

SAMTIDSKUNSTENS BETYDNING FOR DET SOCIALE ARBEJDES FELT

*ET CASESTUDIE AF KUNSTOPLEVELSEN SOM
DEMOKRATISK FRIRUM FOR GRUPPER AF VOKSNE I ELLER
I RISIKO FOR SOCIAL MARGINALISERING*

Specialeafhandling

Institut for sociologi og socialt arbejde Aalborg Universitet, København

Udarbejdet af: Arendse Skovmøller

Studienummer: 20201473

Afleveringsdato: 15. september 2022

Vejleder: Mia Arp Fallov

Anslag (inkl. mellemrum): 167.923

ABSTRACT

This master thesis examines the cross field between social work and contemporary art to answer the main research question: *What are the potentials of contemporary art to the field of social work?* The main objective of this paper is therefore to investigate how experiencing contemporary art can be used to create a free space for the democratic and societal participation for adults in or at risk of socially marginalization.

Through a case study of a group of scholars from the social institution, Kofoeds Skole, visiting the Light & Space exhibition at the art center, Copenhagen Contemporary, I firstly set out to analyze: *What happens when experiencing art and what makes this special?* I here draw upon recent research methods developed by Bikubefonden (Seismonaut for Bikubefonden, 2022), which allows me to investigate three central dimensions connected to experiencing art, those being *emotions, thoughts* and *cultural education*.

My findings conducted from this initial analysis show how experiencing art is foremost a multisensory experience which takes place on various levels, both consciously and subconsciously. This sparks many spontaneous conversations among the participating scholars regarding both the bodily and emotional responses that they feel, but also the more intellectual reflections that stems from these initial reactions. This creates an overall empathic collective environment in which various discussions regarding the specific art experienced, as well as more general notions on art itself, are shared and debated. Based on these findings, I therefore conclude that the dynamic and flexible format of contemporary art allows for a free space in which everyone can participate without any further knowledge on the subject, as the actual art experience itself takes place on so many different levels, both emotionally, intellectually and socially.

On the basis of this initial analysis, I subsequently discuss my findings in a more specific social work perspective concerning notions of participation and user involvement. I further clarify this discussion by also including newer international museum studies to illuminate the position and the ethical responsibilities of the art institution as viewed in this context. This second analysis thereby allows me to answer the question: *How can experiencing contemporary art be understood in a further social work perspective concerning participation and user involvement?* My findings here suggest that the art experience, as deduced from my initial analysis, requires a differentiated user involvement, as defined by social researcher,

Maja Müller (2019), to ensure that all participants have equal opportunities to participate in the form that suits them the best. The notions of participation and involvement are therefore both complex and time consuming matters, as they relate directly to the resources and moods of the particular human being in question. Thus there doesn't exist a one-size-fits-all model when engaging people in a given project, which calls for a flexible and including format of participation. For the art institutions in question, this therefore also requires that they make more of an effort to make themselves available and relatable to all parts of the public, as also stated in Janet Marsteins new museum ethics (2011).

These findings lead me to my final discussion and conclusion in which I set out to answer my main research question, as also articulated above: *What are the potentials of contemporary art to the field of social work?* I here discuss the possibilities and pitfalls related to a further multidisciplinary collaboration between the field of social work and contemporary art institutions. My final conclusion thereby states that experiencing contemporary art does indeed hold great potential in the field of social work, as demonstrated in my initial analysis. The main question that therefore remains is the one regarding the various structural pitfalls and limitations that surround both the field of social work as well as the art institution.

INDHOLDSFORTEGNELSE

ABSTRACT	2
INDHOLDSFORTEGNELSE	4
INDLEDNING	6
PROBLEMFORMLERING	9
FORSKNINGSFELT OG SPECIALETS BIDRAG	13
FORSKNINGSFELT	13
SPECIALETS BIDRAG	15
TEORETISK BEGREBSAFKLARING OG KONTEKST	16
SAMTIDSKUNST	16
KUNSTINSTITUTIONENS ROLLE	19
EN NY MUSEUMS ETIK	20
DELTAGELSE OG BRUGERINDDRAGELSE	21
VIDENSKABSTEORETISKE REFLEKSIONER	25
HERMENEUTIK	25
FORSKNINGSDESIGN	26
CASESTUDIET SOM FORSKNINGSDESIGN	27
VALG AF CASESTUDIE	28
ADGANG TIL FELTET	29
KOFOEDS SKOLE	29
COPENHAGEN CONTEMPORARY	30
MØDET	32
METODOLOGI	33
KVALITATIV FORSKNINGSMETODE	33
DELTAGENDE OBSERVATIONSSTUDIE: EGEN ROLLE	34
DELTAGENDE OBSERVATIONSSTUDIE: TILGANG OG UDFØRELSE	36
SENSORISK ETNOGRAFI	36
REFLEKSIONSARK	38
KVALITATIVE INTERVIEWS OG VALG AF INFORMANTER	38
ELEVER FRA KOFOEDS SKOLE	38
SEMISTRUKTUREREDE INTERVIEWGUIDES	39
BEARBEJDNING AF DATA	40
ANALYSESTRATEGI	41
ANALYSE: MØDET MED KUNSTEN	42
FØLELSER	42
KROPSLIGE REAKTIONER OG STEMNINGER	43
INDLEVELSE	47
TANKER	51

ACCEPT OG PROVOKATION	51
DANNELSE	54
SAMSPIL	55
PERSPEKTIV	58
DELKONKLUSION	62
PERSPEKTIVERING OG DISKUSSION	64
DELTAGELSE OG BRUGERINDDRAGELSE	65
KONKLUSION	72
SAMTIDSKUNSTENS POTENTIALER FOR DET SOCIALE ARBEJDES FELT	72
LITTERATURLISTE	77

INDLEDNING

I foråret 2019 og igen i sommeren 2020 arrangerede jeg et møde mellem en håndfuld beboere fra Herbergscentret Sundholm og kunstcentret Copenhagen Contemporary, begge beliggende i København. Jeg arbejdede på dette tidspunkt på begge institutioner og qua min uddannelsesmæssige baggrund som både billedkunstner og socialrådgiver, var jeg nysgerrig på at forene de to verdener og se hvilke oplevelser, der kom ud af det.

Beboere og brugere på Sundholm lever typisk et liv, der er præget af hjemløshed, rusmiddelfhængighed, psykiske problematikker, kriminalitet m.m. Gennem min flerårige praksiserfaring oplevede jeg derfor, hvordan denne gruppe af mennesker ofte lever meget isoleret fra det omkringliggende samfund grundet deres marginaliserede position. Det var ligeledes min oplevelse, at der ikke findes mange indsatser og tilbud for målgruppen udover de, der omhandler deres rehabilitering og videre arbejdsparathed. Min primære motivation for at arrangere førnævnte besøg var derfor drevet af lysten til at skabe et frirum for gruppen, der ikke omhandlede deres udsathed, men som tilbød dem ligeværdig deltagelse uden yderligere modkrav.

Det første besøg fandt sted på Copenhagen Contemporary (CC), hvor jeg selv og to kollegaer tog ud med fem beboere fra herberget. Det andet besøg fandt omvendt sted på Sundholm, hvor jeg selv, to af mine kollegaer fra CC og en lokal billedkunstner kom ud og lavede en maleworkshop for de af herbergets beboere, der havde lyst til at deltage. Begge besøg efterlod mig med en oplevelse af, at det at mødes om kunsten som et 'fælles tredje' åbnede op for en mere fri og ligeværdig måde for os at være sammen. Jeg fornemmede et andet slags overskud blandt os, end det jeg ellers oplevede til hverdag, og i tiden umiddelbart efter mærkede jeg også et særligt positivt skifte i relationerne mellem mig selv og de deltagende beboere og medarbejdere - at vi var bundet sammen af vores fælles kunstoplevelse på anden vis end før.

Efterfølgende, og meget aktuelt, er Bikubefonden udkommet med en rapport, der netop undersøger, hvad der mere præcis sker, når vi oplever kunst og kultur. Rapporten baserer sig på et kvalitativt datagrundlag, der består af observationer og interviews foretaget blandt 200 respondenter i alderen 15-85 år fordelt på ni forskellige kunstinstitutioner landet over. For at afdække hvordan respondenterne oplever deres møde med kunsten¹, benytter rapporten sig af et *betydningskompass*, der er udviklet med inspiration fra det britiske forskningscenter, Centre

¹ Bikubefonden anlægger her en bred definition af billedkunst, herunder maleri, foto, skulptur, installationer samt lyd-, lys- og videokunst (Bikubefonden, 2022: 10).

for Cultural Value (Crossick & Kaszynska, 2016). Betydningskompasset har til hensigt at identificere og udfolde fire af billedkunstens centrale betydningsdimensioner, nemlig; *følelser, tanker, inspiration* og *dannelse*:

Den emotionelle betydning handler om det sanselige; det, vi mærker og føler. Den intellektuelle betydning handler om det kognitive; det, vi tænker. Den kreative betydning handler om det, vi inspireres til. Og den sociale betydning om, hvordan vi dannes og forholder os til hinanden og samfundet. (Seismonaut for Bikubefonden, 2022: 9).

På baggrund heraf konkluderer rapporten blandt andet, hvordan billedkunst påvirker mennesker bevidst og ubevidst ved at aktivere et bredt spektrum af følelser, både de mere positive som begejstring og glæde, men også de mere dystre som vrede, sorg og frustration (2022: 16). Mødet med kunsten er altså med til at sætte en særlig stemning hos den pågældende beskuer, der både frembringer minder om fortiden samt håb og frygt for fremtiden. Ifølge rapporten er det særlige her, at de følelser og tanker, der aktiveres i beskueren, netop opleves gennem en kunstnerisk fortolkning, hvilket kan være med til at nuancere og reflektere vedkommendes eget følelsesliv via en art spejling:

Den oplevelse mennesker får, når de betragter billedkunstværker, er bestemt ud fra den horisont, livsverden og indstilling, de har. Her bliver det tydeligt, at oplevelsen af værket er et produkt af den spejling, værket vækker hos den enkelte. Beskueren afkoder billedkunsten ud fra deres egen erfaringshorisont og ved at opleve værket, oplever de også sig selv. (2022: 21).

Rapporten understøtter dermed min egen tese om, at det at opleve kunst ikke afhænger af et forudgående kendskab til området, men at det er noget, alle mennesker potentielt kan være med til. At opleve kunst er primært en sanselig oplevelse, der foregår på flere niveauer, og altså ikke en intellektuel øvelse, som ellers ofte antaget. Der findes således ingen rigtig eller forkert måde at opleve kunst på. Tværtimod kan kunsten åbne op for mange forskellige måder at anskue og reflektere både sig selv og verden på, og i bedste fald kan denne kvalitet være med til at skabe yderligere dialog og forståelse mennesker imellem, som også fremhævet her i Bikubefondens rapport:

Med kunsten som udgangspunkt åbnes op for helt særlige samtaler mellem mennesker. Det kaster lys på forskelle og ligheder i betragtninger, holdninger og værdier mellem dem, der oplever kunstværkerne. Samtidig er samtalen om billedkunst sårbar. Den kræver, at man lytter efter og er åben overfor andres perspektiver, erfaringer og oplevelser. (2022: 31).

Ifølge Bikubefonden er det at opleve kunst altså en empatisk øvelse, der fordrer og faciliterer en særlig åbenhed og samtale blandt mennesker på kryds og tværs. Rapporten understøtter dermed også mine egne tidligere erfaringer fra de kunst-møder, jeg som nævnt herover, selv arrangerede mellem Sundholm og Copenhagen Contemporary. Som beskrevet var min oplevelse her, at mødet med kunsten skabte et helt særligt rum for mange tillidsfulde, ligeværdige og anerkendende samtaler blandt os deltagende parter. Det var som om, at vi i alle blottede os, og gav noget af os selv ved at dele vores følelser og tanker omkring den udstillingen, vi så. Jeg ønsker derfor nu at benytte mit speciale til at foretage en videre analyse og perspektivering af, hvordan samtidskunsten mere konkret kan medvirke til at dæmme op for den samfundsmæssig deltagelse for marginaliserede grupper af voksne, hvis adgang til andre etablerede fællesskaber kan være begrænset.

Mit speciale tager derfor udgangspunkt i et casestudie, der består af mødet mellem elever² fra den sociale institution, Kofoeds Skole, og Copenhagen Contemporary, som jeg igen vælger at samarbejde med. Med inspiration fra Bikubefondens *betydningskompas*, som beskrevet herover, vil jeg først analysere, hvad der mere præcis sker i elevernes møde med kunsten, samt hvordan dette er særligt. Herefter vil jeg perspektivere min analyse i en mere overordnet socialfaglig og velfærdspolitisk kontekst for videre at undersøge og diskutere, hvordan mødet med kunsten potentielt kan være med til at tilbyde deltagelse for mennesker i eller i risiko for udsathed. Jeg vil her anvende aktuel dansk socialfaglig forskning omkring deltagelse og brugerinddragelse i praksis, samt nyere international museums teori omhandlende kunstinstitutionens sociale og etiske ansvar for videre at belyse de muligheder og faldgruber, der knytter sig til et potentielt tværfagligt samarbejde. Det overordnede formål med mit speciale er således at undersøge og diskutere, hvordan det at opleve kunst potentielt kan udgøre et demokratisk frirum for mennesker i marginaliserede positioner, som står udenfor andre af samfundets bærende fællesskaber, herunder arbejdsmarkedet. Med 'demokratisk

² 'Elever' er den betegnelse, som Kofoeds Skole selv anvender om sine brugere: "Vi er en skole, fordi vi er et sted, hvor man lærer. Alle, der kommer på Kofoeds Skole, er derfor elever. På skolens værksteder samarbejder elever og medarbejdere om et fælles mål og får derigennem nye kompetencer." (menneskermedmere.dk, u.å.).

frirum' mener jeg her et rum, der giver den enkelte adgang til frit og ligeværdigt at ytre sine tanker og holdninger omkring det samfund, vedkommende trods alt stadig er en del.

Den endelige problemformulering for mit speciale lyder derfor som følger:

PROBLEMFOMULERING

Med udgangspunkt i et casestudie, der består af et deltagende observationsstudie foretaget under et besøg af elever fra Kofoeds Skole i Copenhagen Contemporarys udstilling, Light & Space, samt en række kvalitative interviews med de deltagende parter udført efterfølgende, vil jeg at besvare følgende problemformulering:

Hvad er samtidskunstens potentialer for det sociale arbejdes felt?

Jeg besvarer min problemformulering ved hjælp af følgende arbejdsspørgsmål:

- Hvad sker der i mødet med kunsten, og hvordan er det særligt?*
- Hvordan kan mødet med kunsten forstås i et videre socialfagligt perspektiv omhandlende deltagelse og brugerinddragelse?*

I afsnittet herunder følger en videre redegørelse for det problemfelt, min problemformulering udspringer af.

PROBLEMFELT

Socialt arbejde befinder sig traditionelt i et krydsfelt mellem forskellige vidensformer, interesser og diskurser, der alle er med til at forme den socialfaglige teori og praksis. Meget socialt arbejde i dag bærer derfor præg af de sidste 40 års neoliberale strømninger, der både nationalt og globalt, har været med til at forme den aktive beskæftigelsespolitik - *fra welfare til workfare* - der stadig dominerer området (se eks. Hornemann Møller, 2016; Esping-Andersen, 1996; Pedersen, 2011). For det sociale arbejdes praksis betyder dette, at beskæftigelsesperspektivet vinder forrang i forhold til øvrige socialpolitiske problemstillinger, og at langt de fleste offentlige indsatser og tilbud derfor retter sig mod stadig flere marginaliserede grupper (manglende) tilknytning til arbejdsmarkedet (Andersen & Larsen, 2019). Dette ses eksempelvis også formuleret i flere nylige reformer af det sociale

ydelsessystem og i flere beskæftigelsesrettede kampagner som “Flere skal med”; “Brug for alle” og “En ny chance til alle” (star.dk, u.å.). Som titlerne her indikerer, så ligger der i dette fokus en implicit forståelse af, at social integration primært går gennem arbejdsmarkedet eller andre former for beskæftigelsesrettet aktivering. For de grupper af borgere, som af forskellige årsager ikke formår at deltage heri, betyder det imidlertid en risiko for, at de udelukkes fra deltagelse i store dele af samfundet.

Aktuel forskning på området forholder sig da også kritisk til den fortsatte udvikling af dette velfærdspolitiske produktivitets ideal, der også betegnes som *det sociale investerings paradigme* (se eks. Janson, 2012; Møller Jørgensen & Ringø, 2018). Modsat neoliberalismen er der her ikke tale om en decideret politisk ideologi, men nærmere en dominerende samfundsdiskurs, der foreskriver den enkeltes potentialer for konstant at udvikle og optimere sig selv, og dermed bidrage til samfundet som en aktiv og produktiv borger. Omend dette forandringsperspektiv kan forekomme sympatisk og i overensstemmelse med det sociale arbejdes emancipatoriske principper, så indebærer det samtidig en øget individualisering og ansvarliggørelse af sociale problematikker uden i samme grad at anerkende de strukturelle årsagsforklaring, der ligeledes knytter sig hertil. Social ulighed og udsathed bliver i denne optik dermed overvejende betragtet som et individuelt anliggende, som den enkelte selv skal være med til at udvikle og arbejde sig ud af (Arp Fallov & Larsen, 2018).

Professor i samfundsvidenskab, Thomas P. Boje (2017), problematiserer ligeledes denne forskydning i forholdet mellem de rettigheder og pligter, der traditionelt har sikret velfærdssamfundets borgere økonomisk og socialt, men som altså nu i højere grad er betinget af den enkeltes egne ressourcer. I sin bog, “Civilsamfund, medborgerskab og deltagelse”, påpeger Boje således, hvordan denne udvikling er med til at ændre betingelserne for stadig flere marginaliserede gruppers samfundsmæssige deltagelse og dermed også deres mulighed for at praktisere et *aktivt medborgerskab*.

Det senmoderne velfærdssamfunds fokusering på borgerens evne til at være fleksibel, omstillingsparat og gennem livslang uddannelse at sikre grundlaget for egen forsørgelse har forandret vilkårene for medborgerskabet. Hvad der tidligere var en kollektiv rettighed til social forsørgelse i forbindelse med arbejdsløshed, sygdom og alderdom er gjort til en potentiel mulighed, for så vidt den enkelte borger har sikret sig gennem opsparing, opkvalificering og jobmæssig fleksibilitet. Denne forandring har haft afgørende konsekvenser for måden,

hvorpå medborgerskabet sikrer individernes inklusion i samfund, og vilkårene for social tryghed og ligestilling i samfundet. (2017: 24).

Ifølge Boje er disse skærpede betingelser for medborgerskab og deltagelse således også med til at svække den kollektive solidaritet, hvilket fører til en yderligere samfundsmæssig fragmentering og fremmedgørelse, der igen ekskluderer stadig flere udsatte grupper fra at deltage i samfundets bærende fællesskaber (2017: 195-203). I denne optik er spørgsmålet om medborgerskab dermed også et spørgsmål om samfundets sociale sammenhængskraft, idet begge dele altså afhænger af, hvorvidt den enkelte er i stand til at efterleve de stadige strammere krav og kriterier, der opstilles for den samfundsmæssige deltagelse.

Rådet for Socialt Udsatte (2021) bekræfter Bojes betragtninger i deres aktuelle publikation, "Forandringskraft - fire forudsætninger for social forandring". Her argumenterer Rådet (RFSU) på lignende vis, hvordan tidens tenderende individualisering og ansvarliggørelse af sociale problematikker altså medvirker til at marginalisere stadig flere grupper af borgere, hvorfor det er vigtigt, at vi som samfund nytænker store dele af vores sociale- og velfærdspolitiske område. I tråd med Boje, fremhæver RFSU her også begreberne om medborgerskab og deltagelse, som nogle af de mest afgørende elementer i kampen for at afhjælpe udsathed, og dermed også forbedre den sociale sammenhængskraft:

Vi ved, at det har store konsekvenser, når mennesker ikke tager del. Individuelt ser vi et tab af mening, selvrespekt og decideret afmagt. Men det koster også der, hvor vi mangler viden, erfaring og perspektiver til at udvikle vores organisationer og sociale indsatser. Og det udfordrer sammenhængskraften og legitimiteten på samfundsplan, når socialt udsatte mennesker ikke har en stemme i samfundsdebatten. (Rådet For Socialt Udsatte, 2021: 57)

Både RFSU og Boje argumenterer således for vigtigheden af, at vi som samfund dæmmer op for vores forståelser omkring, hvad det vil sige at være en aktivt deltagende medborger, til altså at omhandle mere end individuel udvikling, produktivitet og arbejdsmarkedsparathed. Begge parter peger derfor videre på, hvordan *civilsamfundet* her spiller en stadig mere afgørende rolle for den sociale inklusion af marginaliserede borgere - både som supplement og opposition til udviklingen og afviklingen af velfærdssamfundet og de kerneopgaver, der traditionelt knytter sig hertil:

Det offentlige velfærdstilbud kan aldrig være den hele løsning. Det gode liv er ikke ydelser - det er venskaber, familien, klubber, foreninger, et godt arbejde mv. Det handler med andre ord om meget mere end det offentlige hjælpesystem. Relationer, fællesskaber og handlekraft til den enkelte opstår ofte helt andre steder - og skal for at være bæredygtige på den længere bane netop også række ud over det offentlige. Derfor skal vi arbejde endnu mere fokuseret med, hvordan vi bygger bro mellem det, der sker i det offentlige hjælpesystem, civilsamfundet og i virksomhederne. (Rådet For Socialt Udsatte, 2021: 50).

Det essentielle ved det civile samfund - og i denne sammenhæng helt fundamentale krav - må være, at borgerne gennem deltagelse i de civile organisationer og institutioner bliver bragt sammen med mennesker på tværs af køn, klasse, social baggrund, religiøst tilhørsforhold mv. Gennem disse sociale relationer er det intentionen, at borgerne udvikler tillid til hinanden og indgår i dialog med anderledes tænkende - at der etableres en kommunikation, som er fri for dominans og kontrol, og hvor modsatte synspunkter brydes for i sidste ende at etablere enighed. (Boje, 2017: 353-354).

Det er således i denne optik og sammenhæng, at jeg finder det interessant og relevant videre at undersøge mødet med samtidskunsten som et potentielt demokratisk frirum for den samfundsmæssige deltagelse - "fri for dominans og kontrol" - for grupper af mennesker i eller i risiko for social marginalisering og udsathed. Jeg antager her, i tråd med mine egne tidligere erfaringer på området, at kunstens både sanselige, intellektuelle og sociale dimensioner rummer store potentialer for samvær og forståelse på tværs af sociale og kulturelle tilhørsforhold ellers. Det er dog vigtigt for mig allerede nu at pointere, at jeg ikke forventer, at mødet med kunsten på magisk vis kan løse alle sociale problematikker, hverken for den enkelte eller for samfundet som helhed. Jeg ønsker dermed heller ikke at bidrage til en yderligere forsimpning af de mange komplekse årsagsforklaring, der knytter sig til social marginalisering. Helheden af mit speciale skal derimod ses som en undersøgelse af, hvordan mødet med kunsten kan være med til at dæmme op for den samfundsmæssige og demokratiske deltagelse for mennesker, der altså står udenfor andre af samfundets bærende fællesskaber, herunder arbejdsmarkedet. Mit fokus vil derfor også være på kunstinstitutionens rolle som facilitator heraf for at belyse de muligheder og faldgruber, der knytter sig hertil. Den videre teoretiske kontekst, der danner grundlag for min endelige analyse, perspektivering og diskussion, følger forud i kommende afsnit. Herunder vil jeg dog først redegøre yderligere

for det tværfaglige forskningsfelt, som mit speciale dermed også både indskriver sig i og bidrager til.

