Modern worden aangeboden. Met het *Community Programme* in gedachte blijken er echter veel mogelijkheden voor buurtbewoners om een persoonlijke band met het museum aan te gaan en zelfs eigen activiteiten in het museum te tonen. Zowel het SFMOMA en het Museum Ludwig zijn tot op heden nog niet bereid hun tentoonstellingsruimte beschikbaar te stellen voor de resultaten van actieve, creatieve publieksparticipatie.

---

<sup>146</sup> George E. Hein 1995, pp. 21-23 en George E. Hein 2011, pp. 345-346.

## Conclusie

---

Of publieksparticipatie in musea wel of niet toegepast wordt en waardevol is, is van vele factoren afhankelijk. In dit onderzoek heb ik mij in het bijzonder gericht op de pedagogische ontwikkelingen die in de afgelopen veertig jaar hebben plaatsgevonden omdat ik van mening ben dat dit grote invloed heeft gehad op de vorming van het museale educatieve beleid. Ook de wijze waarop musea gefinancierd worden, heeft invloed op de manier waarop met publieksparticipatie wordt omgegaan. Voor dit onderzoek zijn deze twee parameters als uitgangspunt genomen. Dit zorgt voor een versimpeling van het zeer complexe web van politieke, economische, maatschappelijke en pedagogische elementen die allen op hun eigen manier en in hun eigen periode invloed hebben gehad op het educatieve beleid van musea.

Uit mijn onderzoek naar de ontwikkeling van publieksparticipatie in musea voor moderne kunst in de eenentwintigste eeuw blijkt, dat de theorieën van de pedagogen John Dewey en Jean Piaget tot op de dag van vandaag grote invloed hebben op het educatieve beleid van musea. Hun opvatting dat leren geen passieve activiteit mocht zijn, maar een actief proces, kreeg in de loop van de twintigste eeuw steeds meer voeten aan de grond in het museale veld. Dit begon bij wetenschappelijke musea, die actieve participatie inzetten om wetenschappelijke fenomenen inzichtelijk te maken. Historische en etnografische musea volgden en voerden experimenten uit met publieksparticipatie waarbij het onder woorden brengen van persoonlijke verhalen veelal centraal stond. Deze nieuwe aandacht voor het individu blijkt niet alleen pedagogisch te verklaren, ook de democratisering van de samenleving heeft hier veel invloed op gehad. Voor het eerst was er ook aandacht voor de stem van de arbeiders; een ontwikkeling die in eerste instantie niet doordrong in kunstmusea. Zij waren het er in de jaren zeventig over eens dat het kijken naar kunst altijd een actieve deelname vereist. Dit standpunt blijkt ertoe te hebben geleid dat het ontwikkelen van het esthetisch bewustzijn, de vaardigheid van het kijken en het lezen van de objecten een primair doel werd. Het aanbieden van fysiek actieve participatieprogramma's werd hier, in tegenstelling tot de opvatting in historische en etnografische musea in die tijd, vaak nog als ongepast ervaren vanwege de geldende gedragscodes in de meer elitaire kunstmusea.

In de jaren tachtig veranderden deze opvattingen over de leermogelijkheden in kunstmusea. Wederom blijken niet alleen pedagogische ontwikkelingen in deze periode invloed te hebben gehad op deze ontwikkeling, ook de veranderende Europese politiek-economische systemen blijken hierin een grote rol te hebben gespeeld. Waren musea in Amerika altijd al afhankelijk van eigen inkomsten, Europese musea waren gewend grotendeels door de overheid bekostigd te worden. In de jaren tachtig werden langzaam veranderingen doorgevoerd, waardoor ook de Europese musea gedwongen werden meer eigen inkomsten te verwerven. Het werd belangrijk grotere bezoekersaantallen binnen te halen en om dit nieuwe publiek te bereiken werd het steeds belangrijker te luisteren naar wensen van bezoekers. Bovendien eiste de politiek in toenemende mate dat musea hun maatschappelijke relevantie konden aantonen.

Een oplossing voor het benaderen van dit nieuwe publiek, blijkt gevonden te zijn in het aanpassen van de vormen en niveaus van informatievoorziening. Hiervoor lijkt inspiratie opgedaan in het pedagogische veld, waar in de jaren tachtig veel nieuwe theorieën ontstonden. Een belangrijke ontwikkeling was het groeiende besef dat mensen op verschillende manieren leren. David A. Kolb en Bernice en Dennis McCarty stelden de 4MAT cyclus op waarin zij vier verschillende leertypen aanwezen die allen antwoorden zoeken op andere vragen. De analytische persoon zoekt antwoord op de vraag 'wat?' en de imaginaire persoon zoekt antwoord op de vraag 'hoe?'. Beide leertypen

werden in musea altijd al naar tevredenheid voorzien van informatie in de vorm van informatieborden, lezingen en rondleidingen. Kolb en McCarty benoemden echter ook de dynamische persoon die antwoord zoekt op de vraag 'wat als?' en de commonsense persoon die graag wil ontdekken 'waarom?'. Voor deze meer praktisch ingestelde personen werd informatie in musea lange tijd niet aangeboden op een manier die aansloot bij hun behoeften. Uit dit onderzoek is op te maken dat de wetenschappelijke onderbouwing dat mensen op verschillende manieren leren en het aangetoonde succes van publieksparticipatie in wetenschappelijke, historische en etnografische musea, belangrijk impulsen zijn geweest voor de intrede van publieksparticipatie in de kunstmusea.