FORSKNINGSFELT OG SPECIALETS BIDRAG

Som beskrevet indledningsvis har jeg en uddannelsesmæssig baggrund som både billedkunstner og socialrådgiver, hvorfor jeg i længere tid har interesseret mig for krydsfeltet her imellem. Mit kendskab til området er derfor blevet til gennem årene, hvor jeg har fulgt diverse praksisser og projekter, der relaterer sig hertil - et par af hvilke jeg kort vil redegøre for i dette afsnit. Afslutningsvis vil jeg argumentere mit speciales konkrete relevans og bidrag til mit forskningsfelt som redegjort for herunder.

FORSKNINGSFELT

Billedkunsten og det sociale arbejdes felt har alle dage været tæt forbundne i kraft af deres fælles interesse i både at beskrive og forstå mennesket og samfundet som de forekommer historisk og aktuelt. Begge områder orienterer sig derfor også indenfor et bredt spektrum af forskellige videnskabelige traditioner og praksisser, som eksempelvis sociologi; samfundsvidenskab; filosofi; psykologi; pædagogik; etnologi; historie; biologi; politik; økonomi etc. I mange tilfælde kan der ligeledes drages paralleller mellem de forandringsorienterede og til tider aktivistiske perspektiver og strategier, som begge områder ynder at anlægge på aktuelle samfundsproblematikker. Indenfor kunstverdenen ses således også en stigende tendens til, at mange etablerede kunstinstitutioner udviser et stadigt større socialt engagement både i forhold til tematikkerne for og tilgængeligheden af deres udstillinger. I skrivende stund a medio 2022 kan jeg eksempelvis nævne den aktuelle gruppeudstilling, “New Red Order Presents: One if by Land, Two if by Sea”, der vises på Kunsthall Charlottenborg, og som blandt andet omhandler “...spørgsmål om retten til jorden, historieskrivning, religion, offentlige monumenter, oprindelige folk på tværs af landegrænser, støtte, uafhængighed og overlevelse.” (kunsthallcharlottenborg.dk, u.å.). Ligeledes viser Arken, Museum for Moderne Kunst, udstillingen “Kvinder i opbrud”, der behandler tematikker om kvindekroppen, kønsidentitet og feminisme, og som dermed også indskriver sig i tidens aktuelle debatter herom (arken.dk, u.å.).

Eksemplerne her er blot få ud af mange, der altså demonstrerer samtidskunstens kontinuerlige samfundsmæssige relevans og engagement, og det er da også essentielt for både kunstens og kunstinstitutionens berettigelse, at de interesserer sig for og inddrager alle dele af samfundet

og markerer sig i aktuelle debatter og bevægelser. Mit eget samarbejde med Copenhagen Contemporary (CC) udspringer derfor også af et gensidigt ønske om at skabe et mere inkluderende og aktivt inviterende kunsttilbud for marginaliserede grupper, hvis adgang til kunst kan være begrænset. CC arbejder da også allerede med en række forskellige sociale initiativer, herunder CC Fællesskaber, som jeg uddyber videre hen i beskrivelsen af mit casestudie.

Indenfor det sociale arbejdes felt anvendes billedkunst også allerede i flere sammenhænge. Eksempelvis er eleverne fra Kofoeds Skole, der indgår i mit speciales casestudie, en del skolens billedkunsthold, Tegn, mal og mixed media, hvor de ugentligt kommer og arbejder udøvende med kunst. Indenfor psykiatrien ses også en række initiativer, der anvender forskellige kunstneriske udtryk, som en del af deres metodiske praksis. Eksempelvis arbejder Nationalt Center for Kunst og Mental Sundhed, som navnet indikerer, med at “(...) undersøge virkningsmekanismer og udvikle sundhedsfremmede effekter ved kunstfokuserede aktiviteter og fællesskaber mellem mennesker med psykiske lidelser og erfaring fra psykiatrien.” (ckms.dk, u.å.). Nyt Psykiatrisk Center på Aarhus Universitetshospital i Skejby lod sig i 2018 på lignende vis udsmykke af billedkunstnerne, Tal R, Randi og Katrine og Eva Koch, med det formål “[...] at skabe trygge og positivt stemte omgivelser for patienter, personale og pårørende.” (kunsten.nu, 2018).

Non-profit organisationen, Kenneth Balfelt Team (KBT), arbejder ligeledes med, at “[...] udvikle sociale og fysiske situationer fra en kunstnerisk platform.” (Kenneth Balfelt.org, u.å.). KBT’s portfolio spænder efterhånden bredt, og i skrivende stund er de også i gang med et ‘kunst udviklingsprojekt’ på Kunsthall Charlottenborg, der omhandler præstationspres og stress blandt unge. Mest inspirerende for min egen praksis var dog, da jeg for et par år siden hørte et foredrag om deres arbejde med Enghave Minipark i København, som de udviklede og opførte i samarbejde med de lokale brugere af området:

Vi har lavet en proces, der i ekstrem grad har involveret øldrikkerne. De har været med til at vælge hvor det nye sted skulle være, de har været med i al planlægningen og beslutningstagningen - og så har de selv været med til at bygge det nye sted. (Kennethbalfelt.org, u.å).

Jeg fandt denne brugerinddragende tilgang til både den praktiske og æstetiske udvikling af byens rum meget inspirerende, og siden hen har jeg således bibeholdt min interesse i, hvordan

vi på andre områder også kan anvende kunst og kultur til at skabe forståelse og fællesskaber på tværs af sociale og kulturelle tilhørsforhold. Dette har blandt andet ledt mig til at følge Forsorgsmuseet i Svendborg, der i 2021 udkom med antologien, "Museum and Social Change", der netop undersøger, hvordan kulturinstitutioner bedst kan samarbejde med marginaliserede grupper for at opnå social forandring. Antologiens bidragsydere og litteraturliste har derfor også ledt mig videre til "The Routledge Companion to Museum ethics. Redefining Ethics for the Twenty-First-Century Museum" (Marstein (red.), 2011), som jeg benytter uddrag af i den videre teoretiske kontekst for mit speciale.

SPECIALETS BIDRAG

Der findes således allerede et utal af både danske og internationale projekter, indsatser, initiativer, samarbejder og udstillinger, der bevæger sig i krydsfeltet mellem socialt arbejde og kunst og kultur. De eksempler, jeg nævner herover, udgør derfor også kun en lille del af det totale praksis- og forskningsfelt, som mit speciale indskriver sig i. Særligt udgør billedkunstens mere aktivistiske og empowermentorienterede potentialer for både at udtrykke sociale problematikker og inddrage marginaliserede grupper heri, en efterhånden veldokumenteret del af dette tværfaglige felt. Flere af bidragene i Marsteins (2011) førnævnte antologi argumenterer eksempelvis, hvordan brugerinddragelse og mangfoldighed bør være en fast bestanddel af alle kulturinstitutioners profil og praksis, for netop at nedbryde undertrykkende strukturer og fremme social retfærdighed (se eks. Hein (2011); Sandell (2011); Lynch (2011)). Anskuet i et videre socialfagligt perspektiv er begreberne om deltagelse og brugerinddragelse dog mere komplekse end som så, og mit speciales bidrag bliver derfor at belyse og nuancere de muligheder og faldgruber, der knytter sig til det at arbejde med inkluderende med mennesker i udsatte positioner. Med mit speciale tilbyder jeg således et konkret socialfagligt blik på, hvordan mødet med kunsten kan bruges til at dæmme op for den demokratiske deltagelse for grupper af marginaliserede borgere, som står udenfor andre af samfundets bærende fællesskaber. En nærmere redegørelse af den mere specifikke teoretiske kontekst, som jeg videre anvender i min analyse og diskussion heraf, følger i afsnittet herunder.

TEORETISK BEGREBSAFKLARING OG KONTEKST

Følgende afsnit redegør for det teoretiske grundlag for min videre analyse og perspektivering af samtidskunstens potentialer for det sociale arbejdes felt. Jeg starter med at afklare mit brug af begrebet *samtidskunst*. Dette leder mig til en redegørelse af kunstinstitutionen som

fænomen og i tråd hertil Janet Marsteins nye museums etik (2011), som jeg vil anvende i min videre perspektivering og diskussion. Jeg nuancerer denne teori ved også at inddrage aktuel socialfaglig teori om deltagelse og brugerinddragelse i praksis, hvilket jeg redegør for afslutningsvis i dette afsnit.

SAMTIDSKUNST

Samtidskunst er den samlebetegnelse, jeg primært bruger gennem mit speciale om den type kunst, der vises på Copenhagen Contemporary, og som dermed udgør et bærende element i mit casestudie. For den sproglige variations skyld benytter jeg også termerne *kunst* og *billedkunst* fra tid til anden, omend disse almindeligvis også bruges om kunst, der kunsthistorisk går forud for samtidskunsten. Det er altså ikke al billedkunst, der er samtidskunst, men al samtidskunst er billedkunst, hvorfor jeg i denne afhandling benytter begge betegnelser, da de her refererer til det samme, nemlig samtidskunsten.

Samtidskunst henviser, som ordet indikerer, til nutidig kunst - altså kunst der skabes i dag eller som er skabt af aktuelle kunstnere i nyere tid. Præcis hvor skæringspunktet for 'nyere tid' går, varierer alt efter, hvor man søger sin viden. Overordnet set hersker der dog en vis enighed om, at samtidskunstbegrebet opstår i den sidste halvdel af det 19. århundrede sideløbende med det postmodernistiske skifte, der her finder sted, og som ditto præger den øvrige kulturelle og samfundsmæssige udvikling (se eks. An & Cerasi, 2017; Havsteen Mikkelsen, 2017; Meyer, 2013). Meget kunst skabt i og siden denne periode bærer dog også markant præg af diverse avantgardebevægelser fra starten af 1900-tallet, hvor eksempelvis Marcel Duchamps "Urinal" (1917), en faktisk urinal signeret "R. Mutt", var med til ændre kunstbegrebet markant.

Med "Urinal" introducerede Duchamp idéen om en *readymade*; det at præsentere og definere et præfabrikeret hverdagsobjekt som kunst og dermed hævde, at det er konteksten for og kunstnerens udsagn omkring et givent værk, der gør, at det er kunst. Mange kunstnere har siden videreført og reformuleret denne påstand, eksempelvis den amerikanske kunstner, Joseph Kosuth, der i sit berømte essay, "Art after philosophy" fra 1969, blandt andet skriver således:

Works of art are analytic propositions. That is, if viewed within their context - as art - they provide no information whatsoever about any matter of fact. A work of

art is a tautology in that it is a presentation of the artist's intention, that is, he is saying that that particular work of art is art, which means, is a definition of art. (Kosuth, 1991: 20).

Både Duchamps og Kosuths betragtninger er essentielle for en nutidig forståelse af samtidskunstens væsen som værende alt, hvad der kan tænkes, skabes, placeres og opleves i en kunst kontekst. Samtidskunstbegrebet er derfor også under konstant forandring og forhandling, idet det qua sin reflektive natur er med til at udfordre og nedbryde vores prædefinerede forståelser af verden for at skabe plads til nye måder at se den på - præcis som Duchamp demonstrerede med sin urinal i 1917. Samtidskunsten kommer således i alle former og ikke-former, og kun fantasien sætter grænser for et givent udtryk, som også beskrevet her af billedkunstner, Asmund Havsteen Mikkelsen, i sin serie af essays, "Non-filosofi og samtidskunst":

I dag er vi i en situation, hvor 'anything goes': hvor samtidskunsten og dens teoretiske modparter bevæger sig i myriader af nye veje, uden at nogen har et præcist overblik. Intentionel Kunst, Emergency Kunst, Ultra-Samtidskunst, Radikal Filosofi, Spekulativ Realisme, Objekt-Orienteret-Ontologi, Post-internet Kunst, The Forensic Turn, Kunst-baseret Forskning, Den Pædagogiske Vending, Reference Kunst, Retro-Konceptuel Kunst, Meta-Modernisme, Ny Materialisme, Neco-Nautical Society...

Antallet af begreber, som for tiden finder vej ind i kunstverdenens diskurs, vokser stadig, og det er godt, fordi det bevidner nødvendigheden af at tænke, sanse og handle i verden på en ny måde. Så meget energi bliver frisat, at det er som om, samtidskunstens hus brænder. Samtidskunst kan ikke totaliseres på et empirisk niveau (vi kan ikke danne os et overblik over alt, hvad der foregår lige nu), men vi kan spekulere over dens betingelser, så vi kan svare på spørgsmålet: Hvad er samtidskunstens potentiale i fremtiden? (2017: 1.4).

Samtidskunstens kontingente og omskiftelige natur gør således, at den er i stand til frit at bevæge sig indenfor alle tænkelige teoretiske, praktiske og æstetiske retninger og udtryk. Der er således ingen regler for samtidskunst - "anything goes" - som Havsteen Mikkelsen skriver, og lige netop denne evne til frit at betragte og udtrykke verden på, er hvad jeg finder særligt interessant og relevant i forhold til det sociale arbejdes felt. Kunst handler i al sin enkelthed

'bare' om at reflektere den menneskelige oplevelse, og selvom det at forholde sig til kunst kan forekomme elitært og svært tilgængeligt, så er det i princippet noget vi allesammen kan være med til i kraft af vores grundlæggende menneskelige evner til at modtage og fortolke de sanseindtryk, vi præsenteres for. Med det sagt, og i fortsat reference til Havsteen-Mikkelsen, så forudsætter samtidskunstens grænseløshed dermed også, at den netop opleves i sin specifikke kunst kontekst:

Ingen ved, hvad samtidskunsten essentielt er; der er kun de pragmatiske og strategiske fællesskaber, der eksisterer omkring midlertidige udtryk, som definerer formen for samtidens kunst. Samtidskunsten eksisterer altså i et *medieret rum*, fordi den kan aldrig eksistere uden de kontekster, som understøtter den. (2017: 3.3)

Kunstinstitutionen spiller derfor selvsagt en afgørende rolle som facilitator af en given kunstoplevelse. Dette kan betragtes som lidt af et paradoks, idet de fleste kunstinstitutioner ofte er bundet op af en række politiske, kommercielle og økonomiske forhold, der er med til at afgøre, hvilken kunst der vises og for hvem, hvilket jeg uddyber nærmere i afsnittet herunder.

KUNSTINSTITUTIONENS ROLLE

Som redegjort for herover, så eksisterer samtidskunsten qua sin kontekst, og den skal derfor også ses som et udsagn omkring den tid og de samfundsmæssige og kulturelle sammenhænge, den indgår i. For de udstillende kunstinstitutioner betyder dette, at de løbende må forholde sig til en række aktuelle samfundsproblematikker, som eksempelvis censur og repræsentation, men også de mere bagvedliggende kommercielle og kapitalistiske aspekter af kunsten, har meget at skulle have sagt i tilblivelsen af en given udstilling. Eksempelvis er de fleste kunstinstitutioners drift afhængig af offentlige og private fondsmidler, så der er ofte mange interesser på spil, når det kommer til hvem og hvad der udstilles og hvorfor. *Kunstinstitutionen* som fænomen har derfor alle dage været en kontroversiel størrelse, da den på mange måder står i opposition til kunstens ellers frie og reflektive natur ved at være bundet af en specifik økonomisk, politisk og kommerciel kontekst. Jeg finder det derfor vigtigt også at inddrage dette aspekt i min videre perspektivering af samtidskunstens potentialer for det sociale arbejdes felt, da mange kunstinstitutioner primært drives som virksomheder, hvis overlevelse blandt andet afhænger af gode besøgstal.

Når jeg, som beskrevet i mit forskningsfelt, ser en spirende tendens til, at mange udstillingssteder udviser en stadig større social interesse, så tænker jeg også, at denne strategi tjener et kommercielt formål, som kan være med til at 'brande' og promovere institutionerne på i overensstemmelse med tidens aktuelle bevægelser og trends. Et vigtigt element i dette speciale er derfor også at diskutere de etiske dilemmaer og faldgruber, der knytter sig til det sociale arbejde med marginaliserede grupper i en kunstfaglig kontekst. Som også redegjort for i mit problemfelt, så ønsker jeg ikke at reducere sociale problematikker til noget, der kan løses med en kunstoplevelse, og jeg finder det ligeledes vigtigt ikke at omtale eller portrættere 'socialt udsatte' som en homogen gruppe af resourcesvage mennesker, der er afhængige af andres hjælp og velgørenhed. I min afsluttende perspektivering af samtidskunstens potentialer for det sociale arbejdes felt vil jeg derfor inddrage nyere museums etisk forskning foretaget af professor, Janet Marstein (2011).

EN NY MUSEUMS ETIK

Marstein forsker i Museum Studies ved University of Leicester i Storbritannien, og har blandt andet formuleret en *new museum ethics* - *ny museums etik* (egen oversættelse), der aktivt forholder sig kritisk og omskifteligt til de aktuelle samfundsforhold, der altså kontinuerligt er med til at forme kunstinstitutionen og vice versa:

To reconceptualize museum ethics as a contingent discourse is to emphasize its dependence - the way it touches-upon social, political, technological and economic factors and to acknowledge its changeability. The contingent nature of contemporary museum ethics suggests that it is deeply engaged with the world around it and that it is adaptive and improvisational. (2011: 8).

Marsteins nye museums etik drager på flere nyere samfunds- og humanvidenskabelige teorier såsom kønsstudier, postkolonialisme og feministisk teori. Den er derfor særligt optaget af kunstinstitutionens potentialer for at påvirke og nedbryde ellers dominerende samfundsdiskurser og hierarkier ved at forholde sig undersøgende, kritisk og foranderligt hertil. *Social inklusion, gennemsigtighed og samfundsmæssig engagement* udgør dermed grundprincipperne i og forudsætningerne for etikken i både teori og praksis.

Marsteins nye museums etik skal dog ikke forstås som et universelt regelsæt for hvad, 'god museums etik' er: "Ethics codes are aimed at professionalizing individual practitioners and are culturally defined, based on western enlightenment ideals of virtue. This focus on the individual practitioner inhibits museums from recognizing their moral agency." (2011: 7). Den nye museums etik søger dermed omvendt at forholde sig åbent og omskifteligt til sit omkringliggende samfund, for dermed at gøre op med de nedarvede kulturelle forståelser og traditioner, der former mange kunstinstitutioner i dag. Formålet med etikken er derfor heller ikke at opnå konsensus omkring 'rigtigt og forkert', men om respekten for forskellighed og nysgerrigheden på løbende at reflektere og lære af den kulturelle, politiske og menneskelige kontekst, der netop udgør museet: "As a discourse, the new museum ethics is not merely an ideal; it is a social practise." (2011: 20). Marsteins nye museums etik søger således også at opløse traditionelle magtstrukturer for at kunne omfordele og demokratisere den autoritet og magt, som kunstinstitutionen traditionelt besidder. Social inklusion udgør derfor en essentiel forudsætning for, at den nye museums etik kan eksistere i praksis. I reference til professor, Bernadette Lynch, anvender Marstein derfor her begrebet *reciprocity* om den anerkendende og gensidige læringsproces, der bør kendetegne en kunst- og kulturoplevelse:

Reciprocity fosters dialogue in which the values of the "margins" - those not at the centre of institutional power - transform those of the "core," destabilizing these categories in the process. Reciprocity makes the ethics of the core contingent upon the ethics of the margins. (2011: 12).

Marstein fremhæver her tillid, som en afgørende faktor for, at gensidig anerkendelse og sparring kan finde sted. Dette forudsætter, at kunstinstitutionerne i højere grad gennemsigtiggør deres agenda, som de vidensproducerende institutioner de er. Viden er magt, som Marstein skriver med reference til Foucault, og som både feministisk og postkolonial teori påpeger, så er viden derfor heller ikke en objektiv størrelse, men i høj grad et spørgsmål om, hvem der har definitionsmagten (2011: 14-17). En større grad af gennemsigtighed via social inklusion og omfordeling er derfor endnu en måde at opløse den kulturelle og patriarkalske kanonisering, der traditionelt kendetegner mange kunst- og kulturinstitutioner.

Social inklusion og gennemsigtighed er givetvis ikke nye begreber på det sociale område, hvor brugerinddragelse og deltagelse, som også redegjort for indledningsvis, i mange henseender anses som afgørende elementer for at fremme den sociale sammenhængskraft. Aktuell socialfaglig forskning peger dog på, at der er mange hensyn at tage, når man inddrager

borgere i forskellige deltagelsesorienterede velfærdsindsatser. I afsnittet herunder vil jeg derfor nuancerer og supplere Marsteins nye museums etik med nyere dansk forskning, der undersøger begreberne om *deltagelse* og *brugerinddragelse* i et kritisk socialfagligt perspektiv.

DELTAGELSE OG BRUGERINDDRAGELSE

Socialt Udviklingscenter (SUS) er aktuelt udkommet med litteraturstudiet “Veje til deltagelse for borgere i socialt udsatte positioner” (Haugegaard, Kirk & Anker, 2021), der primært omhandler nyere forskning vedrørende *deltagelse* og *brugerinddragelse*. Studiet er udarbejdet for Rådet for Socialt Udsatte, der, som også redegjort for i specialets problemfelt, anser deltagelse som en bærende forudsætning for social forandring: “Rådet for Socialt Udsatte er optaget af, hvordan borgere i udsatte positioner kan opnå bedre mulighed for og adgang til at deltage i demokratiske processer.” (Haugegaard et al., 2021: 5).

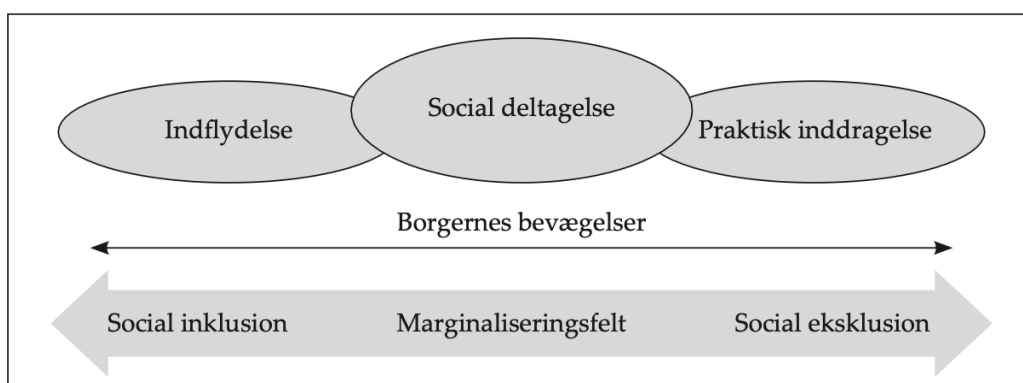
Begreberne om deltagelse og inddragelse viser sig imidlertid mere komplekse og flertydige end som så, og de anvendes derfor også forskelligt alt efter hvilken samfundsmæssig sammenhæng, de indgår i (Haugegaard et al., 2021: 7-17, Müller, 2019: 37-39, Tortzen, 2019: 13-44). Der eksisterer derfor heller ingen entydig definition af hvert af begreberne, der i stedet må forstås ud fra en mere overordnet politisk kontekst:

Den interesse, som vi i dag finder for borgere i socialt udsatte positioners deltagelse og involvering, er bl.a. knyttet til forandringer i den måde, som vi forstår og bedriver socialpolitik på. Samtidig er den knyttet til vores forståelse af demokrati og styring. I et historisk perspektiv har selve forståelsen af, at man skal høre og inddrage borgere i udvikling og udmøntning af politik forandret sig over tid. Det betyder, at der i dag er langt større interesse for borgerdeltagelse og involvering end tidligere. (Haugegaard et al., 2021: 7).

Begreberne knytter sig således også tæt til nyere tids velfærdspolitiske udvikling og dermed også tidens aktuelle sociale investerings paradigme, der - som også redegjort for indledningsvis - tilskriver, at den enkelte borger i højere grad deltager aktivt i løsningen af sine sociale problematikker. Litteraturstudiet påpeger dog hertil, at deltagelse og inddragelse ikke altid sikrer et faktisk handlerum for den berørte borger i praksis, hvilket eksempelvis

også ses illustreret i Sherry Arnsteins *Ladder of Participation* (1969), eller på dansk: *Deltagelsesstigen* (bilag 2, figur 1).

Deltagelsesstigen viser via otte trin de forskellige niveauer af borgerinddragelse, der rangerer fra ingen eller begrænset deltagelse til fuldkommen medbestemmelse og kontrol (Arnstein, 1969). Stigens to nederste trin, *manipulation* og *therapy*, betegner således, hvordan man eksempelvis via uddannelse eller rådgivning søger at få borgeren til at handle i overensstemmelse med en given dagsorden. Indsatser på dette niveau inddrager derfor reelt ikke borgeren, hvorfor denne heller ikke har nogen indflydelse her. Stigens tre midterste trin, *informing*, *consultation* og *placation*, repræsenterer det, som Arnstein betegner *tokenism*. Tokenism, eller tokenisme, dækker over en symbolsk inddragelse, der eksempelvis giver borgeren mulighed for at blive hørt, dog uden at vedkommende tildeles nogen reel magt til at sikre sin indflydelse i praksis. Stigens tre øverste trin illustrerer omvendt det niveau af inddragelse, *partnership*, *delegated power* og *citizenship*, hvor borgeren tildeles så høj en grad af indflydelse, at denne eksempelvis opnår beslutnings- og ledelseskompetence (Arnstein, 1969; Haugegaard et al., 2021: 15-16). I forhold til begreberne om deltagelse og brugerinddragelse kan man således benytte Arnsteins Deltagelsesstige til at skelne mellem de faktiske grader af indflydelse, som hvert af begreberne altså dækker over i praksis. Dette er ligeledes søgt illustreret i Maja Müllers (2019) typologi herunder af borgerens rolle i tre forskellige typer af inddragelsesprocesser på det sociale område:



Figur 2: Inddragelsesformer perspektiveret til udsatte borgeres bevægelser i marginaliseringsfeltet (Müller, 2019: 52)

Som figuren illustrerer, så er de tre typer af inddragelse placeret på et kontinuum, der både viser graden af involvering og borgerens hertilhørende rolle. Ligesom Arnsteins Deltagelsesstige, fremgår der således også her variationer i borgerens reelle indflydelse alt efter hvordan og hvornår, vedkommende inddrages heri. Müller (2019) nuancerer dette

forhold yderligere i sin artikel “Udsat for inddragelse: Aktiv medborger eller praktisk gris? Brugerperspektiver på socialt arbejde”, hvori hun anlægger et *bottom-up* brugerperspektiv på inddragelse og deltagelse i praksis. Müllers undersøgelse viser her, hvordan brugerne i en række forskellige velfærdsindsatser definerede og vægtede deres deltagelse indenfor tre forskellige dimensioner værende *indflydelse*, *social deltagelse* og/ eller *praktisk inddragelse* (2019: 42-51). Ifølge Müller var det således ikke inddragelseformen i den specifikke indsats, der afgjorde i hvilket omfang de forskellige brugere deltog, men nærmere graden af den enkeltes udsathed og individuelle behov:

Når brugerne havde det dårligst, varierede deres deltagelsesaktivitet, og de kunne ikke i alle perioder leve op til det ansvar, som der blev lagt op til og dermed magte at være aktive medborgere. I disse situationer vægtede brugerne den sociale deltagelse samt den praktiske inddragelse i det omfang, de kunne varetage opgaver. De brugere, som havde det bedre, og som befandt sig i mindre udsatte positioner, deltog mere aktivt i værestedernes aktiviteter og vægtede indflydelse. Det var således ikke selve inddragelseformen, der var afgørende for deres oplevelse, men deres udsathed og ressourcer til at deltage i den givne situation. (2019: 51).

I planlægningen og udførelsen af en given brugerinddragende indsats findes der dermed ikke en ‘one-size fits all’ model for deltagelse og involvering, som man ukritisk kan anlægge på sit projekt. Som Müllers analyse viser, så var det ikke alle borgerne i hendes case, der havde lyst til at kravle helt op ad Arnsteins Deltagelsesstige, omend det ud fra det sociale investeringsparadigmes empowermentorienterede ideal kan forekommende som det ultimative mål for den enkeltes deltagelse. Müllers fund viser omvendt, at brugerinddragelse og deltagelse er dynamiske begreber, der derfor løbende bør tilpasses de mennesker, man søger at involvere i sit projekt. Müller understreger dermed også vigtigheden af samme form for omstillingsparathed og refleksivitet, som Marsteins nye museums etik (2011) ligeledes plæderer for. Müller udfordrer og nuancerer dog samtidig Marsteins noget højtsvævende bud på, hvad den nye museums etik skal kunne, ved at vise, at social inklusion og deltagelse i praksis er en mere kompleks proces end som så, og som derfor kalder på en *differentieret brugerinddragelse*:

Ud fra analysen af brugernes perspektiver på inddragelse kan det konkluderes, at der i forhold til udsatte grupper ikke er én form for inddragelse, som de oplever

som værende mest velegnet, men at det vil give mening at arbejde med differentierede former for inddragelse. Dette vil betyde en kobling af forskellige hensyn og metoder i samme inddragelsesproces. Den differentierede form for inddragelse kan konkretiseres som en hensyntagen til den enkeltes udsathed, til hvad den enkelte vægter i inddragelsesprocessen, en afvejning af hvilken inddragelsesform, der vil passe til den enkelte, samt hvilke fokus/ tilgange de fagprofessionelle skal have i forhold til at sikre den enkeltes deltagelse. (2019: 52).

Jeg anser således, at teorierne, som fremlagt her, udgør et solidt kritisk og konstruktivt fundament for min videre perspektivering og diskussion af den kompleksitet og de muligheder og faldgruber, der knytter sig til det tværfaglige samarbejde mellem det sociale og kunstfaglige område. Omend teorierne komplimenterer hinanden, så belyser de samtidig begreberne om deltagelse og brugerinddragelse ud fra forskellige faglige vinkler og tilgange. Jeg finder derfor, at teorierne giver mig mulighed for både at udfordre og konkretisere de noget mere abstrakte og højtsvævende egenskaber, som jeg tilskriver samtidskunsten indledningsvis i dette afsnit.

Efter nu at have skitseret denne overordnede forskningsmæssige og teoretiske kontekst for mit speciale, vil jeg i de følgende afsnit redegøre og argumentere for de metodiske valg, jeg ligeledes har truffet gennem tilblivelsen af min opgave. Jeg starter her med kort at gennemsigtgøre mit videnskabsteoretiske ståsted.

VIDENSKABSTEORETISKE REFLEKSIONER

Som nævnt udspringer mit speciale af mine tidligere erfaringer med og interesse for krydsfeltet mellem billedkunst og socialt arbejde. Jeg er således fra start farvet af mine egne *forforståelser* på området, hvorfor jeg videnskabsteoretisk tilskriver mig et *hermeneutisk perspektiv*.

HERMENEUTIK

Det hermeneutiske perspektiv anser i grove træk mennesket som et historisk væsen, hvis 'væren i verden' er afgørende for de fordomme og forståelser, vi både udvikler og videre hen fortolker vores omgivelser gennem. Viden opstår i dette perspektiv derfor i en vekselvirkning

mellem erfaring og erkendelse; mellem del og helhed; mellem forsker og forskningsgenstand, i hvad der også betegnes som *den hermeneutiske cirkel*. I Hans Georg Gadamer's filosofiske hermeneutik, som her redegjort for af lektor Søren Juul (2012), er forskeren dermed selv en aktiv del af den verden, der søges studeret. Dette betyder dog ikke, at alle forskerens forforståelser omkring et givent forskningsfelt er gyldige eller bevaringsværdige. Gadamer benytter her begrebet *horisontsammensmeltning* som et ekstra lag til den hermeneutiske cirkel, til at betegne den proces, hvori forskeren altså må teste og eventuelt forkaste sine egne fordomme ved at bringe dem i spil med de nye erfaringer, der opstår i mødet med forskningsfeltet:

I horisontsammensmeltningen er meningsfortolkningen hverken noget, der suværent skabes af fortolkeren eller noget, der findes i den genstand, der søges fortolket [...] Fortolkningen opstår i mødet mellem forskeren og genstanden, der hver især er bærere af deres meningshorisonter og i en vis forstand fremmede for hinanden. (Juul, 2012: 126).

I forhold til nærværende speciale anser jeg således heller ikke mine egne forforståelser omkring samtidskunstens potentialer for det sociale arbejdes felt som styrende for min videre undersøgelse heraf, omend de altså spiller en afgørende rolle for min forskningsproces som helhed. Mit hermeneutiske perspektiv foreskriver tværtimod, at jeg forholder mig åbent og nysgerrigt til mit forskningsfelt ved netop at bringe mine egne fordomme i spil, og dermed også lade dem teste i min videre tolkning og forståelse heraf. Dette stiller særlige krav til gennemsigtigheden af min forskningsproces, hvorfor jeg igennem hele mit projekt medtænker og inddrager mine refleksioner omkring betydningen af min egen rolle for min undersøgelse som helhed. Dette kontinuerlige samspil fremgår således også løbende i afsnittene, der følger herunder.

FORSKNINGSDESIGN

Jeg betegner mit speciale som et *casestudie*, idet jeg tager afsæt i en afgrænset og enkeltstående case for at besvare min problemformulering. En nærmere beskrivelse af min konkrete case, der som nævnt omhandler mødet mellem elever fra Kofoeds Skole (KS) og kunstcentret, Copenhagen Contemporary (CC), foretager jeg afslutningsvis i dette afsnit. Forud følger først en videre redegørelse for mit valg af casestudiet som forskningsdesign.

CASESTUDIET SOM FORSKNINGSDESIGN

Jeg vælger at anvende casestudiet som forskningsdesign, så jeg har et koncentreret og indholdsrigt datagrundlag for den videre besvarelse af min problemformulering. Ifølge professor, Bent Flyvbjerg, er et af kendetegnene og styrkerne ved casestudiet netop også, at det omfatter “[...] en højere grad af detaljer, rigdom, helhed og varians - dvs. dybde - for undersøgelsenheden end en analyse på tværs af enheder.” (2020: 622). Flyvbjerg fremhæver i forlængelse heraf, hvordan en case ofte udvikler sig i tid og som led i en række forbundne begivenheder og relationer, der altså tilsammen udgør casen, når den anskues som helhed. Mit casestudie består på lignende vis både af mit deltagende observationsstudie foretaget under selve mødet mellem KS og CC, samt af en række kvalitative interviews med forskellige involverede parter foretaget efterfølgende. Det er altså et casestudie, der strækker sig i tid og rum, og hvori jeg også medtager og medtænker den rolle, jeg selv spiller som deltagende observatør og forsker både før, under og efter forløbet.

En styrke ved casestudiet er som nævnt, at det altså muliggør et dybdegående studie af et givent fænomen i en given kontekst. Dette kan dog samtidig argumenteres at udgøre en svaghed, da den viden, der opstår via casestudiet, netop er kontekstafhængig og derfor ikke kan anses som en generel teoretisk viden, der uden videre kan overføres til lignende fænomener. Flyvbjerg argumenterer dog her, hvordan samfundsvidenskaberne traditionelt beror sig på kontekstafhængig viden, og at det derfor ikke giver mening at forsøge at fremdrive teorier, der er forklarende og forudsigende som eksempelvis dem i naturvidenskaberne (2020: 625). Menneskelig adfærd er kompleks, kontekstafhængig og uforudsigelig, og den kan derfor ikke formaliseres til et kausalt regelsæt, hvilket lige netop også er en grundlæggende præmis for det sociale arbejdes teori og praksis: “Forudsigende teorier og universelle begreber findes ikke i studiet af menneske og samfund. Konkret caseviden er derfor mere værdifuld end den nyttesløse søgen efter forudsigende teorier og universalbegreber.” (2020: 628). Formålet med mit casestudie er således heller ikke at udvikle nye endegyldige teorier om kunstens potentialer for det sociale arbejdes felt. Jeg argumenterer derimod, at min videre analyse og perspektivering kan bidrage til at kvalificere og nuancere den viden og erfaring, der i forvejen findes på området, og som ditto kan være med til at inspirere flere lignende projekter fremover.

Flyvbjerg skriver i tråd hertil, hvordan viden er et alsidigt begreb, der i mange tilfælde, også i de naturvidenskabelige, akkumuleres på baggrund af forsøg, der opstår ud fra

tankeeksperimenter, nysgerrighed og allerede eksisterende viden (2020: 628-630). Jeg betragter på lignende vis mit casestudie som et dybdegående 'eksperiment'- både for mig selv og for de andre deltagende parter i den forstand, at ingen af os på forhånd kender udfaldet af vores fælles oplevelse. Mit casestudie er dermed også et forsøg på både at indfange, beskrive og kvalificere de mere flyvske og abstrakte begreber og dimensioner, der knytter sig til mødet med kunsten. For hvad konstituerer egentlig 'en god kunstoplevelse', og hvordan dokumenterer og kvalificerer jeg bedst det samvær og de dynamikker, der opstår i vores multisensoriske møde kunsten? Disse spørgsmål med mere reflekterer jeg yderligere i mit metodeafsnit herom. Forud følger først en videre beskrivelse af henholdsvis CC og KS som deltagende aktører i mit casestudie, samt hvordan vores konkrete møde fandt sted.

VALG AF CASESTUDIE

Jeg vælger at benytte mødet mellem KS og CC som casestudie for mit speciale, da det giver mig mulighed for at undersøge, hvad der sker i mødet med kunsten, samt hvordan dette kan forstås i et socialfagligt perspektiv. Jeg kunne naturligvis have taget udgangspunkt i andre allerede eksisterende projekter eller indsatser, der ligeledes benytter kunst og kultur i deres arbejde. Eksempelvis er selve billedkunstholdet fra KS et allerede veletableret socialt- og kunsfagligt tilbud, hvorfor det også havde været oplagt og interessant at undersøge deres praksis nærmere. Når jeg alligevel vælger at fokusere på det specifikke møde mellem KS og CC, er det fordi jeg, som også beskrevet i mit problemfelt, ønsker at undersøge samtidskunsten som både supplement og opposition til andre sociale indsatser og tilbud, der i forvejen findes for marginaliserede grupper. Det har derfor fra start været et kriterium for mit valg af case, at den finder sted 'ude i verden' i en setting, der inviterer folk til at være sammen om den fælles oplevelse, som samtidskunsten muliggør uden at stille yderligere modkrav. Her kan det naturligvis modargumenteres, at eleverne fra KS netop besøger CC på grund af deres forløb på KS, men som jeg redegør for videre hen, så er al deltagelse i mit speciale foregået på frivillig basis og uden nogen yderligere forbindelse til andre indsatser og tilbud, som de respektive deltagere ellers måtte undergå sideløbende. Dette og mere uddybes i min præsentation af KS videre hen i dette afsnit. Forud følger dog først en kort redegørelse for, hvordan jeg rent praktisk skabte adgang til det felt, der altså udgør mit casestudie.

ADGANG TIL FELTET

Som nævnt er jeg uddannet billedkunstner forud for min uddannelse som socialrådgiver. Jeg har derfor gennem længere tid haft en interesse i at forbinde de to felter, hvorfor jeg siden

2019 har beskæftiget mig professionelt med begge dele gennem diverse ansættelser på henholdsvis et herberg og altså også på CC, hvor jeg stoppede som udstillingsvært i 2020. Jeg har dog siden bibeholdt kontakten med CC ud fra et gensidigt ønske om videre at undersøge og kvalificere samtidskunstens potentialer for det sociale arbejdes felt, hvorfor jeg fandt det oplagt at dedikere mit speciale til dette formål. Det skal dog nævnes, at CC ikke har investeret andet i mit projekt end fri entré og omvisning for holdet fra KS. Jeg anser derfor heller ikke min forudgående relation til CC som problematisk eller kompromitterende for gyldigheden af min videre undersøgelse, da denne ikke omhandler CC som sådan, men helheden af det kunstmøde, som CC altså er med til at facilitere.

Mit oprindelige ønske var egentlig at invitere et herberg eller et værested på besøg på CC og dermed 'genskabe' de forudgående forløb, jeg beskriver indledningsvis. Grundet efterdønningerne af den da aktuelle COVID-19 situation (vinter 2022), var dette dog ikke muligt. Jeg kontaktede derfor KS, da jeg vidste, at et af deres kunsthold tidligere havde besøgt CC. Jeg var selv tilstede under dette besøg, men var ikke med til at arrangere det. Det kan således forekomme en smule tilfældigt, at billedkunsthølet fra KS ender med at udgøre en bærende del af mit casestudie og dermed også datagrundlaget for min videre analyse. Jeg finder dog ikke, at dette forhold har nogen betydning for det overordnede fokus for mit speciale, da jeg netop er interesseret i at undersøge samtidskunstens potentialer for grupper af voksne, der befinder sig i marginaliserede positioner, og som altså også er målgruppen for KS.

KOFOEDS SKOLE

Kofoeds Skole (KS) er en selvejende institution, der henvender sig til voksne i aldersgruppen 18 år-folkepensjonsalderen, som står udenfor arbejdsmarkedet og ønsker beskæftigelsesrettet hjælp eller blot mere støtte og indhold i hverdagen (menneskermedmere.dk, u.å.). KS har eksisteret siden 1928 og har aktuelt afdelinger i både København, Aarhus, Aalborg og Nuuk. KS fungerer i perioder som anden aktør for aktivering af ledige i Københavns Kommune, men er aktuelt ikke underlagt en myndighedsrolle. Eleverne på KS kommer derfor på frivillig basis og ikke som led i et givent aktiveringsforløb. KS beskriver deres mission som følger:

Kofoeds Skoles mål er at yde hjælp til selvhjælp til mennesker, der har sociale vanskeligheder. Skolen arbejder med undervisning og uddannelse, optræning og resocialisering, akuthjælp og støtte til personlig udvikling, samt behandling og

botræning. Skolen ønsker gennem sin indsats at hjælpe den enkelte elev til at udvikle øgede ressourcer og kompetencer med henblik på at kunne leve et godt socialt og personligt liv som integreret medborger i samfundet. (menneskermedmere.dk, u.å.).

Som et led i ovenstående mission udbyder KS over 100 forskellige undervisningsforløb, der spænder bredt fra sprog til IT til madlavning og altså også forskellige former for kreativ udfoldelse. I nærværende casestudie er det billedkunstholdet, Tegn, mal og mixed media, hvis besøg på CC, jeg undersøger.

Som nævnt herover så melder eleverne fra KS sig frivilligt til deres undervisningsforløb, og flere af de deltagende elever i mit casestudie fortæller, at de før har besøgt CC. Jeg antager derfor, at der overvejende er tale om gruppe med en forudgående interesse i samtidskunst, hvilket må tænkes at spille en rolle for deres oplevelse på CC. Jeg anser dog ikke, at den enkelte elevs specifikke sociale baggrund eller motivation for at bruge KS's tilbud er relevant for besvarelsen af min problemformulering, da denne omhandler helheden af vores fælles møde med kunsten.

COPENHAGEN CONTEMPORARY

Copenhagen Contemporary (CC) er et kunstcenter, der har eksisteret siden 2015, og som ligger på Refshaleøen i København i en af de gamle B&W svejsehaller. CC råder således over 7000 m² og er dermed Skandinaviens største udstillingssted for både national og international samtidskunst. Der er højt til loftet og plads til store armbevægelser på CC, og kunstcentret har derfor rig mulighed for at vise de til tider pladskrævende og tekniske formater, som samtidskunsten ofte udtrykker sig i: "Store totalinstallationer, performancekunst og monumentale videoværker. Det er kunst, man ofte kan gå ind i og sanse med hele kroppen." (copenhagencontemporary.org, u.å.). CC er en selvstændig organisation, hvis drift beror sig på både private og offentlige fondsmidler, blandt andet fra Københavns Kommune.

CC adskiller sig fra andre etablerede kunstinstitutioner i København og omegn ved at være et forholdsvis ungt kunstcenter, der (endnu) ikke er bundet op af stærke organisationskulturelle traditioner for bestemte måder at gøre tingene på. En bærende del af CC's profil har dog fra start været deres interesse i aktivt at formidle samtidskunsten på en måde, der er tilgængelig for alle uanset kunsthagligt kendskab ellers. CC har derfor etableret formidlingsafdelingen CC

Studios, der står for at formidle CC's aktuelle udstillinger - både 'på gulvet' i form af udstillingsværter og i form af et værksted, hvor gæster selv kan prøve kræfter med en kreativ aktivitet, der relaterer sig til de aktuelle udstillinger:

Fællesskab er omdrejningspunktet for CC Studios arbejde. Vores faciliteter, materialer og aktiviteter er udviklet med det formål at bringe børn, unge og voksne sammen. Nye fællesskaber tager form og vi tror på, at eksisterende fællesskaber bliver stærkere, når vi møder hinanden gennem kreative og fysiske aktiviteter i udstillingerne. (copenhagencontemporary.org, u.å.)