Aan het begin van de jaren negentig blijkt daar nog een invloedrijke maatschappelijke verandering bij te komen. De verandering van de westerse economie naar een kenniseconomie heeft er toe geleid dat de behoefte aan leren als vrijetijdsbesteding enorm is toegenomen. Eileen Hooper-Greenhill signaleerde deze ontwikkeling al vroeg in de jaren negentig. Het bleek van groot belang dat kennis als vrijetijdsbesteding niet op een schoolse manier aangeboden moest worden, maar participatiegericht, ontdekkend, actief en informeel. John H. Falk voerde in de jaren negentig vele publieksonderzoeken uit en concludeerde dat museumbezoekers interactieve presentaties ervaren als een methode die aanzet tot communicatie, gesprek en samenwerking. Het pedagogisch constructivisme van Dewey en Piaget heeft er volgens Falk toe geleid dat bezoekers zich meer betrokken voelen bij het museum en dat zij de nieuwe kennis sneller op het dagelijks leven weten toe te passen.

In navolging hiervan ontwikkelde George E. Hein in de jaren negentig het concept van het constructivistische museum. Dit type museum sluit aan bij de wens van de dynamische persoon van Kolb en McCarthy. In een constructivistisch museum wordt kennis overgebracht door middel van een scheppende activiteit. Dit staat recht tegenover de traditionele opvatting over het realistische museum, waarin de analytische persoon van Kolb en McCarthy door nieuw informatie didactisch te verklaren zich thuis voelt. In het constructivistische museum wordt de creatieve kracht van de bezoekers aangesproken terwijl in het realistische museum de conservator bepaalt welke kennis van belang is, die vervolgens op een gestructureerde manier wordt overgebracht.

De mogelijkheden van publieksparticipatie lijken in Heins voorstelling van het constructivistische museum oneindig. Wanneer publieksparticipatie echter volledig volgens het concept van het constructivisme wordt doorgevoerd in musea, kan dit worden ervaren als 'indringer op heilige grond'. Musea moeten hierin de juiste balans vinden; de analytische persoon moet kunnen genieten van de kunst en de dynamische persoon moet op ontdekkingstocht kunnen gaan zonder elkaar te storen. De drie bestudeerde musea, het SFMOMA, Museum Ludwig en de Tate Modern, blijken hier ieder op een geheel eigen wijze een gepaste oplossing voor te hebben gevonden.

Opvallend is dat de educatieve programma's die tegenwoordig aangeboden worden, bij alle drie musea terug te voeren zijn op beleidskeuzes bij de oprichting, niet alleen van de musea voor moderne kunst die het nu zijn, maar ook van de meer algemene musea waar ze uit voort zijn gekomen. Ik ben van mening dat de wijze van financiering hierbij een grote rol gespeeld heeft. De eerste directeur van het SFMOMA, toen nog San Francisco Museum of Art, Grace McCann Morley was al vanaf 1935 van mening dat het museum voor iedereen toegankelijk moest zijn. Ze bood veel wisselende tentoonstellingen aan met onderwerpen die aansloten bij het dagelijks leven van de bezoekers. Het was voor haar van groot belang dat mensen binnen het museum zelf op zoek konden naar de door hen gewenste informatie. Naar mijn mening heeft het feit dat het SFMOMA afhankelijk is van de donaties van particulieren en bedrijven, een essentiële invloed gehad op de keuze voor dit

beleid. Omdat het voor het SFMOMA altijd zeer belangrijk is geweest om mee te gaan in de nieuwste ontwikkelingen op het gebied van presentatiemethodes om het publiek enthousiast te houden, lijkt het niet verwonderlijk dat computerprogramma's bij de heropening in 1995 als een nieuwe middel werd gepresenteerd. In eerste instantie kon de deelnemer alleen op zoek naar een vooraf bepaalde, correcte uitkomst, een zogeheten positivistische benadering, maar langzaam veranderde dit steeds meer naar een constructivistische benadering, waarbij de mogelijkheden eindeloos zijn en er geen sprake is van een goed of fout resultaat. Tegenwoordig zijn de aangeboden computerprogramma's er op gericht creativiteit te stimuleren volgens het pedagogische constructivisme. Deelnemers krijgen de kans zelf keuzes te maken om op hun eigen manier nieuwe kennis te construeren.