I forlængelse heraf har CC Studio lanceret en række kunstprojekter under navnet CC Fællesskaber, hvor lokale borgere og samfundsgrupper inviteres til at deltage i forskellige længerevarende forløb med kunsten som omdrejningspunkt:

CC Fællesskaber er en række kunstprojekter, der skaber forandring sammen med børn, unge og voksne fra alle dele af samfundet. Vi laver nye forbindelser på tværs af kulturer, områder og brancher, der bliver til helt konkrete initiativer som workshops, ungekorps, klubber. Vores metode er udviklende og undersøgende, og CC Fællesskaber er drevet af nysgerrighed og ønsket om at udveksle erfaringer og knowhow og opdyrke relationer med udgangspunkt i kunsten. Vi stræber mod konstant at invitere og engagere nye samarbejdspartnere. (copenhagencontemporary.org, u.å.).

CC Fællesskaber finder både sted på CC, hvor CC Studios værkstedsfaciliteter inddrages, men projekterne tager også ud af huset til eksempelvis lokale boligområder og almene boligforeninger, på Folkemødet på Bornholm og på Ungdommens Folkemøde i København. CC Fællesskaber beskriver selv, at mange af deres projekter arbejder med begreber som aktivisme, politik og demokrati og at de i forlængelse heraf ønsker at bruge kunsten som afsæt for nye blandede fællesskaber og samtaler (copenhagencontemporary.org, u.å.).

MØDET

Kofoeds Skoles (KS) besøg på Copenhagen Contemporary (CC) fandt sted en mandag formiddag i primo marts 2022. CC holder normalvis lukket for offentligheden om mandagen, og KS var derfor de eneste besøgende på kunstcentret denne dag. Besøget varede ca. 3 timer

og bestod af en omvisning i CC's aktuelle udstilling, Light & Space, samt en efterfølgende værkstedsaktivitet. Både besøget i udstillingen og værkstedsaktiviteten blev ledt af Ditte, der arbejder i formidlingsafdelingen på CC. KS deltog med 7 elever samt holdets underviser.

Udstillingen Light & Space omhandler den amerikanske lyskunst, der opstod i Californien i 1960'erne, og den består overvejende af lys- og installationskunst (bilag 3):

Light & Space viser både historiske og helt nye værker fra den amerikanske lys- og installationskunst, der opstod i Californien i 1960'erne. Det var en tid, hvor en række unge kunstnere eksperimenterede med at skabe kunst af lys og nye industrielle materialer inspireret af Los Angeles' særegne blanding af sol, surferkultur, Hollywood-glamour, spiritualitet, ørkenlandskab og bilkøer. I tiden arbejdede kunstnerne hver for sig, men kaldes i dag for Light and Space bevægelsen, og flere af dem er blevet nogle af de mest eftertragtede i verden. (copenhagencontemporary.org, u.å.).

Besøget blev som nævnt afsluttet med en værkstedsaktivitet i CC Studio, der varede omkring en time. Her fik eleverne fra KS stillet en bunden opgave om at male himlen som set og fortolket af eleverne selv gennem et stort panoramavindue i CC Studios lounge. Jeg deltog selv som deltagende observatør under hele forløbet. Denne rolle, samt mine andre metodiske tilgange og refleksioner omkring indsamlingen af min empiri, uddyber jeg nærmere i afsnittet herunder.

METODOLOGI

Følgende afsnit redegør for de metodologiske valg og refleksioner, jeg har foretaget i min dataindsamling. Jeg benytter her termen *metodologi*, da den både dækker over de konkrete metoder, jeg har valgt at bruge samt mine videnskabsteoretiske overvejelser herom (Krogstrup & Kristiansen, 2015: 15-16). Jeg lægger ud med at redegøre for den kvalitative forskningsmetode, jeg benytter mig af - mere specifikt deltagende observation og kvalitative interviews.

KVALITATIV FORSKNINGSMETODE

Jeg betegner som beskrevet mit speciale som et casestudie, der består af mødet mellem Kofoeds Skole (KS) og Copenhagen Contemporary (CC), som jeg dokumenterer via et

deltagende observationsstudie samt en række interviews foretaget blandt de deltagende parter efterfølgende. Jeg anvender således en række *kvalitative forskningsmetoder* for at opnå en dybere forståelse af mit problemfelt: “Når forskning er kvalitativ, betyder det almindeligvis, at man interesserer sig for, *hvordan* noget gøres, siges, opleves, fremtræder eller udvikles. Man er fx optaget at beskrive, forstå, fortolke eller dekonstruere den menneskelige erfarings *kvaliteter*.” (Brinkmann & Tanggaard, 2020: 15).

Den kvalitative forskningsmetode, som mit observationsstudie og mine interviews altså indskriver sig i, muliggør dermed, at jeg opnår viden omkring, hvordan mine respondenter oplever deres møde med kunsten, samt hvordan dette udtrykker sig i vores fælles oplevelse som helhed. Tilgangen understøtter dermed også mit hermeneutiske perspektiv, der som redegjort for i afsnittet herom, anser viden som noget, der opstår i tæt sammenspil mellem forsker og forskningsfelt. Min egen rolle som forsker, herunder de refleksioner og fortolkninger jeg løbende gør mig, spiller altså en vigtig rolle for måden hvorpå, jeg både akkumulerer, bearbejder og analyserer min indsamlede data. For bedst muligt at sikre mit case studies endelige reliabilitet, er det derfor vigtigt, at jeg er hele tiden er bevidst og transparent omkring samspillet mellem disse forhold. I de følgende afsnit herunder vil jeg derfor uddybe og reflektere brugen af mine valgte kvalitative metoder yderligere.

DELTAGENDE OBSERVATIONSSTUDIE: EGEN ROLLE

Observationsstudier knytter sig til en række faglige discipliner og forskningstraditioner, hvilket har betydning for den måde de udføres på i praksis (Krogstrup & Kristiansen, 2015: 23-44). Af relevans for nærværende speciale vil jeg her nøjes med at redegøre for mit eget studie som et *deltagende observationsstudie* - her defineret af samfundsforskerne Hanne Kathrine Krogstrup og Søren Kristiansen i deres metodebog om samme:

I observation med deltagelse anskues aktørerne i feltet som subjekter, og det anses som en forudsætning for en adækvat forståelse, at sociale fænomener forstås “indefra.” Det vil sige, at forskeren indgår i en interaktion med det felt, der studeres, og således spiller en aktiv rolle som deltager i det miljø, han observerer. (2015: 52).

Krogstrup og Kristiansen skelner i tråd hertil mellem *strukturerede* og *ustrukturerede* observationsstudier foretaget i enten *kunstige* eller *naturlige* omgivelser (2015: 46-51). Et

naturvidenskabeligt studie vil eksempelvis ofte finde sted i strukturerede og kunstige omgivelser såsom kontrollerede laboratorieforsøg, hvor givne individer studeres som objekter. Human- og samfundsvidenskaberne benytter sig omvendt typisk af mere kvalitative forskningsmetoder, hvor man ved at studere sine deltagere som subjekter sigter mod “[...] en forståelse af deres meningsunivers og dermed af den kontekst, de befinder sig i.” (2015: 54). Jeg betragter derfor yderligere mit eget observationsstudie som et ustruktureret studie i naturlige omgivelser, omend det finder sted i en på forhånd defineret ramme. Jeg anser dog her, at både omvisningen i Light & Space udstillingen samt den efterfølgende værkstedsaktivitet, er et naturligt format for CC at operere i, da formidling netop er et bærende element i CC’s daglige virke. For eleverne fra kunstholdet, Tegn, mal og mixed media, udgør ture til gallerier og museer ligeledes en del af deres planlagte undervisningsforløb (menneskermedmere.dk, u.å.). Jeg anvender dermed også termen ‘naturlig’ i en mere overordnet og abstrakt forstand og ud fra betragtningen om, at “[...] der er tale om en kontekst, som eksisterede, inden observatøren “trådte ind” i den, og at forskeren befinder sig i feltet på feltets præmisser og er indstillet på uforudsete og ukontrollable hændelser.” (2015: 46).

Omend der altså på forhånd er skitseret et format for KS’s besøg på CC, så har hverken jeg eller de andre deltagende parter mulighed for at forudsige eller kontrollere udfaldet heraf, hvilket jeg qua min kvalitative tilgang heller ikke er interesseret i. Som deltagende observatør ønsker jeg omvendt at forholde mig åbent til de dynamikker, der opstår undervejs og i samspil med min egen interaktion og fortolkning heraf. At indgå som deltagende observatør i ustrukturerede og naturlige omgivelser indebærer dermed også et paradoks, idet man som forsker altså løbende både må opleve og reflektere sit felt: “At deltage referer til, at man er aktivt involveret i en praksis, mens observation nærmere involverer, at man betragter praksis uden at deltage i den.” (Szulevicz, 2020: 100). Krogstrup og Kristiansen påpeger ligeledes dette umiddelbare dilemma, men argumenterer hertil, at man som forsker godt kan rumme og adskille begge roller ved at finde balancen mellem *nærhed* og *distance* i undersøgelsen af sit felt:

Oplevelse og refleksion behøver således ikke at forholde sig til hinanden som enten-eller; der kan være tale om både-og. Det vil sige, at selvom forskerbevidstheden momentant kan være fortrængt, vil denne aldrig helt være fraværende, hverken hos forskeren selv eller hos de observerede. (2015: 71).

Nærhed og distance handler således både om at være i stand til at indleve sig i sit felt såvel som at distancere sig fra det. Krogstrup og Kristiansen benytter i relation hertil sociologen Alfred Schutzs (1975) begreb om *common sense-viden*, som værende den subjektive viden vi alle hver især besidder som et resultat af vores socialisering og erfaringsdannelse, og som dermed er afgørende for den måde, vi typificerer vores omgivelser på (2015: 73-78). I praksis betyder dette, at man som forsker må skelne sin egen *common sense-viden* fra det felt, man observerer samtidig med, at man også må prøve at forstå den *common sense-viden*, der netop optræder i feltet for dermed at sikre førnævnte balance mellem nærhed og distance. I tilfældet med mit eget observationsstudie kan det derfor også diskuteres, hvorvidt min forudgående relation til CC er problematisk for min videre evne til at anlægge en tilstrækkelig distance hertil. Min problemformulering omhandler dog ikke CC specifikt, og jeg benytter primært deres aktuelle Light & Space udstilling som et casestudie for min videre analyse og perspektivering af samtidskunstens potentialer for det sociale arbejdes felt. Min gennemgående hermeneutiske tilgang foreskriver desuden, at jeg netop kontinuerligt bringer mine forforståelser omkring mit felt i spil i min videre tolkning heraf, hvilket er med til at gennemsigtiggøre min relation til CC yderligere. Afsnittet herunder redegør derfor også videre for, hvordan jeg mere praktisk er tilgået min rolle som deltagende observatør i udførelsen af mit observationsstudie.

DELTAGENDE OBSERVATIONSSTUDIE: TILGANG OG UDFØRELSE

Forud for mit observationsstudie havde jeg endnu ikke kendskab til Bikubefondens rapport om billedkunstens betydning (Seismonaut for Bikubefonden, 2022), og jeg kendte derfor heller ikke til det *betydningskompass*, jeg viderehen er endt med at drage på i min analyse. Med inspiration fra Sarah Pinks (2009) *sensoriske etnografi* (egen oversættelse) udarbejdede jeg dog forinden selv et lignende *refleksionsark* (bilag 2), for at bedst muligt at indfange og dokumentere, den multisensoriske oplevelse, som mødet med kunsten udgør. Herunder følger derfor en kort redegørelse af de hovedpunkter i den sensoriske etnografi, som jeg altså har ladet mig inspirere af i dokumentationen af mit deltagende observationsstudie.

SENSORISK ETNOGRAFI

Sensory ethnography, eller *sensorisk etnografi*, er en etnografisk metodologi, der er udviklet af professor Sarah Pink (2009), og som tager udgangspunkt i de sanselige dimensioner, vi bevidst og ubevidst benytter os af, når vi oplever og erfarer verden. Pink betegner her den sensoriske etnografi som en særlig kritisk metodologi, der anser den kvalitative forskning for

en reflektiv og eksperimenterende proces, hvori forståelse, erkendelse og viden opstår i et sanseligt og kropsligt samspil mellem forsker og forskningsgenstand:

Doing sensory ethnography entails taking a series of conceptual and practical steps that allow the researcher to rethink both established and new participatory and collaborative ethnographic research techniques in terms of sensory perception, categories, meanings and values, ways of knowing and practices. It involves the researcher self-consciously and reflexively attending to the senses throughout the research process, that is during the planning, reviewing, fieldwork, analysis and representational processes of a project. (2009: 10).

Et sensorisk etnografisk studie bør derfor ikke kun forholde sig til, hvad man som forsker umiddelbart ser eller hører, men bør tilstræbe at medtage alle de mange sanselige og kropslige processer, der finder sted, når vi oplever og erfarer et givent fænomen. Pink benytter her i reference til blandt andre den fænomenologiske filosof, Maurice Merleau-Ponty og antropologen, Tim Ingold, begrebet opfattelse, *perception*, til at betegne den måde vi via vores multisensoriske kropslighed, *embodiment*, interagerer med og registrerer vores omgivelser på. Alle vores sanser er i denne optik helt centrale for hvordan vi opfatter og erkender verden, og omend vi ofte tænker dem som separate funktioner, der opererer adskilt fra hinanden på forskellige niveauer, så er de alle uløseligt forbundet i det flydende samspil, der løbende konstituerer vores totale opfattelse af en given situation: "Looking, listening and touching, therefore, are not separate activities, they are just different facets of the same activity: that of the whole organism in its environment." (Ingold, 2000, citeret i: Pink, 2009: 27). Begreberne om denne multisensoriske kropslighed skal dermed også forstås som et opgør med den dualistiske forståelse af krop og sind som adskilte enheder. Menneskets biologiske sanseapparat og kognitive bevidsthed skal i stedet ses som een samlet enhed - *et legeme* - der opererer og eksisterer i et konstant simultant sanseligt samspil, og som altså er den måde, hvorpå vi opfatter og erkender verden. Igennem mit speciale omtaler jeg derfor også Kofoeds Skoles (KS) besøg på Copenhagen Contemporary (CC) som 'vores' besøg, da jeg altså selv indgår aktivt i denne fælles oplevelse.

Pinks sensoriske etnografi er naturligvis mere omfattende end som så, men af hensyn til min egen problemstillings relevans, finder jeg det tilstrækkeligt at benytte ovenstående hovedpointer som videre inspiration for mit eget observationsstudie. Jeg inkorporerer her Pinks pointer om den multisensoriske kropslighed i både forberedelsen og udførelsen af mit

heraf, men også i den videre bearbejdning og analyse af mit endelige datamateriale. Som Pink skriver, så er viden noget der opstår og transmitteres mellem mennesker via sociale, interagerende og kropslige processer (2009: 30-34). I dokumentationen af mit observationsstudie forsøger jeg derfor også at medtage alle disse mere subtile og sanselige dimensioner, i stedet for blot at fokusere på det, der ses, tales eller høres. Forud for mit observationsstudie udviklede jeg derfor ovennævnte *refleksionsark* (bilag 2), som jeg udleverede til holdet fra KS i starten af vores besøg, og desuden også selv benyttede mig af.

REFLEKSIONSARK

Refleksionsarket er simpelt i sin udførelse, men har altså til formål at dokumentere de mere komplekse multisensoriske samspil, der finder sted i vores møde med kunsten. I arket nøjes jeg derfor med at fokusere på tre dimensioner, nemlig *stemning, tanker og følelser*; dette for at skærpe både elevernes og min egen bevidsthed omkring de forskellige niveauer, vi altså opfatter og erkender vores omgivelser på. Med udgangspunkt i Pinks sensoriske etnografi antager jeg, omend noget forsimplet, at de tre dimensioner kan være med til at afdække de bagvedliggende multisensoriske processer, der altså finder sted - både kropsligt, kognitivt, individuelt og kollektivt - i vores fælles møde med kunsten. For at muliggøre denne dokumentation yderligere, uddelte jeg farveblyanter til at udfylde skemaerne med, mens jeg italesatte, at de tre dimensioner også kan udtrykkes med farver, tegninger eller hvad man ellers finder passende. Jeg benyttede mig som nævnt selv af refleksionsarket som et supplement til mine feltnoter, samt de lydoptagelser og fotografier, der ligeledes udgør den samlede dokumentation af mit observationsstudie.

KVALITATIVE INTERVIEWS OG VALG AF INFORMANTER

Udover mit deltagende observationsstudie består mit casestudie også af en række kvalitative interviews foretaget efterfølgende blandt de forskellige deltagende parter. Jeg interviewer her fire ud af de syv deltagende elever fra Kofoeds Skole (KS) 14 dage efter deres besøg på Copenhagen Contemporary (CC).

ELEVER FRA KOFOEDS SKOLE

Jeg benytter mig af kvalitative interviews for at opnå en dybere indsigt i, hvordan de elever, der deltog i besøget på CC, oplevede vores møde med kunsten: "Når vi interviewer mennesker, gør vi det typisk for at få adgang til at høre om deres oplevelser af forskellige fænomener i deres livsverden." (Tanggaard & Brinkmann, 2020: 35). Omend der opstod

mange samtaler undervejs i vores besøg, så var disse alle af en noget mere flygtig og abrupt karakter end de, et afgrænset kvalitativt interview altså muliggør. Jeg foretog derfor disse efterfølgende interviews med henblik på at tilføre mit casestudie en yderligere dybde forud for besvarelsen af min problemformulerings første arbejdsspørgsmål: *hvad sker der i mødet med kunsten, og hvordan er det særligt?*

Jeg interviewede som nævnt fire ud af de syv deltagende elever fra KS. Jeg havde på forhånd aftalt dag og tidspunkt for interviewene med holdets underviser, og de elever, der havde lyst til at blive interviewet, ventede på mig i deres værksted, hvor jeg ankom en tirsdag eftermiddag. Stemningen var afslappet og imødekommende, og jeg lod det være op til eleverne i hvilken rækkefølge vi foretog interviewene, der fandt sted i et tilstødende lokale. Jeg bad den enkelte elev underskrive en samtykkeerklæring, som jeg gennemgik med dem inden vi begyndte interviewet. Jeg gjorde ligeledes opmærksom på, at jeg optog vores samtale, og at de ville fremgå anonymt i min endelige opgave. Jeg har valgt anonymiseringen både af hensyn til den enkelte elev, og da jeg som nævnt ikke finder private oplysninger relevante for besvarelsen af min problemformulering. Min interviewguide forholder sig derfor også kun til vores besøg på CC, og ikke til elevernes personlige fortællinger ellers, medmindre de selv bringer dette på banen.

SEMISTRUKTUREREDE INTERVIEWGUIDES

Jeg valgte som nævnt at foretage mine kvalitative interviews 14 dage efter KS's besøg på CC, da dette gav mig selv og de deltagende parter mulighed for at nå at 'fordøje' vores oplevelse på anden vis, end hvis vi havde gennemført interviewene samme dag som besøget. Jeg antager, at der i tiden herimellem kan være opstået en række refleksioner, der kan være med til at nuancere helheden af vores oplevelse. De elever, jeg interviewede, fik ligeledes mulighed for at udtrykke sig omkring de eventuelle tanker og følelser, som de ikke havde lyst til at dele i plenum. De 14 dages mellemrum gav mig desuden selv mulighed for at bearbejde mine indsamlede data fra besøget og udarbejde mine interviewguides på baggrund heraf.

Jeg udarbejdede min interviewguide (bilag 2) med udgangspunkt i mit speciales overordnede problemformulering: *hvad er samtidskunstens potentialer for det sociale arbejdes felt?* Jeg valgte at strukturere interviewguiden løst, da jeg gerne ville muliggøre, at interviewene kunne forløbe som en åben dialog og interaktion mellem mig selv og den interviewede. Jeg anvendte derfor mine spørgsmål som styrende for samtalen, men efterlod samtidig plads til, at vi

undervejs også kunne forfølge andre retninger, der måtte være spændende for besvarelsen af min problemformulering.

Spørgsmålene i min interviewguide er opdelt i henholdsvis forskningsspørgsmål og interviewspørgsmål. Mine forskningsspørgsmål forholder sig overordnet til min problemformulering, mens mine interviewspørgsmål forholder sig mere konkret til den pågældende interviewpersons tanker og oplevelser indenfor emnet. Jeg anvender dermed også mine forskningsspørgsmål som en tematisk rød tråd, der skal sikre, at vi i interviewet kommer godt rundt om de temaer, jeg ønsker at afdække (jf. Brinkmann & Tanggaard, 2020: 44-47). Jeg satte desuden en tidsramme på maksimalt 20 minutter per interview, hvilket jeg oplyste hver af de deltagende parter om ved interviewets begyndelse. Jeg valgte denne tidsramme for at sikre videre struktur og sammenhæng i helheden af mit endelige datamateriale.

BEARBEJDNING AF DATA

Jeg valgte at transskribere alle mine lydoptagelser - både dem jeg foretog under KS's besøg på CC, samt dem fra mine interviews - umiddelbart efter, at de havde fundet sted. Dette gjorde jeg for at have så frisk følelse med mit datamateriale som muligt. I tråd med min metodiske inspiration fra den sensoriske etnografi, valgte jeg desuden også at transskribere diverse lyde i rummet fra besøget på CC - dette i et forsøg på at inddrage og medtænke de mere stemningsmæssige aspekter fra vores møde med kunsten. Jeg har derfor også transskriberet alle ytringer ordret - både i forhold til diverse udråbsord ("øh", "jah!", "wauw!"), men også i forhold til de sproglige nuancer, der forekommer blandt eleverne, hvor ikke alle har dansk som modersmål. I gengivelsen af citater i min videre analyse, vælger jeg dog at foretage mindre omskrivninger af det talte sprog til et mere letlæseligt skriftsprog for læsevenlighedens skyld. Min samlede databearbejdning er således sket i overensstemmelse med mine metodiske valg ellers og med mit hermeneutiske perspektiv, hvori jeg kontinuerligt reflekterer over min egen rolle som forsker, og dermed også som oversætter, fortolker og formidler af mit casestudie.

ANALYSESTRATEGI

Følgende afsnit redegør kort for den analysestrategi, jeg anvender i min videre analyse. Analysestrategien er foretaget med udgangspunkt i min overordnede problemformulering og de to arbejdsspørgsmål, der indgår heri. Forud for udarbejdningen af strategien har jeg desuden genbesøgt min indsamlede data flere gange, både ved at lytte til mine optagelser,

genlæse mine feltnoter og transskriptioner og ved at kigge på de billeder, jeg tog under mødet mellem Kofoeds Skole og Copenhagen Contemporary. Min følgende analysestrategi, og dermed også min endelige analyse, er således opdelt i tre dele:

Den første del svarer på mit første arbejdsspørgsmål: *Hvad sker der i mødet med kunsten, og hvordan er det særligt?* Her har jeg anvendt Bikubefondens *betydningskompas* (Seismonaut for Bikubefonden, 2022) som inspiration for den induktive meningskondensering, der går forud for min analyse (jf. Olesen og Monrad, 2018: 18). Jeg har her haft fokus på tre ud af de fire *betydningsdimensioner*, der ifølge Bikubefondens rapport er særligt afgørende for billedkunstens betydning, nemlig *følelser*, *tanker* og *dannelse*. I min videre analyse inddrager jeg dermed ikke den dimension, som rapporten betegner *inspiration*, da denne omhandler de kreative processer, som billedkunsten kan være med til at inspirere. Omend der altså var indlagt en afsluttende værkstedsaktivitet under Kofoeds Skoles besøg på Copenhagen Contemporary, så begrænser mit speciale sig til at undersøge potentialerne i det konkrete møde med den udstillede kunst, hvorfor jeg ikke inddrager dette mere udøvende aspekt.