Ook bij de Tate Modern lijkt de wijze van financiering van grote invloed te zijn geweest op het educatieve beleid. Toen de Tate Gallery in 1992 verzelfstandigd werd, moest het museum in toenemende mate voor eigen inkomsten zorgen. De enige mogelijkheid om nog subsidie van de overheid te ontvangen, was door de maatschappelijke relevantie aan te tonen. De politiek verlangde dat het museum meer aansluiting zou zoeken bij verschillende sociale groepen en dat er bovendien aandacht geschonken zou worden aan nationale of regionale sociale problemen. Wanneer dit gegeven gekoppeld wordt aan de praktische Engelse blik op opvoeding en de interesse van onderzoekers als Falk en Hooper-Greenhill voor museumbezoekers, zal het niet als een verrassing komen dat de Tate Modern zich vanaf het moment dat de deuren geopend werden in 2001 in het bijzonder op specifieke doelgroepen heeft gericht. De opgedane ervaring en uitgevoerde onderzoeken in de Tate Gallery, Tate Gallery Liverpool en Tate Gallery St.Yves kwamen hierbij goed van pas. Hoewel publieksparticipatie voor de onoplettende bezoeker in de Tate Modern wellicht amper aanwezig lijkt, blijkt het museum voor specifiek uitgenodigde doelgroepen juist bijzonder veel participatiegerichte activiteiten te organiseren. Opvallend is hierbij dat de Tate Modern het enige bestudeerde museum is dat de resultaten van deze activiteiten ook daadwerkelijk toont in het museum en gebruikt in publicaties of documentaires.

Het Museum Ludwig in Keulen heeft vanaf de aanwezigheid van moderne kunst in het Wallraf-Richartz-Museum, waaruit in 1986 het Museum Ludwig ontstond, altijd de collectie op de eerste plaats gezet. Ook hier is gebleken dat de keuze voor beleid en de wijze van financiering een belangrijke drijfveer is voor deze keuze. Het museum kon deze focus behouden doordat al in 1965 een centraal gestuurde educatieve dienst werd opgericht, de *Museumdienst Köln*. Deze heeft sindsdien de educatieve activiteiten voor alle musea in Keulen op zich genomen. Hierdoor was er binnen de museummuren echter weinig aandacht voor aanvullende informatie of een activiteit. Dit werd al in 1976 opgemerkt door een groep vrouwen en zij richtten het *Arbeitskreis* op en verzorgden op regelmatige basis rondleidingen waarbij voornamelijk het gedetailleerd bestuderen van kunst en het uiten van ervaringen centraal stond. Ook tegenwoordig worden de fysiek actieve participatieprogramma's nog door de *Museumdienst* aangeboden als een nevenprogramma van Museum Ludwig. Binnen de museummuren bestaat het educatieve programma in het verlengde van het *Arbeitskreis* nog steeds voornamelijk uit het gedetailleerde bestuderen van kunstwerken en het delen van verhalen. Tegenwoordig verzorgt echter niet alleen het *Arbeitskreis* rondleidingen, ook studenten van universiteiten en middelbare scholen nemen deze taak op zich of mensen kunnen deelnemen aan een programma waarin ze gezamenlijk de kunstwerken bestuderen en verhalen en ervaringen gedeeld worden.

Hoewel ik van mening ben dat de verschillende wijzen van financiering van de educatieve afdeling in de drie musea van grote invloed zijn geweest op de keuze voor en het gebruik van een bepaalde methode, betekent dit niet dat de aangeboden participatiemethoden niet functioneel zijn.

De computerprogramma's die niet alleen in het SFMOMA, maar ook in de Tate Modern worden aangeboden, zijn in de eerste plaats ontwikkeld om de aandacht van de bezoeker langer vast te houden bij een kunstwerk. Door programma's te ontwikkelen die bezoekers er toe aanzetten de details nauwkeuriger te bestuderen, kan een intensere ervaring van het kunstwerk plaatsvinden. Zowel in het SFMOMA als in de Tate Modern wordt een combinatie van constructivistische en positivistische programma's aangeboden. Waar de positivistische programma's er voornamelijk op gericht zijn een bepaalde boodschap over te brengen, stimuleren de constructivistische computerprogramma's de creativiteit. Uit de reacties van de deelnemers blijkt een enorme diversiteit aan ervaringen. Met het oog op de verschillende leertypen van Kolb en McCarthy kan geconcludeerd worden dat publieksparticipatie kansen biedt om bepaalde bezoekersgroepen langer te boeien, bezoekers die moeite hebben om tekstbordjes en informatieboekjes door te lezen. Wanneer een dergelijke participatiemethode bovendien kan bestaan naast de wensen van de traditionele, realistische bezoeker, verbreedt het museum zijn publiek op deze manier.

Met de constructivistische nevenprogramma's van zowel Museum Ludwig als van de Tate Modern wordt de creativiteit van de bezoeker gestimuleerd, maar dit is niet het primaire doel. Het zelf mogen werken met doek, verf en verschillende technieken wordt in de eerste plaats aangeboden om het enthousiasme voor bepaalde kunstwerken op te wekken om zo de interesse in kunst in het algemeen te vergroten. De nevenprogramma's in Museum Ludwig en de Tate Modern zijn altijd direct gekoppeld aan een tentoonstelling of een bepaald kunstwerk dat als inspiratie dienst doet voor de desbetreffende activiteit. Doordat de resultaten van deze nevenprogramma's in de vorm van zelf geschilderde, ontwikkelde of gebouwde kunstwerken door de deelnemers weer mee naar huis genomen moeten worden, krijgt het kunstwerk dat in het museum terug te vinden is, direct een plek in het persoonlijke leven van de deelnemer.

De Tate Modern is het enige museum van de drie bestudeerde musea dat de resultaten van constructivistische participatieprogramma's opneemt in de tentoonstellingsruimten. Dit lijkt nauw verbonden met de kwaliteit van de uitkomsten. Doordat de Tate Modern als enige museum zeer specifiek onderzoek doet naar de wensen van bepaalde doelgroepen, sluiten de aangeboden participatieprogramma's beter aan op hun interesses. Bovendien wordt meer tijd genomen om tot resultaten te komen. Door deze participatieprogramma's is een nauwe band met specifieke doelgroepen ontstaan en zij fungeren ook gelijk als klankbord voor het museum. De mening van bepaalde doelgroepen over specifieke onderwerpen wordt door de Tate Modern dan ook uiterste serieus genomen en niet zelden worden uitkomsten van discussies binnen een doelgroep meegenomen in het beleid van het museum. Uit onderzoek van de Tate Modern is gebleken dat de behoefte aan actieve publieksparticipatie steeds meer toeneemt. Wanneer de plannen voor de nieuwbouw van de Tate Modern worden bestudeerd, blijkt dat aan deze wens gehoor zal worden gegeven door veel meer ruimte te reserveren voor educatieprogramma's voor specifieke doelgroepen.

Dit alles in overweging genomen, kan gesteld worden dat constructivistische publieksparticipatie in de eenentwintigste eeuw langzaam een plek vindt in musea voor moderne kunst en dat het SFMOMA, het Museum Ludwig en de Tate Modern hier ieder op hun eigen manier ruimte aan bieden. Echter zijn musea zeer voorzichtig om de traditionele, realistische bezoeker niet te storen. De methoden die de drie bestudeerde musea ontwikkeld hebben, houden in grote mate rekening met de traditionele functie van het museum als historisch archief en onderzoeksinstituut. De terughoudendheid van musea is te verklaren wanneer naar het bronmateriaal van dit onderzoek wordt gekeken. Er zijn enkele onderzoeken zijn gedaan naar de tevredenheid van bezoekers over

constructivistische participatieprogramma's, maar deze zijn vrijwel allemaal kwalitatief. Kwantitatief onderzoek naar het succes van deze programma's is zeer schaars en waar deze wel aanwezig zijn, zijn ze veelal niet representatief door een te kleine responsgroep. Dit is te verklaren door de kenmerken van participatiemethoden met een open eind. In de eerste plaats betekent een open-eindprogramma dat er vele verschillende, ongestuurde uitkomsten mogelijk zijn. Er kan niet getest worden of de deelnemer het eindresultaat behaald heeft of een vraag goed of fout beantwoord heeft. Bovendien is uit onderzoek gebleken dat deelnemers aan open-eindprogramma's direct na de ervaring vaak geen leerpunten kunnen aangeven omdat deze programma's voornamelijk invloed hebben op de langetermijn.

Ondanks het gebrek aan kwantitatieve onderzoeksresultaten ben ik van mening dat er op het gebied van publieksparticipatie in de Nederlandse musea voor moderne en contemporaine kunst nog veel bereikt kan worden. Dit onderzoek heeft aangetoond dat de wijze waarop een museum gefinancierd wordt, wel een grote invloed heeft op de keuzes voor de inzet van bepaalde vormen van publieksparticipatie, maar het heeft tegelijkertijd aangetoond dat wanneer binnen de bestaande kracht van het museum met een creatieve, open houding naar de mogelijkheden wordt gekeken, er vele kansen te benutten zijn. Wanneer naar de aanpak van de bestudeerde musea wordt gekeken, lijkt het voor Nederlandse musea voor moderne kunst voornamelijk belangrijk om aan te sluiten bij de visie dat mensen op verschillende manieren leren. Om een groter publiek te bereiken zullen Nederlandse musea voor moderne kunst op zoek moeten naar methodes die veel meer verschillende doelgroepen aanspreken. Diverse vormen van publieksparticipatie lijken hiervoor zeer geschikt. Uit dit onderzoek is gebleken dat, afhankelijk van de gekozen aanpak, mensen worden gestimuleerd langer aandacht te hebben voor een kunstwerk, hun creativiteit te ontwikkelen of kunst een plek in hun eigen leven te geven. Ik ben van mening dat elk Nederlands museum, ongeacht het type, op zijn eigen manier gebruik kan maken van de voordelen van publieksparticipatie en dat de angst voor het verliezen van de kenmerken van een kennisinstituut ongegrond is.