Med udgangspunkt i min overordnede meningskondensering af hver af mine tre udvalgte betydningsdimensioner, har jeg foretaget en yderligere kondensering for at identificere hvilke mere specifikke tematikker, der fremgår heraf. Dette har gjort med henblik på at opnå en dybere forståelse for og bedre systematisering af de temaer, jeg altså ser gå igen i mit samlede datagrundlag. Min første analysedel er derfor også citat tung, da jeg her primært, og i overensstemmelse med mit hermeneutiske perspektiv, fortolker og sammenholder udvalgte udsagn fra mit datagrundlag med både Bikubefondens rapport og mine egne forforståelser.

Min anden analysedel er i virkeligheden mere en perspektivering og diskussion af de konklusioner, jeg foretager på baggrund af min første analysedel. Jeg inddrager derfor her min udvalgte teori om deltagelse og brugerinddragelse for yderligere at belyse mine fund i en mere konkret socialfaglig kontekst, for dermed at svare på min problemformulerings andet arbejdsspørgsmål: *Hvordan kan mødet med kunsten forstås i et videre socialfagligt perspektiv omhandlende deltagelse og brugerinddragelse?* For en videre nuancering heraf inddrager jeg desuden nyere museums teori, som redegjort for i mit teoriafsnit herom, for også at belyse den rolle kunstinstitutionen spiller i mødet i kunsten.

Dette leder mig til den tredje og sidste del af min videre diskussion, der ligeledes består af min endelige konklusion, og som dermed også besvarer min overordnede

problemformulering: *Hvad er samtidskunstens potentialer for det sociale arbejdes felt?* Jeg vender her tilbage til mit indledende problemfelt for at belyse mine analytiske fund og perspektiveringer i en mere overordnet velfærdspolitisk diskussion af de muligheder og faldgruber, der knytter sig til et muligt tværfagligt samarbejde mellem det sociale- og kunstfaglige område.

ANALYSE: MØDET MED KUNSTEN

Følgende analysedel besvarer min problemformulerings første arbejdsspørgsmål: *Hvad sker der i mødet med kunsten, og hvordan er det særligt?* Analysen tager derfor udgangspunkt i det datagrundlag, der udgør helheden af mit casestudie, og som består af mit deltagende observationsstudie af Kofoeds Skoles besøg i Light & Space udstillingen på Copenhagen Contemporary, samt individuelle kvalitative interviews foretaget blandt fire ud af de syv deltagende elever efterfølgende. Jeg anvender her tre af de *betydningsdimensioner*, der ifølge Bikubefondens rapport om billedkunstens betydning (Seismonaut for Bikubefonden, 2022), er særligt presente i mødet med kunsten, nemlig *følelser*, *tanker* og *dannelse*.

FØLELSER

I min kodning af *følelser* har jeg haft fokus på de både verbale og nonverbale emotionelle reaktioner, som mine respondenter udtrykker i deres møde med kunsten. Jeg har derfor også medtaget mine feltnoter fra mit observationsstudie, hvor jeg løbende har forsøgt at beskrive de fysiske positioneringer og de dynamikker, der udviklede sig blandt os som gruppe igennem besøget. Jeg inddrager ligeledes elevernes egne stikord fra de refleksionsark, jeg udleverede til dem ved besøgets start, og som jeg også selv benyttede mig af (bilag 2).

I mit samlede datagrundlag ser jeg her særligt to følelsesmæssige temaer gå igen, nemlig *kropslige reaktioner/ stemninger* samt *indlevelse*. Der er naturligvis en del overlap mellem de to temaer, der gør dem svære at adskille helt fra hinanden. Jeg vælger derfor også at betegne *kropslige reaktioner/ stemninger* som et tema, da de to begreber i min kodning ofte udtrykker det samme eller udtrykkes på ens vis. Jeg finder det i denne forbindelse da heller ikke relevant at foretage en knivskarp sontring heraf, da det ikke gør en forskel for min samlede delanalyse af de følelser, der udtrykkes i mødet med kunsten. Når jeg alligevel vælger at orientere mig efter mine to udledte tematikker, er det for at sikre en systematisering af min analyse. For at skabe et yderligere overblik over den dynamiske udvikling i mit casestudie,

belyser jeg desuden hver af tematikkerne i kronologisk rækkefølge og ud fra den specifikke kontekst, de udtrykker sig i.

KROPSLIGE REAKTIONER OG STEMNINGER

De første kropslige reaktioner og italesættelser af stemninger, jeg identificerer, er fra mine egne feltnoter, som jeg påbegyndte, allerede da holdet fra Kofoeds Skole (KS) begyndte at tikke ind på Copenhagen Contemporary (CC). Jeg selv og omviser, Ditte (D), tog imod holdet i CC's enorme entréhal, hvor der er mulighed for at sidde og vente i sofaer og stole ved de store, lyse vinduer med kig til Refshalevej. Jeg noterer mig blandt andet her, at stemningen er "afventende og spændt (på den gode måde)", og at det føles som om, at der er en fælles interesse i, at "det her ikke må blive akavet":

En elev går rundt og kigger, står i værk i entréen, tager et armbånd fra disken, spørger ind, læser info materiale, virker interesseret, holder sig for sig selv. Flere kommer til, sidder fortsat i sofa, taler om, hvem der kommer, hvem der er på vej. Smalltalk om parkeringsforhold, fortællinger om at få p-bøder. Afventende stemning, flere begynder at gå rundt og kigge, utålmodighed → min egen?

Jeg gør mig således allerede fra start refleksioner omkring mine egne følelsesmæssige kropslige reaktioner i dokumentationen af mit casestudie. Dette vidner om den dobbeltrolle, jeg som beskrevet i mit metodeafsnit, indtager i både indsamlingen og fortolkningen af min empiri. Når jeg endnu engang vælger at påpege denne, er det for at demonstrere min hermeneutiske forståelse af og tilgang til genereringen af viden i praksis. Jeg lader således bevidstheden omkring mine egne umiddelbare følelsesmæssige reaktioner og refleksioner spille en rolle i både indsamlingen og bearbejdningen af min empiri. Ved at italesætte og stille spørgsmålstejn ved mine egne observationer, sikrer jeg dermed både transparens og det nødvendige samspil mellem del og helhed, der som tidligere beskrevet kendetegner det hermeneutiske perspektiv.

Da alle elever er ankommet, foretager D og jeg hver en kort introduktion af os selv og vores roller. Eleverne lader til at være oplagte og villige - både i forhold til at opleve Light & Space udstillingen og i forhold til at indgå som datagrundlag for mit speciale. Jeg udleverer de refleksionsark, jeg forinden har udarbejdet, og beder eleverne notere deres oplevelser

undervejs ud fra kategorierne *stemning*, *tanker* og *følelser* (bilag 2). Jeg deler farveblyanter ud til formålet, og en elev spørger mig, om hun må få flere farver.

Vi starter i Hal 1, en af de gamle B&W svejsehaller med hvad der føles som kilometervis til loftet. Et af de første værker, som D viser os, "Untitled (Disc)" (1965-67), er en installation af den amerikanske kunstner, Robert Irwin, i sit eget rum (bilag 3, nr. 4). D introducerer værket med spørgsmålene: "Hvad gør kunsten ved mine følelser, ved min krop? Hvordan er det for jer at stå ved det her værk?" I mine feltnoter bemærker jeg, at akustikken i rummet er dårlig, men at folk virker interesserede og nysgerrige trods tavshed og små-nervøse grin. En elev byder ind: "Man bliver draget ind i noget, man ikke ved, hvad er." En anden elev fortsætter: "Det er rart at se på." Flere nikker tilkendegivende, og D supplerer: "Vi er mange øjne, der ser. Mange hjerner der tænker. Det er en rigtig go' øvelse at dele, så vi får øje for forskellige ting." Gruppen lytter. D fortsætter med at fortælle om lys og skygge. En elev spørger: "Er selve pladen bemalet? Den ser mørkere ud i kanten." En anden elev spørger: "Findes der forskellige lysstyrker eller hvad?" D svarer: "Når vi ser os selv sanse. Når vi er i vores oplevelse - for eksempel at bruge skygge som materiale, der hjælper os til at afkode et rum - hvordan ser vi så os selv? Hvordan ser og oplever vi verden?" En elev er gået fra og står lidt i et hjørne. En anden spørger mig, hvordan man staver til 'illusion'.

Stemning	Tanker	Følelser
RO HARMONI OPLYTTENDE	"DRAGET" IND "I EN FORM FOR ILLUSTRATION"	POSITIV GLÆDE

Som det fremgår herover, så sker der en ændring i vores måde at være sammen på som gruppe, idet vi træder ind i Light & Space udstillingen. Vi går fra at tale om vind og vejr og parkeringsbøder i entréhallen, til pludselig at om- og indstille vores kroppe og hjerner til at sanse og tænke det vi oplever helt anderledes. Omend vi som gruppe fremstår lidt tilbageholdende til at starte med, så får D hurtigt opridset de 'regler', der gælder i mødet med kunsten: at vi skal mærke og italesætte, hvad vi oplever, at kunsten gør ved os, så vi både kan lære af vores egne og hinandens måder at se verden på.

Dette manifesterer sig umiddelbart hurtigt i gruppen, da vi kort efter når til Helen Pashigians, “Untitled” (2021), der ligeledes er en lysinstallation i sit eget afgrænsede rum (bilag 3, nr. 10). D opfordrer her eleverne til at sætte sig på en bænk foran værket i fem minutter og se, hvad der sker. Der er stille i et minuts tid, indtil en elev rejser sig op: “Jeg synes faktisk, det er væmmeligt!” Eleven forlader rummet, og to elever følger trop. Kort efter forlader næsten alle rummet. D henter de sidste, og vi samler op i plenum udenfor værket. En elev fortæller her: “Jeg synes, det var ubehageligt. Jeg kunne ikke se, hvor det startede, eller hvor det sluttede. Lyset var både lyst og dunkelt.” Andre elever fortæller, at de havde en mere positiv oplevelse, og det starter en samtale, hvor vi udveksler vores forskellige oplevelser og reaktioner. På nogle af elevernes refleksionsark er der i forbindelse med værket ligeledes noteret: “Udflydende. Løs, manglende afgrænsning. Skygger tydeligst” samt “Ubehageligt. Koldt.” En elev husker stadig også sine kropslige reaktioner, da jeg interviewer hende to uger senere:

(...) det mest interessante for mig, jeg kan huske, jo, vi var inde i det dér rum, hvor der var sådan en... det var hvidt, men sådan meget dunkelt lys, og så var der den dér gule skive. Det var nærmest sådan neon gult, ik’. Og der fik jeg det ret ubehageligt ved at være inde i det rum. Og der var så nogle andre, der sagde, da de kom ud, at de synes, det var ret smukt og lyst og sådan, hvor jeg havde det helt modsat, ik’. Og det er der, jeg tænker, at når folk de deltager, så er det jo i virkeligheden, at det åbner op for mig, og at jeg tænker: “Gud! Det var da vildt!” Jeg havde bare en helt anden oplevelse, ik’. (Elev 4)

Mødet med kunsten kan altså påvirke os kropsligt i sådan en grad, at vi stadig kan genkalde følelsen og stemningen på senere tidspunkter væk fra værket. Kroppen husker så at sige, og “[v]ærkerne bliver vigtige livsledsagere, som holder fast på minder og stemninger”, som Bikubefonden også fremhæver i deres rapport (2022: 18). At opleve kunst er altså en oplevelse, der strækker sig i tid og rum, og som derfor også finder sted i tiden efter. Vi kender nok alle følelsen af at få aktiveret tidligere minder via smag, duft, hørelse eller andre kropslige sanser, og på samme vis er det multisensoriske møde med kunsten altså også noget, der sætter sig i os og bliver med os efterfølgende i en eller anden forstand.

Elevernes forskelligartede reaktioner i Helen Pashigians “Untitled” (2021), bekræfter dermed også Bikubefondens fund om billedkunst som en port til følelseslivet på flere forskellige niveauer: “Billedkunst kan også påvirke på et mere ubevidst plan ved at igangsætte

følelsesmæssige reaktioner, som beskuerne ikke selv kan kontrollere. Det er tydeligt, at billedkunst taler til mennesker på et sanseligt niveau.” (2022: 14). Når vi mærker de sanselige indtryk, som billedkunsten vækker, er vi altså ikke altid selv herrer over vores umiddelbare kropslige reaktioner, som givetvis kan være anderledes fra andres. Dette er på mange måder en sårbar og blottende måde at være sammen på, og jeg ser det derfor som et tillids tegn, at eleverne fra KS tør dele deres forskellige reaktioner med hinanden. Det vidner samtidig om det særlige rum, som kunsten udgør, hvori der hersker anderledes sociale spilleregler, for måden vi er sammen på. Som gengivet herover, så opfordrer D os fra start til at opleve kunsten gennem vores kroppe og dernæst sætte ord på, hvad det er, vi mærker. I en hvilken som helst anden sammenhæng havde denne opfordring nok ikke syntes lige så naturlig, som den gør i mødet med kunsten, der jo netop handler om at sanse og føle, og eleverne fra KS accepterer umiddelbart også denne præmis ved at deltage heri. Det er således også gennem disse følelsesmæssige udvekslinger, at den empatiske øvelse, som det at opleve kunst er, begynder:

I mødet med billedkunst kan beskueren afkode stemninger, følelser eller emner, der optager dem, eller som de kan genkende fra deres eget liv. At betragte emner, der er gengivet i værker, er med til at nuancere og berige beskuernes følelsesliv, da det opleves gennem en kunstnerisk fortolkning. (Seismonaut for Bikubefonden, 2022: 16)

Mødet med kunsten, selv den mere abstrakte af slagsen, er altså en umiddelbar og automaten oplevelse, der får os til reflektere over det, vi føler og sidenhen tænker. Vi er således ‘tvunget’ til at forholde os til os selv og de reaktioner, et givent værk vækker, hvilket også er med til at udfordre vores antagelser ellers, som her udtrykt af Elev 1 under vores fælles evaluering:

Men det der med, at der var lige de der kolonner med nogle spørgsmål [udleveret refleksionsark], det gør, at man bliver lige lidt mere skærpet i sin opmærksomhed, når man kigger på tingene, for man tænker lidt mere, “hvad føler jeg egentlig?” Altså, jeg er rigtig dårlig til netop at føle andet end irritation over mange moderne værker. Og det er jo selvfølgelig også en følelse, men det er jo fordi, jeg ikke forstår det, ik’. (...) Men det hjælper lidt, den her med, man går ind og er sådan, “hvilke tanker kommer der egentlig op, ik’?”

Elev 1's betragtning, som gengivet her, bekræfter dermed mine egne forforståelser omkring, at det at opleve samtidskunst ikke nødvendigvis forudsætter et særligt kendskab til området, men er noget, vi i udgangspunktet alle kan være med til qua vores basale menneskelige evner til at modtage og fortolke de indtryk, vi udsættes for. Som jeg vil fremhæve i afsnittet herunder, så kan det forudsætningsløse møde med kunsten omvendt generere en videre nysgerrighed på og fascination af det, vi umiddelbart ikke forstår, men som vi alligevel registrerer på anden intuitiv vis.

INDLEVELSE

Fra Helen Pashgian bevæger vi os over til den indiske kunstner, Anish Kapoors, installation, "Void" (1993). der ved første øjekast fremstår som en sort firkant på væggen (bilag 3, nr. 18). I mine feltnoter bemærker jeg følgende:

D spørger, hvordan værket mon er lavet. Flere elever synes umiddelbart godt om værket, mange kommentarer og "wauw!" "Det er helt vildt!" D afslører, at værket ikke blot er malet på væggen, men at der også er lavet et hul, der er malet indvendigt. D: "Jeg forstår godt, at I har lyst [til at stikke hånden ind i værket], men vi må forsøge at blive i vores frustration." Elever griner. Samtaler om sanser, lys og lyd. Elev henvender sig til mig. Synes, værket er "helt vildt!" Giver eleven associationer til "outta space!"

Om værket har en elev desuden noteret på sit refleksionsark, at "Al lys spises", Dybt fascinerende og mystisk" og "Surprise - elsker det. Ting kan være skjult og nyt opdages." (Bilag 2).

Reaktioner på Anish Kapoors værk, som beskrevet herover, viser hvordan eleverne kropsligt drages og fascineres af værket. De rumlige dimensioner i "Void" er umiddelbart svære at afkode for det blotte øje, men som kommentaren "al lys spises" vidner om, så er der mange andre sanser, der her bliver aktiveret her. Jeg vælger at betegne dette som en art kropslig indlevelse, der, meget lig Pinks sensoriske etnografi, bekræfter hvordan vi som mennesker, qua vores multisensoriske perceptionsevner, registrerer og interagerer med vores omgivelser på mange forskellige niveauer (2009: 26-29). At opleve noget handler altså ikke blot om at se eller høre, som typisk er de sanser, vi først retter vores opmærksomhed imod. En oplevelse er derimod altid en total kropslig oplevelse, også selvom vi ikke altid lægger mærke til det. Når vi står overfor et værk som Anish Kapoors, er det dog uundgåeligt ikke at mærke en særlig

dragende følelse, der både pirrer vores nysgerrighed og efterlader os uforløst, fordi vi har svært ved at afkode det, vi oplever. Som D også påpeger, så kan det eksempelvis være “frustrerende” ikke at må røre, og dette umiddelbare taktile og instinktive behov, fremhæves ligeledes af Bikubefonden: “Billedkunst giver dem, der oplever den, lyst til at røre og mærke. De kan blive berørte eller overvældede, og de kan blive vrede eller frustrerede.” (2022: 14). Elev 3 beskriver på lignende vis de ambivalente følelser, der knytter sig til hendes oplevelse med “Void” i vores efterfølgende interview:

Jamen, selvfølgelig det dér med hullet. Jeg mener, det var da helt... det var det største for mig. Fordi... der var også noget... jeg oplevede nogle mærkelige reaktioner til det. Først blev jeg vred. Jeg ved ikke, hvis jeg blev vred på... jeg kan ikke huske hendes navn [D], eller Anish Kapoor eller hvem - CC? Altså, det var ikke noget alvorligt, men det var min første reaktion, som jeg selv syntes, var interessant [griner]. Man følte sig lidt snydt, måske. Eller...

Elev 2 fremhæver ligeledes Anish Kapoor, som noget han særligt husker, dog på mere ‘positiv’ vis:

Elev 2: Og den var også rigtig sjov den der den sorte!

Mig: Ja, hullet dér?

Elev 2: Ja, jeg har set den, og så tror vi, at den er kun farve, og så har vi set, at den også er hul i væggen! Det var sådan fantastisk!

Mig: Ja, man blev sådan helt suget ind i den! Det synes jeg også.

Elev 2: Ja, så vi fik et chok, det er rigtigt [griner].

Uddragene af elevernes reaktioner her vidner dermed igen om de empatiske aspekter, der knytter sig til det at leve sig ind i kunsten. I mødet et givent værk konfronteres vi med vores kropslighed på ofte uforudset vis, og det får os til at italesætte, det vi mærker og dele det med andre i et forsøg på selv at afkode og forstå, hvad vi oplever. Vores umiddelbare frustrationer over det, vi ikke helt forstår, genererer altså en videre nysgerrighed på både egne og andres reaktioner på samme. Kunsten giver os således mulighed for at indleve os i det værk, vi oplever, men også i egne og andres reaktioner på samme.

Som også gengivet herover er naturligvis ikke kun frustration, der betegner den kropslige indlevelse. Da vi efterfølgende besøger James Turrells multisensoriske “Aftershock” (2021), er det primært begejstring og fascination, som eleverne udtrykker (bilag 3, nr. 29):

Elev 3: *Neeeej!* [Begejstret/ overrasket]

Elev 1: *Det er ligesom Star Gate! En indgang til en ny dimension!*

Elev 3: *Troede man ikke, at det [indgangen] var en plade?*

Elev 1: *Jo! Jeg troede også, at det var en plade.*

Vi opholder os i “Aftershock” i 10 minutters tid og oplever sammen, hvordan farverne i værket skifter, samt hvad det gør ved vores sanser:

D: *Er der nogen af jer, der kan fornemme en tåge?*

Elever stemmer i: *Ja, meget! Altså lige da vi kom ind, kom jeg til at tænke på, “gad vide om de har lagt sådan noget røg ind.” Ligesom til koncerter, ik’. Det føltes som om, at man gik ind i sådan noget ...tåge.*

D forklarer videre, hvordan “tågen” opstår, fordi vores øjne har svært ved at fokusere i rummet: “Der er igen ikke nogle skygger, ikke nogen kontraster, ingen linjer vi sådan kan ‘locke ind på’ for at få en fornemmelse af rum, og så begynder det at blive sløret.” De videre reaktionerne består herefter primært af flere spontane og begejstrede udbrud som “wauw!” og “hvor er det vildt!” Jeg noterer mig, at stemningen er “energisk” og “engageret”, og at det i øjeblikket føles som om, at vi alle er særligt forbundet af det, vi oplever her og nu: “Det er en sjov og nærmest legende måde at mærke sig selv og andre på.” (Feltnoter). En elev udtrykker dog efterfølgende også en vis form for frygt for værket:

Altså, jeg har stadig farverne inde i hovedet fra nogle af rummene. Måske især det rum, hvor der var mange farver [James Turrell]. Altså, det er det, jeg husker mest. Jeg ved ikke, om det gjorde mest indtryk, men det er det, jeg husker mest. Det er det med farverne. Også fordi, at jeg har et specielt forhold til farver. Og det lyder helt sygt, men en gang imellem, så er jeg blevet påvirket af farverne, fordi jeg har epilepsi, så derfor var jeg bange for at gå ind første gang [...] Jeg var mere bange for at blive bange, ik’. Så derfor husker jeg farverne og er sådan meget opmærksom nu - og det har jeg ikke været tidligere - på hvordan farverne påvirker mig. (Elev 1)

Elev 1's udsagn herover bekræfter dermed hvordan de sanselige elementer i kunsten, i dette tilfælde spil med farver, altså både påvirker vores kroppe og vores indlevelsessevne på særlig vis. Som Elev 1 udtrykker, så var hun til at starte med "bange" for at træde ind i værket på grund af sin epilepsi. Epilepsi udgør i dette tilfælde naturligvis en særlig omstændighed, som Elev 1 selvfølgelig medtænker i sådan en kontekst, men hendes reaktion vidner alligevel om, at "Aftershock" er mere end bare et rum med farver, der skifter. Den totale oplevelse, som værket udgør, gør det umuligt ikke at leve sig ind i det, og som Elev 1 ligeledes fortæller, så er hun efterfølgende blevet særlig opmærksom på, hvordan farver påvirker hende. Dette understreger, hvordan mødet med kunsten primært er en fysisk kropslig kropslig oplevelse, der går forud for de mere reflekterede og intellektuelt funderede samtaler om kunstens underliggende betydning. Dette med mere uddyber jeg nærmere i følgende delanalyse, der omhandler de tankemæssige dimensioner, der altså videre følger i mødet med kunsten.

TANKER

I min kodning af *tanker* har jeg kigget efter de verbale udsagn, der knytter sig til oplevelsen med kunsten. Jeg anser således tanker som en intellektuel efterrefleksion og italesættelse, af de mere autonome følelsesmæssige reaktioner, der som analyseret herover, først og fremmest finder sted i mødet med kunsten.

Af min samlede kodning af tanker fremgår to centrale tematikker, der omhandler det at forstå eller ikke at forstå den kunst, der opleves. I min videre analyse vælger jeg at betegne dette som *accept* og *provokation*. Som det viser sig, så er der en ambivalens forbundet med begge begreber, da de ofte udtrykker to sider af samme sag - nemlig den proces det kan være at acceptere en provokerende kunstoplevelse. Jeg behandler derfor begge tematikker i samme afsnit herunder.

ACCEPT OG PROVOKATION

De første umiddelbare provokationer, der opstår i mødet med kunsten, finder jeg i mine feltnoter fra mødet med John McCrackens "Song" (2018) (bilag 3: nr 6):

D: "Et "irriterende" værk. Hvordan tilgår man det?" Vi taler om værkets navn, om minimalisme og Donald Judd [billedkunstner]. Elever nikker, går rundt om værket og ser det fra forskellige vinkler. D: "En lyd kan også være en farve eller

omvendt. Gi'r det mening? Jeg synes også, det er et svært værk." En elev går fra gruppen og kigger på andre værker i rummet.

D fortæller om farver og komposition: usagte love, hvad skal være hvor, intuitive handlinger og beslutninger. Mange elever nikker. Elev spørger: "Hvorfor hemmeligholder kunstnere meningen med deres værker?" D svarer: "Kunstneren ville nok spørge, hvad *du* synes og tænker. Lige så forskellige, som mennesker er, lige så forskellige er kunstnere." Elever kigger på værket fra forskellige vinkler. Samtaler. Går rundt blandt hinanden, tager billeder.

"Song", som uddraget fra mine feltnoter herover omhandler, er et minimalistisk værk, der ikke vækker lige så mærkbare kropslige reaktioner blandt eleverne, som nogle af de andre værker i Light & Space udstillingen gør. Omviser D tilkendegiver ligeledes på forhånd, at det er "et irriterende værk", der kan være svært at tilgå. D's udsagn udfordrer dermed mine egne tidligere postulater og forforståelser omkring, at det at opleve samtidskunst ikke nødvendigvis forudsætter en særlig intellektuel forhåndsviden. Som jeg dog samtidig påpeger i afsnittet herom, så varierer samtidskunst i kompleksitet, og nogle værker fordrer således, at man bliver introduceret ordentligt til dem. Denne pointe fremhæver en elev ligeledes under den fælles evaluering af vores besøg :

Altså, der er nogle ting, der bliver åbnet op, når der er en, der har en indsigt i nogle af tingene også. Altså for mig. Fordi lige netop som du [henvendt til D] sagde, så den dér røde [henviser til McCracken], det er sådan en hvor, hvis jeg var gået derhen selv, så ville jeg ha' taget et selfie og lavet sådan [viser v-tegn med fingrene] foran, fordi jeg ville ikke forstå det.

Det at blive sat ind i de mere underliggende aspekter af et givent værk kan altså være med til at sikre en accept af samme, uanset hvad man ellers måtte synes. Som også analyseret herover, så kan det føles uforløst ikke at føle sig i stand til at afkode eller begribe den kunst, man møder. Når vi modsat får sat et værk i kontekst, virker det umiddelbart nemmere for os at acceptere dets betingelser - om ikke andet så at slutte fred med dem:

Jeg har generelt ofte svært ved samtidskunst, fordi den er ikke sådan lige for mig at gå til. Men det hjalp jo, synes jeg, at der blev stillet nogle spørgsmål, fordi det gjorde, at man også reflekterer mere over, hvad de [værkerne] kunne. Som

samtidskunst. Og det synes jeg, var rigtig spændende. Jeg synes, den [udstillingen] kunne rigtig meget [...] altså, der var noget, uanset om man holder af samtidskunst eller ej, så var der et eller andet, tror jeg, som de fleste mennesker ville kunne finde og synes var spændende. For der var selvfølgelig også noget, som jeg ikke synes, der var så spændende for mig [...] (Elev 4)

Omvendt kan det også argumenteres, at netop det ikke at forstå et værk - eller ikke at synes, at der er noget at forstå - kan udgøre en bærende del af en respektiv kunstoplevelse. Den provokation vi muligvis føler her, vil ofte afføde en videre refleksion og diskussion af det, der udfordrer os, som også udtrykt her af Elev 3 under vores afsluttende evaluering:

Elev 3: Jeg tænker måske, om man prøver at forstå ting for meget? I stedet for bare at sige, "ja, der er en farve her og et billede dér - jeg kan godt li' den!" [Griner]. Hvorfor skal man altid sætte så mange ord på ting?

D: Ja! Jamen, det vil jeg også sige. Det synes jeg er en god pointe.

Elev 3: Måske laver de [kunstnerne] bare nogle gange ting, fordi de synes, det ser pretty ud? Skal alting ha' en dyb mening? Bare fordi det står i en kunsthø?

D: Mmmh. Det synes jeg også er en god pointe. Og nej, det skal jo ikke altid bare ha' en dyb mening, og jeg tror...

Elev 3: Det er bare altid hvad vi forventer, når vi går rundt. At vi skal finde det! I værkerne. Når vi kommer til et kunstværk, så skal vi gå rundt og være dybe og finde mening i alting.

Jeg finder hele diskussion omkring, hvorvidt der er noget at 'forstå' i alle kunstværker særlig interessant, da den netop indfanger mange af de fordomme, der ofte knytter sig til kunst. Som jeg også argumenterer for herover med reference til min begrebsafklaring af samtidskunsten, så handler mødet med kunsten "[...] i al sin enkelthed "bare" om at reflektere den menneskelige oplevelse [...]" (se s. 18). I praksis viser dette sig dog noget mere komplekst end som så, hvilket altså kan virke provokerende, som Elev 3 også udtrykker herover. Særligt de mere minimalistiske værker, som eksempelvis John McCrackens, afføder derfor også langt flere abstraherede samtaler og diskussioner om selve kunstens væsen, end nogle af de andre værker i Light & Space udstillingen gør. Dette udgør en anden form for kunstoplevelse, som for nogen kan virke intimiderende og svært tilgængelig. D's formidling af "Song" bliver i dette tilfælde derfor afgørende for elevernes videre accept af samme, for som også tidligere beskrevet i denne opgave, så findes der en specifik kontekst for al kunst, som kan være god at

kende til: “‘Forberedelsen’ til at ‘omgås’ samtidskunst er derfor bl.a. at bruge tid på at forstå de kontekster eller rammebetingelser, der muliggør et givent kunstværk.” (Havsteen-Mikkelsen, 2017: 3.3).

Når vi oplever kunst, spiller vi desuden også selv en bærende rolle for kunstens kontekst, idet vi nu aktivt indgår i den. På den måde kan det godt argumenteres, at der ikke findes nogen ‘rigtig’ eller ‘forkert’ måde at tilgå eller forstå kunst på, da der altså er tale om et konstant samspil mellem en subjektiv oplevelse og specifik kontekst: “Den oplevelse mennesker får, når de betragter billedkunstværker, er bestemt ud fra den horisont, livsverden, og indstilling, de har.” (Bikubefonden, 2022: 21). Kunst er derfor på mange måder også et spørgsmål om smag og behag, både æstetisk og indholdsmæssigt, hvilket er endnu en dimension, der bidrager til den enkeltes samlede oplevelse. Når Elev 3 stiller spørgsmålstejn ved, hvorvidt der altid er noget at forstå, er det således et udtryk for hendes egne refleksioner og præferencer heromkring, hvilket via vores fælles samtale og diskussion ender med at udgøre endnu et udsagn om det specifikke værks væren. At føle sig provokeret udgør dermed også et særligt bærende og driftigt element i mødet med kunsten, da det er med til at starte en refleksiv udveksling omkring det, der opleves og muligvis føles uforløst. I nogle tilfælde kan en fælles bearbejdelse heraf i sidste ende føre til en dybere forståelse og større accept af samme, som også udtrykt her af Elev 1 i vores efterfølgende interview:

Elev 3: Men hvad er det han [Anish Kapoor] vil? Altså synes han, at vi er dumme, eller? Jeg ved ikke. Hvem er det han spiller? Jeg ved ikke. Jeg var ikke sikker. Jeg var ikke sikker på, at der var nogen, man skulle være vrede på [griner].

Mig: Men hvad så? Har du fundet lidt fred med det nu så eller?

Elev 3: Ja. Nu synes jeg bare, at det er morsomt!

Igen er det altså en den fælles dialog omkring det, der mærkes og videre reflekteres, der fremstår som afgørende for helheden af den enkelte elevs kunstoplevelse. I følgende afsnit undersøger og analyserer jeg derfor disse afledte refleksioner og samtaler omkring mødet kunsten under kategorien *dannelse*.

DANNELSE

Følgende delanalyse lægger sig tråd med ovenstående analyse af de tankemæssige og intellektuelle dimensioner, der fremgår af mit casestudie. Jeg vælger her, i overensstemmelse

med Bikubefondens betydningskompas (2022) at betegne denne dimension som *dannelse*. I min kodning heraf fremgår særligt to tilbagevendende tematikker, der omhandler formidlingen af kunstoplevelsen og de afledte samtaler, der følger heraf. Jeg vælger at betegne disse tematikker som *samspil* og *perspektiv*.

SAMSPIL

Som berørt herover, så fremhæver flere af eleverne fra Kofoeds Skole (KS) vores omviser Dittes (D) formidling af Light & Space udstillingen som et højdepunkt fra vores besøg:

Elev 1: Altså, det jeg synes var spændende var, at vi havde en guide med. For så ser man tingene på en helt anden måde, end når man selv går rundt.

Elev 2: Der var et fantastisk billede, jeg så. Også fantastisk, altså medarbejderen der taler om billedet. Det var ret tydeligt, og jeg forstår også. Vi forstod rigtig godt med også at have hende at snakke med. Hun var fantastisk, så det var helt forståeligt.

Elev 3: Jeg synes, det var meget spændende. Det gør det lidt mere interessant, at der er nogen, der viser rundt, og at man taler om kun nogle få værker og går lidt mere i dybden med dem. Det giver lidt mere, end hvis man bare rendte rundt alene.

For flere af eleverne udgør det altså en ekstra dimension i deres møde med kunsten, at der er nogen med en kunstfaglig baggrundsviden, der introducerer dem til udstillingen og de forskellige værker. Som også analyseret i afsnittet herover, så handler dette forhold ikke nødvendigvis om at forstå eller ikke at forstå den kunst, man oplever, men nærmere om at få skabt et *samspil* mellem egne reaktioner og refleksioner og de kontekster, de både udspringer fra og indgår i. Lige så vel som kunsten er “en port til følelseslivet”, som Bikubefonden (Seismonaut for Bikubefonden, 2022) skriver, så er den også med til sætte tanker i gang og starte samtaler, hvilket en kunstfaglig formidler kan være med til at rammesætte og nuancere. I løbet af vores omvisning giver D da også udtryk for selv at drage nytte af de samspil, der altså opstår qua vores forskellige måder at mærke og reflektere kunsten på:

[...] hver gang jeg har grupper, så ser jeg jo noget nyt i den udstilling. Og det er det, jeg synes er så spændende. Det der med at få åbnet op. Det kan godt være, at jeg kender udstillingen rigtig godt, men nu kommer I med jeres øjne på udstillingen, og når vi deler det, så vokser den mere og mere! Og det er faktisk ret interessant at være en del af det studie, eller en del af det eksperiment, som den her udstilling jo også er. Eller. Det er den i hvert fald blevet for mig. Hvor mange mennesker man kan have igennem, og hvor mange snakke man kan have om nogle af de samme ting altså? Om lys og skygge og om der er et hul i væggen, eller ikke er et hul i væggen?

I vores møde med kunsten er der altså tale om en gensidig erkendelsesproces, som jeg primært ser mulig, fordi den netop ikke handler om 'rigtigt' eller 'forkert' men om summen af vores menneskelige oplevelse: "Der er en dybde i erfaringen indeholdt i enhver situation som et komplekst felt, fordi enhver af os medbringer vores egne erfaringer, der påvirker, men også forskyder situationens oplevelse på sin egen altid forskellige væremåde." (Havsteen Mikkelsen, 2017: 3.6). Anskuet i denne optik, kan det konkrete møde med kunsten således godt argumenteres at udgøre en art frirum, der er med til at faciliterer en fælles oplevelse og udveksling på tværs af sociale og kulturelle tilhørsforhold ellers. Denne kvalitet er naturligvis ikke særegen for samtidskunsten. Andre kunstarter, som eksempelvis musik, litteratur og scenekunst, må antages at aktivere sin beskuers følelser og tanker på lignende vis, og dermed også skabe rum for dialog på tværs af individuelle forståelser og oplevelser. Analysen af mit casestudie viser dog, at billedkunsten kan noget ganske særligt her qua sit fleksible og dynamiske format. Som jeg eksempelvis noterer flere steder i mine feltnoter, så bevæger eleverne fra KS sig rimelig frit rundt i Light & Space udstillingen, hvor de eksempelvis stopper ved de værker, vi ikke gennemgår, eller bliver lidt længere ved nogen af dem, vi taler om. Der er ligeledes plads til, at samtaler opstår i mindre grupper, når vi bevæger os samlet rundt fra værk til værk: "To elever går lidt fra. Folk smiler, samtaler, joker." Der er altså tale om en uformel og uforpligtende måde at være sammen på, hvor eleverne ikke er bundet op af et specifikt format, der kræver, at de gør noget bestemt (sidder ned, står stille, er tavse etc). Tværtimod tilbyder mødet med kunsten en både fysisk og indholdsmæssig variation, der giver den enkelte elev mulighed for løbende at deltage eller trække sig alt efter temperament, lyst og interesse. Omend det altså er D, der på forhånd har planlagt formatet for vores besøg, så er det i høj grad de samspil, der opstår og udvikler sig undervejs i vores gruppe, der i sidste ende former helheden af vores individuelle og fælles oplevelser.

Mit eget umiddelbare indtryk i denne forbindelse var, at dette fleksible format var med til at få eleverne fra KS til at føle sig trygge og åbne op og dele deres refleksioner omkring kunsten. Nogle af eleverne opfattede dog dette anderledes, som her udtrykt i vores efterfølgende interviews foretaget to uger efter besøget:

Elev 3: Vi tog lidt tid, når vi stod rundt om det første værk. Der var der aldrig nogen, som sagde noget [griner]. Sådan er det jo altid med sådan nogle kunstudstillinger, når man er sammen med nogen, der er 'ekspert.' Og hvis man ikke selv føler det, så er det måske den første tanke: "Hvad vil de ha', jeg siger?" At der er et rigtigt svar, ik'? Og jeg tror, at det ta'r tid at lære, at der ikke er [et rigtigt svar].

Elev 4: [...] jeg synes det er fantastisk at blive ført rundt [i udstillingen]. Og så kan man jo synes, at det åbner noget, eller man kan sige, "jeg er ikke enig, i det der bliver sagt" - og det er fint nok! Men det, der frustrerede mig, det var, at der tit var, at folk de løb i hver deres retning, så man skal stå som flok og vente. Og det synes jeg, er disrespekt et eller andet sted [...] Altså jeg var jo også i tvivl i starten, om skulle jeg sige noget, eller skulle jeg vente og holde mig tilbage, og så var der lissom ikke nogen, der sagde noget, og så tænkte jeg, "jamen, så siger jeg noget." Fordi i virkeligheden var der jo noget, jeg gerne ville sige eller spørge om.

Nogle elever ønskede sig altså, at flere i gruppen havde deltaget i vores samtaler, men det afholdt dem alligevel ikke selv fra selv at deltage. Eleverne udtrykker da samtidig også en forståelse for, at mennesker er forskellige, og at det netop kan være svært at byde ind, når man måske ikke helt ved, hvad man skal sige. Denne tilgang til og forståelse af vores fælles oplevelse vidner endnu engang om den empatiske dynamik, som mødet med kunsten faciliterer. At dele sine refleksioner er et samspil mellem at give og tage og dermed også skabe plads til både sig selv og andre. Det er en særlig øvelse i både at lytte til sig selv og dem, man er sammen med for på den måde at nuancere og udfordre sine egne indre følelser og tanker omkring det, man oplever:

Med kunsten som udgangspunkt åbnes op for helt særlige samtaler mellem mennesker. Det kaster lys på forskelle og ligheder i betragtninger, holdninger og værdier mellem dem, der oplever kunstværkerne. Samtidig er samtalen om

billedkunst sårbar. Den kræver, at man lytter efter og er åben overfor andres perspektiver, erfaringer og oplevelser. (Seismonaut for Bikubefonden, 2022: 31).

Ud fra de individuelle kropslige reaktioner og intellektuelle refleksioner, som mødet med kunsten afføder, opstår der altså et helt særligt dynamisk og empatisk samspil mellem den enkelte og gruppen som helhed. De videre associationer og abstraktioner, der som også antydet herover, ligeledes udspringer herfra, undersøger jeg nærmere herunder i den tematik, jeg kalder *perspektiv*.

PERSPEKTIV

Som fremhævet i delanalyserne herover, så omhandler de fleste af de samtaler, der opstår undervejs i Kofoeds Skoles (KS) besøg Copenhagen Contemporary (CC), primært de umiddelbare kropslige sanseindtryk og heraf affødte refleksioner, som de konkrete værker vækker i den enkelte elev. For nogen skaber dette grobund for videre individuel refleksion, som her noteret på et par af elevernes refleksionsark: “Jo mere vi ved, jo mere ved vi, vi ikke ved”; “Ting forandrer sig hele tiden alt efter, hvor jeg er”; “Dybt fascinerende og mystisk.” (Bilag 2). Andre elever vælger at rejse lignende afledte spekulationer omkring kunstens mere generelle betydning og funktion i plenum:

Elev 3: Jeg synes også, der er noget, der holder mig væk fra at se kunst, fordi det... Der er noget forventet af mig. Jeg kan ikke bare gå her og nyde billederne. Jeg skal have en mening om det hele. Og det er da udelukkende for nogle mennesker?

D: Ja. Det synes jeg, du har helt ret i.

Elev 3: Det er da ikke nogen god ting.

D: Nej.

Elev 3: Når man sætter kunst op til at være noget helligt deroppe, ik'. Og det er det jo ikke. Det er lige her. Det er skabt af mennesker! [Griner].

Som også fremhævet i delanalysen om *provokation*, så er et tilbagevendende tema for nogle af eleverne, hvorvidt der er noget at forstå i alle de værker, vi oplever, og i så fald hvad. Som udsagnet herover viser, så skaber denne umiddelbare frustration grobund for flere afledte samtaler omkring, hvad kunsten skal kunne og for hvem - dette både under vores omvisning i udstillingen og i vores fælles evaluering efterfølgende. Omend vores formidler, Ditte (D), i denne sammenhæng repræsenterer en autoritet i kraft af sin viden og erfaring på området, så

‘tør’ Elev 3 alligevel godt at stille spørgsmålstejn ved hele essensen af samtidskunsten og kunstinstitutionen som fænomen. Igen er pointen her ikke, hvorvidt der rent faktisk eksisterer en ‘rigtig’ eller ‘forkert’ måde at forstå et givent værk på. Samtalen vidner nærmere om det demokratiske frirum, som mødet med kunsten kan argumenteres reelt at udgøre i praksis, som også beskrevet her i Bikubefondens rapport: “Flere beskriver, hvordan billedkunst sætter rammer om samtaler, der udvider deres horisont eller sætter perspektiv på livets små og store spørgsmål. Billedkunsten stiller ikke krav om funktionalitet, men skaber et rum, hvor vores tanker kan løbe frit.” (Seismonaut for Bikubefonden, 2022: 30).

Kunstens foranderlige og kontingente væsen eksisterer således ikke kun i teorien, men er faktisk noget, der kan forhandles og fortolkes i det konkrete møde og på tværs og trods af magtforhold forhold ellers. De *perspektiver*, der opstår i dette komplekse samspil, strækker sig således langt udover den enkeltes kendskab og tilhørsforhold til samtidskunsten, hvorfor en gensidig erkendelsesproces altså kan finde sted. De konkrete værker vi oplever i udstillingen, fungerer dermed som katalysatorer for vores videre samtaler om kunstens mere overordnede betydning for den enkelte og for samfundet som helhed. Denne påstand underbygges og nuanceres yderligere under vores fælles evaluering, hvor nogle af eleverne eksempelvis udtrykker en undren over fraværet af et politisk budskab i Light & Space udstillingen:

Elev 1: *Jeg vil helst have, at der er et budskab i det fra kunstneren. Og egentlig også helst en kommentar til det samfund man lever i på en eller anden måde. Og det er der jo slet ikke her [...] Og derfor tænker jeg, at det måske er det, jeg personligt savner ved sådan en udstilling her med moderne kunstnere. Det er, at man også formår at have en eller anden form for politisk budskab. Og jeg ved godt, at der var nogen, der i starten sagde, “ej, heldigvis er der ikke noget politisk, for det er så anstrengende, at det er alle steder i samfundet.” Men jeg synes jo også, at kunsten lige netop ikke skal være i et rum for sig, men reflektere det samfund, det er en del af.*

Elev 1 tager lidt betænkningstid og fortsætter så:

Elev 1: *Men jeg kan godt se på sådan et meta plan, at det er noget med at lære at se tingene på en anden måde og en ny vinkel og sådan noget [...] Jamen forstået på den måde, at hvis udstillingen her er noget med lys og skygge, og det der med,*

at vi lærer at se tingene på en ny måde ved at se, hvordan kunstnerne har bearbejdet nogle ting, så kunne vi jo overføre det på sådan metaplan til, at vi skal lære at se samfundet på nye måder.