## Summary

---

This research on the existence and forms of public participation in museums for modern art in the twenty-first century was conducted by comparing the situation in three museums, namely the San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA), the Museum Ludwig in Cologne and the Tate Modern in London. First, an investigation into the changing position of museum visitors in history was conducted by looking at the evolution of education. This shows that education in museums evolved towards more participatory, researching, active and informal methods, which were triggered by a changing society from a working economy to a knowledge economy and changes in museum financing. The impulse of offering different information sources in museums was stimulated by theories of pedagogues like David A. Kolb and Bernice and Dennis McCarthy who described four learning types who all prefer to receive knowledge in different ways and George E. Hein who discovered four different types of museums of which the realist museum was the most traditional type with information offered in structured ways by the curator and the constructivist museum the most active participatory museum since visitors are here invited to construct their own experience. To gain a thorough understanding of the contemporary situation in the three studied museums, the focus was directed at the history and the way they dealt with education until the twenty-first century. This shows that SFMOMA had always found it important to hand their visitors the possibility of finding a variety of information. The Museum Ludwig had a strong belief in looking at artworks in detail and the Tate Modern relies on many researches about the existence and wishes of different audiences performed by the Tate group. These different focus points also emerge from different ways of financing education in the three museums. Their historical choices turn out to have an immediate effect on the contemporary situation. All three museums use forms of active participation resulting from previous experiences in their history. Even while wary of turning into the ultimate constructivist museum, which would mean visitors could only acquire new knowledge in a physically active way, the three museum found ways of importing active participation into their education programs.

# Bibliografie

---

## Boeken en artikelen

- Adams, Marianna, Jessica Luke en Theano Moussouri, 'Interactivity: Moving Beyond Terminology'. *Curator: The Museum Journal*, Vol. 47 (no. 2, april 2004).
- Bal, Mieke en Norman Bryson, 'Semiotics and Art History'. *The Art Bulletin*, Vol. 73, No. 2 (juni 1991).
- Barry, Andrew, *Political Machines: Governing a Technological Society*. Londen; Athlone Press, 2001.
- Behn, Helga en Chantal Eschenfelder, *Museum Ludwig, Köln*. Berlijn; Nicolai, 2006.
- Bishop, Janet, Corey Keller, Sarah Roberts, 'Curators' Preface'. In: Bishop, Janet, Corey Keller, Sarah Roberts, *San Francisco Museum of Modern Art, 75 years of looking forward*. San Francisco; SFMOMA, 2009.
- Black, Graham, *The Engaging Museum. Developing Museums for Visitor Involvement*. Londen/New York; Routledge, 2005.
- Winfried Böhm (Hrsg.), *Pädagogik – wozu un für wen?*. Klett-Cotta; Stuttgart, 2002.
- Burton, Jane, 'Tate Modern Multimedia Tour Pilots 2002-3'. In: Attewell en Savill-Smith, *Learning with Mobile Devices*. Londen; LSDA, 2003.
- Caulton, Tim, *Hands-on Exhibitions, Managing Interactive Museums and Science Centres*. Londen; Routledge, 1998.
- Clarkson, Austin en Douglas Worts, 'The Animated Muse: An interpretive Program for Creative Viewing'. *Curator: The Museum Journal*, Vol. 48 (No. 2, april 2005).
- Dewey, John, *Experience and Education*. New York; Touchstone, 1984.
- Doering, Zahava D., 'Strangers, Guests or Clients? Visitor Experiences in Museums'. *Curator: The Museum Journal*, Vol. 42 (No. 2, 1999).
- Eason, Laurie P. en Marcia C. Linn, 'Evaluation of the Effectiveness of Participatory Exhibits'. *Curator: The Museum Journal*, Vol. 19 (No. 1, 1976).
- Ensing, Marieke, *De presentatie van Persoonlijke Verhalen in verschillende Nederlandse musea. Geschiedenis, heden en toekomst*, 2010. Bachelorscriptie onder leiding van Prof. Dr. Peter Hecht
- Falk, John H., *The Museum Experience*. Washington; Whalesback Books, 1992. Falk, John H., 'Recent advances in the neurosciences: Implications for visitor studies.' *Visitor Studies: Theory, Research and Practice*, Vol. 9 (1997). Falk, John H., T. Moussouri en D. Coulson, 'The effect of visitors' agendas on museum learning'. *Curator: The Museum Journal*, Vol. 41 (No. 4, 1998).
- Falk, John H., 'Pushing the boundaries: assessing the long-term impact of museum experiences.' *Current Trends*, 1998.
- Falk, John H., 'Museums as institutions for personal learning.' *Daedalus*, Vol. 128 (No. 3, 1999).
- Falk, John H., Carol Scott, Lynn Dierking, Leonie Rennie en Mika Cohen Jones, 'Interactives and Visitor Learning'. *Curator: The Museum Journal*, Vol. 47 (No. 2, april 2004).
- Falk, John H., Lynn D. Dierking en Marianna Adams, 'Living in a Learning Society: Museums and Free-choice Learning'. In: Macdonald, Sharon, *A companion to Museum Studies*. University of Manchester; Wiley-Blackwell, 2011.
- Fisher, M. et al., 'The art of Storytelling: Enriching Art museum Exhibits and Education through Visitor Narratives'. In: J. trant en D. Bearman (eds.), *Museums and the Web 2008: Proceedings*. Toronto: Archives&Museum Informatics, 2008.
- Goulding, Christina, 'The museum environment and the visitor experience'. *European Journal of Marketing*, Vol. 34 (no. 3/4, 2000).
- Grenier, Robin S., 'All work and No Play Makes for a Dull Museum Visitor'. *New directions for adult and continuing education*, No. 127 (herfst 2010).



- Hein, George E., 'The Constructivist Museum'. *Journal for Education in Museums*, Vol. 16 (1995).
- Hein, George E., 'Museum education'. In: Macdonald, Sharon, *A companion to Museum Studies*. University of Manchester; Wiley-Blackwell, 2011.
- Holl, Christian, 'Museum Ludwig und Kölner Philharmonie'. *Die Neuen Architekturführer*, Nr. 149 (2009).
- Hooper-Greenhill, Eilean, *Learning from objects : a short course, 9-10 May 1984*. Z.p.; z.n, 1984.
- Hooper-Greenhill, Eilean, 'Museum education'. In: John M.A. Thompson, *Manual of curatorship, a guide to museum practice*. Oxford; Butterworths, 1992<sup>2</sup>(1984).
- Hooper-Greenhill, Eilean, 'Audiences: a curatorial dilemma'. In: Hooper-Greenhill, Eilean, *The Educational Role of the Museum*. Londen; Routledge, 1999<sup>2</sup>(1994).
- Hooper-Greenhill, Eilean, 'Learning from learning theory in museums'. In: Hooper-Greenhill, Eilean, *The Educational Role of the Museum*. Londen; Routledge, 1999<sup>2</sup>(1994).
- Hooper-Greenhill, Eilean, 'Studying Visitors'. In: Macdonald, Sharon, *A companion to Museum Studies*. University of Manchester; Wiley-Blackwell, 2011.
- Kirk, Kara, 'Grace McCann Morley and the Modern Museum'. In: Bishop, Janet, Corey Keller, Sarah Roberts, *San Francisco Museum of Modern Art, 75 years of looking forward*. San Francisco; SFMOMA, 2009.
- Kolb, David A., *Experimental Learning: Experience as the Source of Learning and Development*. Englewood Cliffs; Prentice-Hall, 1984.
- Koopman, Bert, *Amerikaans Museummanagement*. In: Het financieele Dagblad en de Vereniging Rembrandt, *Rembrandtlezing 2002*. Het Financieele Dagblad, 2003.
- Kreidler, Richard, 'Wir willen etwas tun...'. In: Wallraf-Richartz-Museum/Museum Ludwig, *30 Jahre Arbeitskreis Wallraf-Richartz-Museum/Museum Ludwig*. Wallraf-Richartz-Museum/Museum Ludwig; Keulen, 2008.
- Macdonald, Sharon, *A companion to Museum Studies*. University of Manchester; Wiley-Blackwell, 2011.
- Mayer, Melinda M., 'A postmodern Puzzle: Rewriting the Place of the Visitor in Art Museum Education'. *Studies in art Education*, Vol. 46-4(Zomer 2005).
- McCarthy, Bernice en Dennis McCarthy, *Teaching around the 4MAT Cycle*. Thousand Oaks; Corwin Press, 2006.
- Moore, Rowan en Raymund Ryan, *Building Tate Modern, Herzog & de Meuron transforming Giles Gilbert Scott*. Tate Gallery Publishing; Londen, 2000.
- Müller, Margarethe, '30 Jahre Freude an der Kunst'. In: Wallraf-Richartz-Museum/Museum Ludwig, *30 Jahre Arbeitskreis Wallraf-Richartz-Museum/Museum Ludwig*. Wallraf-Richartz-Museum/Museum Ludwig; Keulen, 2008.
- Roberts, Lisa C., *From Knowledge to Narrative, Educators and the Changing Museum*. Smithsonian Institution, 1997.
- Roberts, Sarah, 'SFMOMA: A Chronology'. In: Bishop, Janet, Corey Keller, Sarah Roberts, *San Francisco Museum of Modern Art, 75 years of looking forward*. SFMOMA; San Francisco, 2009.
- Samis, Peter, 'Visual Velcro: Hooking the Visitor'. *Museum News*, November/December 2007. <http://www.aam-us.org/pubs/visualvelcro2.cfm?renderforprint=1>. Bekeken op 28 april 2011.
- Schneider, Bruno F., 'Kunst zu sehen will gelernt sein. Der Museum-„Arbeitskreis“ wird 10 Jahre'. *Kölner Rundschau*, vrijdag 2 september 1988.
- Simon, Brian, *The State and Educational Change*. Lawrence&Wishart; Londen, 1994.
- Simon, Nina, *The Participatory Museum*, Santa Cruz; Museum 2.0, 2010.
- Snow, Jon, 'Reaching Out'. In: Tate 2005, *Tate Modern: The First five Years*. Londen; Tate 2005.
- Spalding, Frances, *The Tate, a history*. Tate Gallery Publishing; Londen, 1998.