Elev 5: *Ja, ja.* [Nikkende og tilkendegivende]

Elev 1: *Alle har forskellige indgangsvinkler til hvordan...*

Elev 5: [Afbryder] *Jamen, er det ikke det, du siger?*

Elev 1: *Jo, men det er for højt oppe til at jeg kan lave de der connections...*

Som samtalen her viser, så rejser mødet med kunsten altså en række komplekse spørgsmål, gennem hvilke eleverne sammen kan udtrykke og spejle deres synspunkter omkring kunstens politiske og samfundsmæssige rolle. Eleverne 'famler' sig her lidt frem for at finde frem til, hvordan det hele kan forstås, og hvad de egentlig selv mener. Disse perspektiverende samtaler fungerer således som et rum, hvori eleverne altså 'tør' at teste og udfordre både egne og andres holdninger. Som endnu et eksempel på dette dynamiske samspil, følger her et længere uddrag også fra vores fælles evaluering:

Elev 5: *Jeg har lige læst, eller jeg læste kun halvdelen af den, af en kunstanmeldelse, hvor det meste var politisk. Politisk og historisk. Og så tænkte jeg, "hallo! Hvor kommer kunsten ind henne?!" [...] Og det var en anmeldelse på Turner [kunstner], og det handlede lige netop om lys, og så tænkte jeg, "hvad Fanden i Helvede!" Ja, altså, undskyld mit sprog. Jamen altså, han har da virkelig noget på hjerte, ham journalisten, ik'?* Han kan en masse fine ord, men altså, det er jo kunst, det drejer sig om. Selvefølgelig er det sjovt nok at kunne se, at det er jo også fra den-og-den tid, og så har han [Turner] lavet det-og-det, men altså...

Elev 1: *Altså Turner som menneske? Okay.*

Elev 5: *Ja, men han er altså først og fremmest, synes jeg, kunstner. Han er jo ikke politiker.*

Elev 1: *Nej, deeeet. Det ved jeg heller ikke, hvorfor han skulle være...*

Elev 5: *...og nu ved jeg heller ikke, hvorfor alle de bandeord kommer ind.*

[Flere griner]

Elev 5: *Jamen, det er fordi, det irriterer mig! At det ikke var kunsten, der blev anmeldt. Det var da fint nok, at historien var sådan-og-sådan, det kan man også godt komme ind på, men det er ikke det, der er vægten. Det er ikke det, der er hovedtema, vel? Det er ikke det politiske jo!*

Elev 1: *Jo, men det er jo...*

Elev 5: *Og der er det jo også lyset, det drejer sig om, ik'? Altså, var lyset anderledes i 1800-hvidkål, eller. Altså, det er det jo ikke, eller det har det måske været på den måde, hvor journalisten også kommer ind på en indualistrering eller noget, hvor han bruger, øh hvad hedder det... ja, han bruger det lys. Det kommer frem ved alt det svineri som fabrikkerne laver...*

Elev 1: *Jaerh, jaerh, jamen det giver...*

Elev 5: *Men altså han bliver... jeg synes ikke, ham journalisten... Nu bliver jeg sur på journalisten!*

[Flere griner]

Elev 1: *Skæld ham ud!*

Elev 5: [Griner]: *Nåmen, det var bare det, jeg ville sige.*

Som uddraget her viser, så er der store følelser på spil for nogle af eleverne i de perspektiverende samtaler, der altså kontinuerligt opstår under vores fælles evaluering. Elev 5 giver tydeligt los for sine holdninger omkring emner som kunst og politik, der i andre sammenhænge kan forekomme ømtålelige og sårbare at tale om. Med udgangspunkt i vores fælles oplevelse med kunsten lader der således til at være opstået et trygt rum, hvori eleverne kan tale frit og passioneret omkring de ting, der ligger dem på sinde, og på den måde også inddrage andre perspektiver og dele deres viden med hinanden. Samtalen, som gengivet her, vidner dermed igen også om den åbenhed og empati, som eleverne udviser overfor hinanden ved både at lytte og spørge ind til det, der tales om. Flere elever, inklusiv Elev 5, griner desuden flere gange undervejs, fordi det også er sjovt og forløsende at 'få lov' til at skælde lidt ud og have en anden holdning. Omend der altså er store følelser i spil, så lader det kunstneriske afsæt til at afvæbne den faktiske seriøsitet, der ellers knytter sig til de emner, der bringes på banen. Kunsten som et såkaldt 'fælles tredje' har dermed en vis distancerende funktion, der skaber plads til, at eleverne altså kan udtrykke deres følelser og holdninger uden, at der er for meget på spil:

Samtaler om billedkunst starter ofte som en diskussion af, hvad værker forestiller, og hvilket budskab kunsten har. Men det vil hurtigt lede over i snakke om store emner såsom generationsforskelle, politik eller værdier i livet. Det er en diskussion uden facit, der giver mulighed for at prøve holdninger af. (Bikubefonden, 2022: 31)

Således afrunder jeg min analyse af, hvad der sker i mødet med kunsten som udtrykt i dokumentationen af mit casestudie og som anskuet via Bikubefondens betydningskompass (Seismonaut for Bikubefonden, 2022). I afsnittet der følger, vil jeg på baggrund heraf foretage en yderligere perspektivering og diskussion af samtidskunstens potentialer for det sociale arbejdes felt. Forud følger dog først en opsummerende delkonklusion af ovenstående analyse.

DELKONKLUSION

I analysen herover har jeg anvendt Bikubefondens *betydningskompass* (Seismonaut for Bikubefonden, 2022) til at belyse de tre *betydningdimensioner*, der udfolder sig i Kofoeds Skoles (KS) møde med Light & Space udstillingen på Copenhagen Contemporary (CC). Jeg har udvalgt de tre dimensioner *følelser*, *tanker* og *dannelse* ud fra hvad jeg ser mest relevant for besvarelsen af min problemformulerings første arbejdsspørgsmål: *Hvad sker der i mødet med kunsten, og hvordan er det særligt?*

Analysen af den første betydningsdimension, *følelser*, omhandler de følelsesmæssige reaktioner, der opstår i mødet med kunsten, og som særligt udtrykker sig i to tematikker: *Kropslige reaktioner og stemninger* og *indlevelse*. Af min analyse heraf fremgår det, hvordan mødet med kunsten er med til at ændre vores gruppedynamik og måde at være sammen på, allerede fra det øjeblik, vi træder ind i Light & Space udstillingen. Her går vi fra høflig småsnak til at dele vores umiddelbare kropslige reaktioner omhandlende de værker, vi fokuserer på gennem udstillingen. Reaktionen er mange og i nogle tilfælde kraftige, og de sætter sig som stemninger i nogle af eleverne, der stadig kan genkalde dem i vores efterfølgende interviews. Mødet med kunsten er altså en multisensorisk oplevelse, der aktiverer alle sanser, og som finder sted på flere niveauer. Kunsten udfordrer, pirrer og konfronterer vores kropslighed, og den faciliterer således også et ganske særligt rum, hvori eleverne fra KS føler sig trygge til at dele, hvad de mærker og føler. Min analyse af denne følelsesmæssige dimension, bekræfter således mine forforståelser omkring, at det at opleve kunst primært er en kropslig empatisk øvelse, og derfor overvejende er noget, alle kan være med til uden et forudgående kunstfagligt kendskab ellers.

Analysen af *tanker*, omhandler de mere intellektuelle refleksioner, der følger af de herover nævnte kropslige reaktioner. Jeg ser her særligt to tematikker udspille sig, nemlig *accept* og *provokation*. Accept og provokation viser sig primært i forbindelse med de mere abstrakte værker i Light & Space udstillingen, idet disse værker umiddelbart ikke vækker de samme

kropslige reaktioner, som de mere interaktive af slagsen gør. Flere af eleverne fra KS føler sig derfor provokerede i deres forsøg på at forstå og afkode værkerne, og Dittes (D) formidling heraf spiller således en afgørende rolle for elevernes videre accept af samme. Min analyse viser dog samtidig, at det at føle sig provokeret af et værk er en ligeså bærende og driftig del af kunstopplevelsen, som det at kunne 'lide noget', idet provokationen er med til at starte samtaler, der rækker ud over selve det konkrete værk. Hele den klassiske diskussion omkring det at forstå kunst 'rigtigt' eller 'forkert' viser sig således ikke relevant i det faktiske møde med kunsten, da det at føle provokation netop fører til videre refleksioner og diskussioner omkring det, man umiddelbart ikke forstår. Denne mere intellektuelle dimension af kunstopplevelsen er dermed heller ikke noget, der er forbeholdt de få, som ellers ofte antages. Min analyse viser tværtimod, at eleverne fra KS aktivt 'tør' at tilgå det, de finder udfordrende, og således bliver deres undren og frustrationer en essentiel del af det videre samspil, der opstår i vores fælles møde med kunsten.

Min videre analyse af den tredje og sidste dimension, der knytter sig til mødet med kunsten, omhandler *dannelse*. Jeg identificerer her to fremtrædende tematikker: *Samspil og perspektiv*. Samspil og perspektiv udtrykker de dynamikker og afledte samtaler, der opstår undervejs i vores besøg på CC. Min analyse viser her, at D's formidling af Light & Space udstillingen igen spiller en stor rolle - ikke blot for eleverne, men også for D selv, der fortæller, hvordan hun ligeledes lærer af de grupper, hun viser rundt i udstillingen. Der er dermed tale om en gensidig erkendelsesproces, der afføder flere abstraherede samtaler, eksempelvis omhandlende politik og kunstens samfundsmæssige funktion og position. Min videre analyse heraf viser desuden, at kunstopplevelsens dynamiske og fleksible format netop er det, der gør den særlig, og som dermed også adskiller den fra andre mere statiske kunst- og kulturtilbud. Mødet med kunsten faciliterer således en kontinuerlige fælles dialog, hvori eleverne hverken er bange for at udfordre selve kunstens væsen eller kunstinstitutionens som fænomen.

Sammenfattende konkluderer analysen af mit casestudie dermed, at mødet med kunsten kan noget ganske særligt i kraft af sine forskellige dimensioner og fleksible format. Det er således en kompleks og mangefacetteret oplevelse at erfare kunst, idet den finder sted på flere bevidste og ubevidste niveauer og strækker sig i tid og rum - både kropsligt, intellektuelt og socialt. Netop denne egenskab gør således også, at det er noget, alle kan være med til uagtet deres kendskab til området ellers. Dette bekræfter dermed mine egne forforståelser og hypoteser om kunstopplevelsen som et muligt demokratisk frirum, hvori mennesker på tværs af social og kulturel baggrund ellers kan mødes om kunsten som et 'fælles tredje.' Kunsten er

her med til at skabe et trygt rum, hvori de deltagende parter altså både ‘tør’ teste og udfordre egne og andres holdninger omkring de konkrete værker, der opleves, men også mere overordnede samfundsmæssige spørgsmål afledt heraf.

Hvad der dog overrasker mig i min samlede analyse, er det totale fravær af de deltagende elevers private livsfortællinger. Jeg havde her en forventning om, at mødet med kunsten ville få eleverne til at drage mere på personlige erfaringer i relation til, hvad vi ellers oplevede og talte om. Analysen af mit datagrundlag viser dog omvendt, at alle individuelle refleksioner og fælles samtaler udelukkende omhandler kunsten - enten som oplevet i de konkrete værker, eller som associeret i et mere overordnet perspektiv. Jeg anser derfor, at dette totale fokus på kunsten igen vidner om det reelle frirum for deltagelse, “fri for dominans og kontrol” (jf. Boje, 2017: 353), som kunstoplevelsen altså muliggør. Dette med mere perspektiverer og diskuterer jeg yderligere i afsnittet, der følger herunder.

PERSPEKTIVERING OG DISKUSSION

I følgende afsnit foretager jeg min afrundende perspektivering og diskussion af samtidskunstens potentialer for det sociale arbejdes felt.

Jeg indleder med en videre undersøgelse af, hvordan mødet med kunsten, som analyseret i mit casestudie herover, kan forstås i en mere specifik socialfaglig kontekst. Jeg inddrager og udfolder derfor her begreberne om *deltagelse* og *brugerinddragelse* for at fremhæve den kompleksitet, der knytter sig til det at arbejde brugerinvolverende og inkluderende med mennesker i forskellige marginaliserede positioner. Jeg nuancerer dette perspektiv yderligere ved at inddrage Janet Marsteins nye museums etik (2011) for ligeledes at belyse kunstinstitutionens rolle i denne forbindelse. Dermed svarer jeg på mit andet arbejdsspørgsmål: *Hvordan kan mødet med kunsten forstås i et videre socialfagligt perspektiv omhandlende deltagelse og brugerinddragelse?*

Dette fører mig til min konkluderende diskussion af samtidskunstens mere generelle potentialer som alternativ arena for den samfundsmæssige deltagelse for marginaliserede grupper i samfundet. Jeg vil her diskutere de muligheder og faldgruber, der knytter sig til potentielle tværfaglige samarbejde mellem kunstinstitutionen og det socialfaglige område. Jeg vender her kort tilbage til mit indledende problemfelt for videre at belyse den velfærdspolitiske kontekst, der rammesætter min konkluderende besvarelse af min

overordnede problemformulering: *Hvad er samtidskunstens potentialer for det sociale arbejdes felt?*

DELTAGELSE OG BRUGERINDDRAGELSE

Som min indledende analyse herover af mødet mellem eleverne fra Kofoeds Skole (KS) og Light & Space udstillingen på Copenhagen Contemporary (CC) viser, så er det at opleve kunst noget ganske særligt, som alle i princippet kan være med til, uagtet deres kendskab til området ellers. Jeg argumenterer her, at det at opleve kunst primært er en multisensorisk og empatisk øvelse, der skaber et kontinuerligt samspil mellem de deltagende parter, og at kunsten som 'et fælles tredje' dermed også er med til at starte flere abstraherede samtaler, der rækker ud over de specifikke værker, der opleves. Jeg påpeger i denne sammenhæng, at formidlingen af kunsten derfor også viser sig at spille en afgørende rolle for det demokratiske frirum for samtale og refleksion, som jeg altså anser mødet med kunsten for at udgøre i min konkrete case. Her er det som nævnt her Ditte (D), der viser os rundt, og flere af eleverne fra KS udtrykker efterfølgende en særlig begejstring heromkring, da D's formidling både var med til at nuancere og udfordre deres forståelser af de værker, vi oplevede, og dermed også starte forskellige samtaler herom. Et par elever syntes dog, som også belyst i analysen, at flere elever burde have indgået mere aktivt heri, men det afholdt dog ikke dem selv fra at deltage. Anskuet i et videre socialfagligt perspektiv vidner dette forhold således om behovet for den *differentierede brugerinddragelse*, der ifølge Müller (2019) er afgørende, når man søger at involvere mennesker i en given indsats eller projekt.

Müllers analyse viser som nævnt her, hvordan brugerne i hendes undersøgelse oplevede og vægtede deres inddragelse på forskellig vis, hvilket var mere afgørende for graden af deres deltagelse, end hvor på Arnsteins Deltagelsesstige (1969) de forskellige indsatser, som de indgik i, rangerede teoretisk. Müller konkluderer derfor på baggrund heraf, at det i højere grad er omfanget af den enkelte borgers ressourcer, behov og interesse, der afgør hvordan og hvor meget, vedkommende vægter sin deltagelse i et givent projekt, og altså i mindre grad projektets specifikke inddragelsesform og formål (2019: 51-53). I tilfældet med mit casestudie, forholdt nogle elever sig således også overvejende tavst under vores omvisning, mens andre i højere grad gik forrest i de samtaler, der opstod her, hvilket altså indikerer de forskellige måder at deltage på blandt eleverne. Ifølge Müller er den mere passive form for deltagelse dog ikke nødvendigvis et udtryk for manglende deltagelse, men den vidner snarere om den flertydighed og kompleksitet, der knytter sig til deltagelsesbegrebet, og som altså

afhænger af den enkelte person i den specifikke kontekst. At holde sig i baggrunden udtrykker dermed blot en ud af mange måder at deltage på for personer, som eksempelvis ikke ønsker den opmærksomhed eller det ansvar, der følger med det at deltage mere aktivt, som også reflekteret her af Elev 4 i vores efterfølgende interview:

Jamen, det er jo også for at... af respekt for de andre, som måske lige skal ha' lidt længere tid, eller... men det er jo også noget med, at når man først begynder at spørge ind og bliver aktivt lyttende, så bliver man måske også grebet mere end de, der lissom ik' siger noget. Man bliver lissom varmet op, hvis man kan sige det sådan. Så bliver man meget mere med i udstillingen. Og det kan jo godt være, at der er nogen, af dem, der lissom flød lidt ud - uden at man er bevidst om det - men som måske tænker, "jamen jeg behøver ikke sige noget." Jeg ved ikke. Der kan jo være mange grunde til, at man ikke siger noget, ik'.

I forhold til samtidskunstens og kunstinstitutionens videre potentialer for det sociale arbejdes felt, er en sådan forståelse og hensyntagen derfor også afgørende i udførelsen af et givent projekt, der søger at inddrage mennesker i eller i risiko for udsathed. Som Müller ligeledes pointerer med den differentierede brugerinddragelse, så findes der ikke en 'one-size fits all' model, som man uden videre kan udvikle og anlægge i arbejdet med mennesker, da alle menneskers ressourcer og behov altså er lige så forskellige som menneskene selv, og desuden også varierer fra dag til dag. Dette kalder derfor på en særlig reflektiv og fleksibel tilgang til brugerinddragelse i praksis, der løbende kan tage afsæt i det enkelte menneske, man ønsker at arbejde med. For kunstinstitutionen, der søger at inkludere flere sociale grupper i deres tilbud, stiller dette forhold derfor også særlige krav til en skærpet målgruppeforståelse, hvilket ditto fordrer en vis ydmyghed - både over for de mennesker, man ønsker at inddrage, men også over for den faglighed, der knytter sig til hertil. Müllers undersøgelse påpeger eksempelvis her, hvordan den fagprofessionelle frontlinjemedarbejder spiller en vigtig rolle for de særligt udsatte borgere, der kan have brug for ekstra støtte og/ eller konkrete værktøjer til at indgå i forskellige indsatser: "Hvis alle skal have lige mulighed for indflydelse, har frontmedarbejderne her en væsentlig rolle for at facilitere, at også de svageste stemmer bliver hørt." (2019: 45). Ifølge Müller er der her tale om en hårfin balance, hvori den fagprofessionelle både skal kunne assistere og guide den enkelte borgers deltagelse og inddragelse, og samtidig også give plads til de mere empowermentorienterede tilgange, der kan være med til at udvikle borgerens mod på at deltage på egen hånd på sigt (2019: 52-53). I det konkrete tilfælde med mit casestudie var både D og eleverne fra KS's underviser til stede

under vores besøg. Det kan dog diskuteres, hvorvidt de var opmærksomme nok på de enkelte elevers muligheder for at deltage, da mit datagrundlag her viser, at det overvejende var de samme 4-5 elever, der bød ind med spørgsmål og kommentarer undervejs. Altså var der 2-3 af de resterende elever i gruppen, der aldrig rigtig kom til orde, men som jeg dog selv ligeledes fremhæver herover i tråd til Müller, så skal der i en differentieret brugerinddragelse netop også være plads til, at den enkelte kan deltage på sin egen måde - tavs som talende - dog med en samtidig fagprofessionel opmærksomhed på vedkommendes handlerum. Denne pointe understreger dermed endnu engang, hvordan reel brugerinddragelse altså er mere kompleks og tidskrævende end som så, og derfor også ofte kalder på forskellige tværfaglige samarbejder og tilgange, for bedst muligt at sikre faktisk mulighed for deltagelse for de mennesker, man ønsker at inkludere i sine projekter. I det konkrete tilfælde med mit casestudie kan det desuden også tænkes, at min opmærksomhed som deltagende observatør, overvejende faldt på de elever, der 'fyldte mere', og at jeg derfor ikke fik dokumenteret de mere stille elevers måder at indgå i vores besøg på tilstrækkeligt. Denne videre efterrefleksion bekræfter dermed igen, hvordan de mere subtile former for deltagelse altså kalder på en særlig skærpet opmærksom for at sikre, at alle modtager den støtte, de kan have brug for.

Et andet vigtigt aspekt, der knytter sig til deltagelse og brugerinddragelse i praksis, er de fysiske rammer for et givent projekt. I min analyse herover fremhæver jeg således også samtidskunstens rumlige dimensioner, som værende noget af det, der gør kunsten ganske særlig. En given udstilling, som eksempelvis Light & Space udstillingen, består som oftest af mange forskellige værker udtrykt i mange forskellige formater, medier, dimensioner etc. Som beskuer bevæger man sig således rundt i en dynamisk variation af sanselig og intellektuel stimuli, hvilket jeg videre argumenterer, er med til at adskille billedkunstens format fra andre mere statiske kunstarter som eksempelvis scenekunst, litteratur, musik m.v. Jeg anser, at denne kvalitet, som videre perspektiveret i Müllers begreb om en differentieret brugerinddragelse, er blandt samtidskunstens største potentialer for at facilitere deltagelse og social inklusion, da den altså muliggør mange forskellige måder at deltage på, som også beskrevet herover. At opleve kunst er noget, der både foregår i stilstand og bevægelse; kropsligt og kognitivt; individuelt og kollektivt. Det enkeltstående møde med kunsten finder derfor også sted efterfølgende, idet det sætter sig som en stemning i kroppen, og dermed også er med til at aktivere minder om fortiden og tanker om fremtiden, som også fremhævet i Bikubefondens rapport (Seismonaut for Bikubefonden, 2022: 18). Samtidskunstens rum, både det konkrete fysiske og det abstrakte indholdsmæssige, er dermed et, der strækker sig i tid og sted, hvilket altså muliggør deltagelse på flere niveauer end de, der umiddelbart fremstår

synlige for os her og nu. Kunstoplevelsen som en fælles brugerinddragende aktivitet binder derfor også mennesker sammen på særlig vis, som ligeledes beskrevet i min analyse herover. Der er tale om en både kropslig og intellektuel øvelse, der fordrer store mængder af empati for at skabe de samspil, hvori de deltagende parter kan spejle deres umiddelbare reaktioner og refleksioner i hinanden. Samtidskunstens fysiske format er her igen et, der muliggør et sådant menneske-møde på forholdsvis simpel vis, idet de deltagende parter 'bare' skal være i mødet med de forskellige værker, der altså løbende skaber forskellige rum for forskellige måder at deltage på.

Kunstinstitutionen, som primær facilitator af denne overordnede kunstoplevelse, spiller derfor som nævnt også en afgørende rolle for den enkeltes mulighed for at deltage. Som jeg også redegør for indledningsvis i mit forskningsfelt, så udviser mange etablerede kunstinstitutioner da også et stadigt større samfundsmæssigt engagement og ansvar ved netop at forsøge at favne bredere i deres tilgængelighed og formidling. Under vores besøg på CC fremhæver Elev 3 dog, hvordan der fortsat er mange elitære og ekskluderende konnotationer, der knytter sig til kunstinstitutionen som fænomen, hvilket kan gøre den svær at tilgå for mange:

Jeg synes også, der er noget, der holder mig væk fra at se kunst, fordi det... der er noget forventet af mig. Jeg kan ikke bare gå her og nyde billederne. Jeg skal have en mening om det hele. Og det er da udelukkende for nogle mennesker.