- Spock, Daniel, 'Is it interactive yet'. *Curator: The Museum Journal*, Vol. 47 (No. 4, oktober 2004).
- Vos, Jozef en Jos van der Linden, *Waarvan akte: geschiedenis van de MO-opleidingen, 1912-1987*. Koninklijke Van Gorcum BV; Assen, 2004.
- Wallraf-Richartz-Museum/Museum Ludwig, *30 Jahre Arbeitskreis Wallraf-Richartz-Museum/Museum Ludwig*. Wallraf-Richartz-Museum/Museum Ludwig; Keulen, 2008.
- Weschenfelder, Klaus en Wolfgang Zacharias, *Handbuch Museumspädagogik*. Düsseldorf; Pädagogischer Verlag Schwann, 1981.
- Wilmes, Ulrich, 'Meaning and function of the museum'. In: Kasper König, *Museum unserer Wünsche – Museum of our wishes*. Snoeck-Ducaju&Zoon; Gent, 2001.
- Witcomb, Andrea, 'Interactivity: Thinking Beyond'. In: Macdonald, Sharon, *A companion to Museum Studies*. University of Manchester; Wiley-Blackwell, 2011.
- Ziese, Maren, *Kuratoren und Besucher, Modelle kuratorischer Praxis in Kunstaustellungen*. Bielefeld; Transcript Verlag, 2010.
- Auteur onbekend, artikel uit 'Kölner Museumzeitung', Nr. 4, 1994. In: Wallraf-Richartz-Museum/Museum Ludwig, *30 Jahre Arbeitskreis Wallraf-Richartz-Museum/Museum Ludwig*. Wallraf-Richartz-Museum/Museum Ludwig; Keulen, 2008.

#### Jaarverslagen

- Benezra Neal, 'Director's report'. In; *SFMOMA 2001-2002*. San Francisco; San Francisco Museum of Modern Art, 2002.
- Benezra, Neal, en Steven H. Oliver, *SFMOMA 2005-2006*. San Francisco; San Francisco Museum of Modern Art, 2006.
- Alle jaarverslagen van het SFMOMA van 1999 tot en met 2007.
- Alle jaarverslagen van de Tate Modern van 2000 tot en met 2010.
- Alle programmaboekjes van Museum Ludwig van 2002 tot en met 2011.

#### Persberichten

- San Francisco Museum of Modern Art:
  - Exhibition Press Release, *New Technologies Help Connect Visitors And Contemporary Art In SFMOMA's points Of Departure Exhibition*, 29 maart 2001.
  - News Press Release, *SFMOMA's New Koret Visitor Education Center Off To Strong Start Unique Facility Reaches 20 Percent Of Visitors In First Month*, 20 november 2002.
- Tate Modern:
  - Press Release Tate Modern, *Launch of Phase Two of Tate Modern's award-winning Multimedia Tour*, 1 oktober 2003.
  - Press Release Tate Modern, *Young People Support New Development of Tate Modern*, 5 december 2007.
  - Press Release Tate Modern, *Revised plans for new Tate Modern building receive planning permission*, 31 maart 2009
  - Press Release Tate Modern, *Transforming Tate Modern: Green scheme for Tate Modern's new building*, 18 juli 2008.
  - Press Release Tate Modern, *Tate Modern announces new programmes and facilities for families*, 22 mei 2006
  - Press Release Tate Modern, *New Learning Zone and Multimedia Guide at Tate Modern*, 23 mei 2006.
  - Press Release Tate Modern, *Tate Modern and major Music acts get together on Tate Tracks*, 31 augustus 2006

- Press Release Tate Modern, *Tate Modern asks the general public to create Your Tate Track*, 18 juli 2007

### Websites

- Website van San Francisco Museum of Modern Art:
  - <http://www.sfmoma.org/> : Algemeen, laatst bezocht op 16 oktober 2011
  - <http://www.sfmoma.org/msoma>: Computerprogramma *Making sense of Modern Art*, laatst bezocht op 16 oktober 2011.
  - <http://www.sfmoma.org/voices>: Computerprogramma *Voices and Images of California Art* , laatst bezocht op 16 oktober 2011.
  - [http://www.sfmoma.org/multimedia/interactive\\_features/21#](http://www.sfmoma.org/multimedia/interactive_features/21#): Computerprogramma *Art as Experiment, Art as experience*, laatst bezocht op 29 april 2011.
  - [http://www.sfmoma.org/explore/multimedia/interactive\\_features/81](http://www.sfmoma.org/explore/multimedia/interactive_features/81): Informatie over *The Country Dog Gentlemen Travel to Extraordinary Worlds*, laatst bezocht op 29 april 2011.
  - <http://countrydogs.sfmoma.org/>: Computerprogramma *The Country Dog Gentlemen Travel to Extraordinary Worlds*, laatste bezocht op 29 april 2011.
- Website van de Museumdienst Köln:
  - <http://www.museenkoeln.de/museumsdienst/default.asp?s=2739&tid=383&kontrast=&schrsh=> : Algemeen, laatst bezocht op 10 mei 2011.
- Website van Museum Ludwig:
  - <http://www.museenkoeln.de/museum-ludwig/>: Algemeen, laatst bezocht op 16 oktober 2011.
- Website van de Tate:
  - <http://www.tate.org.uk> : Algemeen, laatst bezocht op 16 oktober 2011
  - <http://www.tate.org.uk/about/theorganisation/history/>: Geschiedenis, laatst bezocht op 22 mei 2011.
  - <http://www.tate.org.uk/about/tatereport/2007/audience/ubs-openings.htm>: Jaarverslag 2006/07, over *UBS Opening: The Long Weekend*, laatst bezocht op 16 oktober 2011.
  - <http://www.tate.org.uk/about/tatereport/2007/programmes/tate-modern.htm>: Jaarverslag 2006/07, over nieuwe educatieve programma's in Tate Modern: *Tate Tracks, Learning Zone* en *Family Zone*, laatst bezocht op 16 oktober 2011.
  - <http://www.tate.org.uk/about/tatereport/2008/>: Jaarverslag 2007/2008, laatst bezocht op 16 oktober 2011.

### Verantwoording van de afbeeldingen

- Figuur 1: 4MAT cyclus van McCarthy (McCarthy, Bernice en Dennis McCarthy, *Teaching around the 4MAT Cycle*. Thousand Oaks; Corwin Press, 2006) voor dit onderzoek samengevoegd met Kolb's leerpatronen (Kolb, David A., *Experimental Learning: Experience as the Source of Learning and Development*. Englewood Cliffs; Prentice-Hall, 1984)
- Figuur 2: Tabel uit het onderzoek van John H. Falk, Carol Scott, Lynn Dierking, Leonie Rennie en Mika Cohen Jones, 'Interactives and Visitor Learning'. *Curator: The Museum Journal*, Vol. 47 (No. 2, april 2004).
- Figuur 3: Diagram uit het onderzoek van George E. Hein, 'The Constructivist Museum'.

- Journal for Education in Museums*, Vol. 16 (1995).

• Figuur 4: Tabel uit het onderzoek van Peter Samis, 'Visual Velcro: Hooking the Visitor'. *Museum News*, November/December 2007.
- Afbeelding 1: Afbeelding van het computerprogramma *Art as Experiment, Art as experience* op de website van het SFMOMA, bezocht op 29 april 2011: [http://www.sfmoma.org/multimedia/interactive\\_features/21#](http://www.sfmoma.org/multimedia/interactive_features/21#). Laatst
- Afbeelding 2: Reactiekaart ingevuld door een vrouwelijke docent bij *Explore a Painting in Depth*, onderzoek van Austin Clarkson en Douglas Worts, 'The Animated Muse: An interpretive Program for Creative Viewing'. *Curator: The Museum Journal*, Vol. 48 (No. 2, april 2005).
- Afbeelding 3: Learning Lounge in het SFMOMA. Eigen afbeelding, maart 2011.
- Afbeelding 4: Kinderen spelen met het computerprogramma *The Country Dog Gentlemen Travel to Extraordinary World*. Eigen afbeelding, maart 2011.
- Afbeelding 5: Gedoneerde postkaarten gemaakt door bezoekers van het SFMOMA, geïnspireerd op de bezochte tentoonstelling. Eigen afbeelding, maart 2011.
- Afbeelding 6: *The Bigger Picture* van John Hegley bij *Venice Woman IX* (1956) van Alberto Giacometti. Eigen afbeelding, november 2010.
- Afbeelding 7: *Venice Woman IX* (1956) van Alberto Giacometti. Eigen afbeelding, november 2010.