Elev 3's udtalelse udfordrer dermed både mine egne forforståelser og argumentation omkring kunstoplevelsen som et frirum for deltagelse uden yderligere forventninger eller modkrav. Omvendt vidner udtalelsen om et fortsat behov for, at kunstinstitutionen gør sig mere tilgængelig, vedkommende og relevant for alle grupper i samfundet. Dette er da også en af de centrale pointer i Marsteins nye museums etik (2011), der som redegjort for, argumenterer, at kunstinstitutionen i højere grad må forstå og tilpasse sig sine brugere for dermed at bidrage til social inklusion og forandring. Marstein anvender her begrebet *reciprocity* om den gensidige proces, der bør kendetegne en sådan brugerinddragende praksis, og som i høj grad også handler om at opløse og omfordele den magt, der traditionelt kendetegner mange kunst- og kulturinstitutioner. Ifølge Marstein kan dette kun ske ved, at kunstinstitutionen tilpasser sig og lærer af sine brugere således at den reelt kan reflektere og repræsentere det aktuelle samfund, der udgør dens kontekst: "Reciprocity and trusteeship are vehicles to reconfigure the power hierarchies within the museum as well as without, as, clearly, the institution mirrors the world." (2011: 13).

Denne pointe nuancerer dermed begreberne om deltagelse og inddragelse yderligere, og i tilfældet med mit konkrete casestudie, udfordrer den således også hvorvidt vores møde med kunsten reelt rummede potentialer for at genforhandle de underliggende magtstrukturer, der altså unægteligt knytter sig til kunstinstitutionens samfundsmæssige position. Anskuet ud fra Arnsteins Deltagelsesstige (1969) er der eksempelvis ikke nogle af de betydningsdimensioner, jeg fremanalyserer herover, der giver eleverne fra KS nogen faktisk indflydelse på helheden af vores forløb, hverken før, under eller efter vores besøg. Her er det først og fremmest CC's kommercielle, økonomiske og politiske ramme, der er bestemmende for tilblivelsen og kurateringen af Light & Space udstillingen. Herefter er det omviser Ditte (D), der videre udvælger de værker, vi gennemgår under vores besøg. Det er således også D, der rammesætter og guider vores samlede forløb både tids- og indholdsmæssigt, og selvom der undervejs altså opstår mange kritiske samtaler, hvori flere af eleverne 'tør' at udtrykke deres uenighed med både selve kunsten og den institutionelle kontekst, vi oplever den i, så forbliver disse kritiske betragtninger umiddelbart ved samtalen herom, uden at rykke ved nogle af de mere overordnede strukturer, de ellers anfægter. Omend eleverne har mulighed for at udtrykke sig frit, så er der altså mere tale om den symbolske form for inddragelse, som Arnstein betegner som *tokenisme* (1969: 219-221). Spørgsmålet bliver således, hvorvidt det demokratiske frirum, jeg ellers fremhæver og argumenterer vigtigheden af i min analyse herover, reelt har nogen videre potentialer for at bidrage til den enkeltes samfundsmæssige deltagelse og indflydelse. D fortæller ganske vist, at hun også gerne selv vil lære af elevernes tanker omkring både kunsten og helheden af vores konkrete besøg, hvorfor vi også slutter af med at holde en fælles evaluering. Mit casestudie består dog kun af dette enkelte møde mellem KS og CC, og jeg ved derfor ikke, hvorvidt elevernes feedback ændrer ved noget i CC's praksis videre hen. Omvendt var formålet med vores besøg da heller ikke at inddrage eleverne i nogen videre planlægning eller medbestemmelse heraf, og alle adspurgte elever udtrykte også primært stor begejstring over deres oplevelse efterfølgende:

Elev 1: *Ja, altså, jeg synes, at de fleste var meget engagerede i udstillingen, og også gav udtryk for, hvad de mente og hvordan det påvirkede dem. Altså det påvirker mig meget med farver. Men nu har jeg set udstillingen også tre gang.*

Mig: *Hold da op! Så kan du den udenad?*

Elev 1: *Ja, jeg har opfattet den forskelligt hver gang, også fordi... Den jeg var sammen med anden gang, hun så nogle ting, hun så nogle mønstre, som jeg ikke*

havde set. Som jeg var gået lidt hen over. Og så kan man sådan ligesom se nogle ting med en andens øjne lige pludselig.

Elev 2: Men det vigtigste var, at det var rigtig hyggeligt. Fordi jeg har besøgt [CC] en anden gang. Dengang det var en anden slags arbejde med sådan skulptur. Med keramik. Og ler, ja. Det var også hyggeligt. Men denne her, det var fantastisk! Man kan ikke forstå på een gang, så man må komme tilbage.

Elev 3: Men jeg har fortalt nogen, som ikke var med [under KS's besøg], men som jeg var med, når vi tog ud bare den lørdag eftermiddag, og han [Elev 3's ven] kunne heller ikke komme sig over det! Det var helt vildt. Så han vil gerne derud og se det igen.

Elev 4: Jeg glæder mig til at komme ud igen. Vi fik jo sådan et armbånd [der gav fri entré i resten af udstillingsperioden]. Så det glæder jeg mig til. Også fordi jeg har med vilje tænkt, at så trækker jeg den lige lidt, for så bliver det en ny [oplevelse], men også et gensyn med noget af det - men så har jeg da lissom sorteret noget fra - og så ser man det igen, ik'. Det tror jeg, er meget godt. Og så håber jeg selvfølgelig, at kunne lokke nogen med, som ikke har set den før.

Omend det enkeltstående møde mellem eleverne fra KS og Light & Space udstillingen på CC umiddelbart ikke er med til at rykke på nogle overordnede samfundsmæssige strukturer her og nu, så udtrykker alle adspurgte elever altså alligevel, at de enten allerede har eller fremover ønsker at benytte sig af CC's tilbud igen. Anskuet ud fra begrebet om den differentierede brugerinddragelse, så er de øverste trin på Arnsteins Deltagelsesstige da heller ikke altid lige vedkommende for alle mennesker i alle sammenhænge, omend total medbestemmelse og samskabelse ofte idealiseres i det sociale investerings paradigmes individualiserende potentialitets diskurs. I tilfældet med mit eget konkrete casestudie finder jeg således også omvendt, at det frirum, som mødet med kunsten altså muliggør, netop skal kunne rumme alle former for deltagelse, også de mere passive og uforpligtende af slagsen, som også argumenteret her i Socialt Udviklingscenters litteraturstudie:

For at borgere i socialt udsatte positioner kan opnå at blive involveret, er der behov for, at der i involveringsprocessen etableres et rum og en relation, hvori der er plads til at borgeren kan deltage på egne præmisser, hvor de mødes som

ligeværdige borgere, og hvor svingende stabilitet og aktivitet accepteres som et vilkår for processen. (Haugegaard, Kirk & Anker, 2021:17).

Kunstoplevelsen er for de fleste mennesker da også overvejende en rekreativ aktivitet, så hvorfor skulle dette forholde sig anderledes for mennesker i mere marginaliserede positioner? Ud fra analysen af mit konkrete casestudie, som videre perspektiveret og diskuteret i denne socialfaglige og kunstteoretiske kontekst, argumenterer jeg derfor også afslutningsvis, at mødet med kunsten netop bør udgøre et reelt frirum, hvori den enkelte kan deltage på sine egne præmisser og uden yderligere modkrav. Deltagelse og brugerinddragelse handler i denne sammenhæng derfor primært om, at alle borgere - netop grundet deres forskellige forudsætninger for at deltage - bliver tilbudt en reel mulighed for at opleve kunst i et fleksibelt og rummeligt format, der ligeledes giver dem adgang til at indgå i de samtaler og samspil, der altså opstår i mødet med kunsten såfremt formidlet og rammesat på ligeværdig vis. Jeg anser således, at det overordnede ansvar for social inklusion og demokratisk deltagelse i denne kontekst tilfalder det potentielle samarbejde mellem kunstinstitutionen og det sociale område, hvilket leder mig til min endelige konkluderende diskussion af min overordnede problemformulering: *Hvad er samtidskunstens potentialer for det sociale arbejdes felt?*

KONKLUSION

SAMTIDSKUNSTENS POTENTIALER FOR DET SOCIALE ARBEJDES FELT

Som redegjort for indledningsvis i mit problemfelt, så er tidens aktuelle produktivitets ideal og arbejdsdiskurs med til at marginalisere stadig flere grupper i samfundet, som ikke er i stand til at leve op hertil. Dette er hverken gavnligt for den enkelte eller for samfundet som helhed, hvorfor både aktuel kritisk samfundsforskning og diverse sociale interesseorganisationer peger på, at vi som samfund må dæmme op for vores forståelser af, hvad det vil sige at være en aktivt deltagende medborger. Civilsamfundet spiller derfor her en afgørende rolle som den sfære i samfundet, der hverken udgøres af stat, marked eller familie, men som alligevel er en bærende del af det offentlige rum, hvori borgere kan mødes og interagere politisk, socialt og kulturelt:

Det civile samfund bliver typisk opfattet som en kollektiv social organisering i modsætningen til det individualiserede senmoderne samfund. Gennem civilsamfundets institutionelle former åbnes der op for en frigørelse af borgerne fra de snævre traditionelle fællesskaber som familie og kirke, men også fra det regulerende statsapparat. Inden for de civile organisationer og gennem aktiv deltagelse i foreningslivet kan borgerne opnå autonomi fra hierarkiske magtstrukturer i økonomien såvel som i velfærdssystemerne, og borgerne gives potentielt mulighed for at forme deres egne livsbetingelser. (Boje, 2017: 103).

Civilsamfundet kan således ses som et offentligt brobyggende led mellem borgeren på den ene side og stat og marked på den anden. Civilsamfundets medierende og aktivistiske dimensioner fungerer derfor ofte også som både supplement og opposition til velfærdssamfundets offentlige institutioner og organisationer (2017: 75-103; 343-363). De seneste års udvikling og afvikling af velfærdsstaten har dog ændret betingelserne for denne mere traditionelle forståelse af civilsamfundets rolle. Boje fremhæver eksempelvis, hvordan løsningen af stadig flere af velfærdsstatens kerneopgaver gennem årene er overgået til flere både civile-, private- og non-profit organisationer, hvilket er med til at sætte civilsamfundets fortalerrolle som 'borgerens vagthund' over styr (2017: 105).

På lignende vis, og som jeg også fremhæver flere steder gennem mit speciale, så er kunstinstitutionen også mere sammensat end som så, idet den langt hen ad vejen primært er en kommerciel og markedsorienteret institution, hvis daglige drift og finansiering blandt andet beror sig på gode besøgstal. Der er derfor ofte flere økonomiske og politiske interesser på spil i en given institutions daglige praksis, hvilket på mange måder står i kontrast til selve kunstens ellers reflektive og kontingente natur. Kunstinstitutionens organisatoriske rammer har derfor givetvis meget at skulle have sagt, både i forhold til den kunst, der vises, men også i forhold til selve tilgængeligheden og formidlingen af mødet med kunsten.

Med øje for disse strukturelle forhold og betingelser, der altså både kendetegner civilsamfundet og kunstinstitutionens organisering, bliver det videre spørgsmål således også i hvilket regi et muligt tværfagligt samarbejde mellem det sociale- og kunstfaglige område skal finde sted? Hvem skal eksempelvis initiere og finansiere et givent forløb, og hvad gør dette ved det ellers 'demokratiske frirum', som mødet med kunsten faktisk viser sig at udgøre i min konkrete case? Hvordan sikrer man desuden den enkeltes muligheder for reel deltagelse og indflydelse på tværs af forskellige fagprofessioner og de velfærdspolitiske diskurser og

kommercielle agendaer, der knytter sig hertil? Disse spørgsmål afhænger naturligvis af det overordnede formål for en videre indsats eller projekt, der ønsker at anvende mødet med kunsten i en socialfaglig sammenhæng. Det er derfor heller ikke spørgsmål, jeg søger at besvare i dette speciale, omend de rammesættende strukturer, der altså unægteligt knytter sig kunstens potentialer, alligevel er blandt de forhold, jeg primært ser udfordre mine egne noget idealiserede forforståelser omkring mødet med kunsten som et muligt demokratisk frirum.

Jeg finder dog fortsat, at selve kunstoplevelsen har store potentialer for at samle mennesker på tværs af sociale og kulturelle tilhørsforhold ellers. Som min indledende analyse her viser, så skete der noget ganske særligt i mødet mellem eleverne fra Kofoeds Skole (KS) og Light and Space udstillingen på Copenhagen Contemporary (CC). Samtidskunstens fleksible format var her med til at sikre en oplevelse, der fandt sted på flere bevidste og ubevidste niveauer, både kropsligt, intellektuelt og socialt. Det var desuden en oplevelse, der strakte sig i tid og rum og som dermed også brød med de fysiske og indholdsmæssige rammer, der knyttede sig til de specifikke værker, vi oplevede. Der opstod således mange samtaler i vores gruppe undervejs, der omhandlede flere mere overordnede temaer som eksempelvis kunstens og kunstinstitutionens samfundsmæssige position og funktion. På baggrund heraf argumenterer og konkluderer jeg derfor, at mødet med kunsten i princippet er noget, alle kan være med til uagtet deres kendskab til området ellers. Dette bekræfter derfor også fortsat mine førnævnte forforståelser og hypoteser om kunstoplevelsen som et muligt frirum, hvori mennesker på tværs af social og kulturel baggrund kan mødes om kunsten som et 'fælles tredje.' I min konkrete case finder jeg desuden, at det totale fravær af de deltagende elevers mere private og personlige fortællinger er med til at understøtte denne tese, idet vores møde med kunsten altså viste sig kun at omhandle den kunst, vi oplevede sammen, samt de videre abstraherede og kunstrelaterede samtaler, der udsprang herfra. Dette fund understøtter dermed, hvordan kunstoplevelsen altså skaber et særligt rum, hvori sociale og kulturelle tilhørsforhold ikke er af nogen videre betydning for den multisensoriske og reflektive oplevelse, som mødet med kunsten altså muliggør.

Som jeg dog videre pointerer, så kan de reelle grader af deltagelse og inddragelse under vores besøg dog nuanceres og diskuteres i et yderligere socialfagligt perspektiv. Jeg anvender derfor her Maja Müllers begreb om den *differentierede brugerinddragelse* (2019) til at belyse den kompleksitet, der knytter sig til det at arbejde inkluderende og involverende med mennesker i udsatte positioner. Her fremhæver jeg eleverne fra KS's forskellige måder at indgå på i vores besøg for at understrege de forskelligartede ressourcer og behov, der knytter sig til det enkelte

menneske, og som derfor kalder en særlig fagprofessionel forståelse og støtte for at sikre et reelt handlerum i praksis. I tråd hertil argumenterer jeg dog videre for, at samtidskunstens omskiftelige og dynamiske format netop tilbyder mange forskellige måder at deltage på for den enkelte, hvorfor jeg fortsat ser mange potentialer forbinde sig hertil. Jeg fremhæver dog videre de elitære og ekskluderende konnotationer, der for mange stadig knytter sig til kunstinstitutionen som fænomen, som også fremhævet af en af eleverne fra KS. Jeg inddrager derfor videre Janet Marsteins nye museums etik (2011) for at argumentere, at deltagelse og inddragelse i denne sammenhæng i høj grad også er et spørgsmål om kunstinstitutionens tilgængelighed, vedkommenhed og relevans for alle grupper i samfundet. Som Marstein skriver, så handler social inklusion, som anskuet i den museums etiske teori, primært om at opløse og omfordele den magt, der traditionelt kendetegner mange kunst- og kulturinstitutioner. Det er derfor afgørende, at kunstinstitutionen reelt søger at inddrage, reflektere og repræsentere det aktuelle samfund, der udgør dens kontekst.

Anskuet videre i dette perspektiv, stiller jeg derfor også spørgsmålstegn ved de faktiske grader af inddragelse, der fandt sted under vores besøg på CC. Jeg anvender her Sherry Arnsteins Deltagelsesstige (1969) for at illustrere den form for deltagelse, som Arnstein betegner *tokenisme*, og som indebærer en symbolsk form for inddragelse, der ikke sikrer nogen reel indflydelse i praksis. Omend eleverne fra KS altså frit kunne stille sig kritiske overfor den kunst og de institutionelle rammer, vi oplevede den i, så var deres ytringer ikke nødvendigvis med til at ændre noget i CC's praksis efterfølgende. Hertil modargumenterer jeg dog, at formålet med KS's besøg på CC ikke var at inddrage eleverne i nogen faktisk planlægning eller udførelse af CC's daglige praksis, og at flere af de deltagende elever efterfølgende da også udtrykte stor begejstring for vores besøg. Jeg argumenterer derfor videre, at total indflydelse og medbestemmelse ikke altid bør anses som formålet med en given brugerinddragende indsats, omend det i det sociale investerings paradigmes potentialitets diskurs, ofte fremstår som det endegyldige ideal. Jeg finder modsat, at kunstoplevelsen netop bør udgøre et rekreativt frirum, hvori de deltagende parter har frihed til at indgå på fleksibel og uforpligtende vis. Dette leder mig således tilbage til denne afsluttende og konkluderende diskussion af samtidskunstens potentialer for det sociale arbejdes felt.

Jeg finder fortsat her, baseret på helheden af min analyse, perspektivering og diskussion som opsummeret herover, at samtidskunstens potentialer for det sociale arbejdes felt primært består af det frirum for deltagelse og samtale, som mødet med kunsten altså udgør. Uanset om dette møde finder sted som led i en given socialfaglig indsats eller som en del af

kunstinstitutionens sociale praksis, så er der givetvis nogle overliggende økonomiske rammer og politiske agendaer, man bør have for øje i planlægningen af et givent projekt. Som Müllers differentierede brugerinddragelse (2019) også påpeger, så bør deltagelse og involvering ske på den enkeltes præmisser, og det er derfor afgørende, at stille sig selv spørgsmålet 'for hvis skyld' man altså iværksætter en given tværfaglig indsats. Er det for at udvikle borgerens sociale potentialer og kompetencer? For at fremme kunstinstitutionens sociale profil? Eller handler det i al sin enkelthed om at give de deltagende parter muligheden for at opleve kunst? Det ene behøver naturligvis ikke at udelukke det andet, så længe den enkelte er sikret et reelt handlerum i form af en tilstrækkelig fagprofessionel forståelse for den flertydighed og kompleksitet, der altså knytter sig begreberne om deltagelse og brugerinddragelse i praksis.

Jeg finder ligeledes, som også argumenteret af Marstein (2011), at gennemsigtighed og tilgængelighed er blandt de mest afgørende elementer i en given tværfaglig indsats. Her det kunstinstitutionens ansvar at invitere og inkludere alle grupper i samfundet, for dermed reelt at opløse og omfordele den magt, der altså knytter sig institutionen som både repræsentant og talerør for alle grupper i samfundet. Mødet med kunsten handler i dette perspektiv derfor i høj grad også om muligheden for overhovedet at opleve kunst, da dette typisk er en rekreativ aktivitet, der dermed, paradoksalt nok, kræver et vis overskud, både socialt og økonomisk. Dette kan således anses for at udgøre endnu en strukturel barrierer, der afholder mennesker i marginaliserede positioner fra at deltage i det samfundsmæssige og demokratiske fællesskab, som kunst og kultur altså også udgør, som også her formuleret i Socialt Udviklingscenters litteraturstudie om de mere generelle betingelser for deltagelse for borgere i udsatte positioner:

Et andet vigtigt landskab handler om at styrke borgere i socialt udsatte positioners deltagelse i almene demokratiske processer. Det vil sige processer, hvor retten til indflydelse består i deltagernes status som samfundsborgere med ret til at ytre sig om generelle samfundsanliggender. Det kan handle om alt fra deltagelse i folketings- og kommunalvalg til deltagelse i beslutningsprocesser om lokale områdefornyelser. Vi ved fra forskning, at borgere i udsatte positioner er dårligere repræsenteret i sådanne processer end gennemsnittet. [...] Det skyldes bl.a., at sådanne strukturer sjældent er tilpasset borgernes forudsætninger. Strukturerne kræver derimod, at borgerne er i stand til at indgå på deres præmisser. Noget tyder imidlertid på, at det ikke er tilfældet, og at der er behov for at afsøge nye rum for

deltagelse, der tager de forudsætninger, som borgere i udsatte positioner har for at deltage, alvorligt. (Haugegaard, Kirk & Anker, 2021: 40).

LITTERATURLISTE

- ◊ An, K. og Cerasi, J. (2017): *Who's afraid of contemporary art?* Thames and Hudson Ltd
- ◊ Andersen, N. A. og Larsen, F. (2019): *Fra Socialpolitik til Beskæftigelsespolitik – Er beskæftigelse for alle?* I: Tidsskrift for arbejdsliv, 21 årgang, nr. 1, 2019
- ◊ Arken Museum for Moderne Kunst (u.å.): *Kvinder i opbrud*. Tilgået d. 20. maj 2022 på: <https://www.arken.dk/udstilling/>
- ◊ Arp Fallov, M. og Larsen, L. (2018): *Alle mennesker har ressourcer*. I: Appel Nissen, M., Arp Fallov, M. og Ringø, P. (red.): *Menneskesyn i socialt arbejde. Om udviklingen af det produktive menneske*. 1. udgave, 1. oplag. Akademisk Forlag, København
- ◊ Boje, T. P. (2017): *Civilsamfund, medborgerskab og deltagelse*. 1. udgave, 1. oplag. Hans Reitzels Forlag, København
- ◊ Brinkmann, S. og Tanggaard, L. (2020): *Kvalitative metoder, tilgange og perspektiver: en introduktion*. I: Brinkmann, S. og Tanggaard, L. (red.): *Kvalitative metoder*. En grundbog. 3. udgave, 1. oplag. Hans Reitzels Forlag, København
- ◊ Copenhagen Contemporary, (u.å.): *CC Fællesskaber: Om Kunstdemokraterne, Usynlige Stier, Torsdagsklubben*. Tilgået d. 22. juli 2022 på: <https://copenhagencontemporary.org/cc-faellesskaber/>
- ◊ Copenhagen Contemporary, (u.å.): *Om*. Tilgået d. 22. juli 2022 på: <https://copenhagencontemporary.org/om/>
- ◊ Crossick, G. & Kaszynska, (2016): *Understanding the value of arts & culture. The AHRC Cultural Value Project*. Arts and Humanities Research Council. Wiltshire, United Kingdom
- ◊ Esping-Andersen, G. (1996): *After the Golden Age? Welfare State Dilemmas in a Global Economy*. I: Esping-Andersen, G. (red.): *Welfare States in Transition. National Adaptations in Global Economies*. London: Sage.

- ◊ Flyvbjerg, B. (2020): *Fem misforståelser om casestudiet*. I: Brinkmann, S: og Tanggaard, L. (red.): *Kvalitative metoder. En grundbog*. 3. udgave, 1. oplag. Hans Reitzels Forlag, København

- ◊ Hein, H. (2011): *The responsibility of representation: A feminist perspective*. I: Marstein, J. (red.): *The Routledge Companion to Museum Ethics. Redefining Ethics for the Twenty-First-Century Museum*. Routledge

- ◊ Haugegaard, S. H., Klemmensen, Kirk, F. K. og Anker. J. (2021): *Veje til deltagelse for borgere i socialt udsatte positioner. Et litteraturstudie om de teoretiske diskussioner på feltet*. Udarbejdet af Socialt Udviklingscenter SUS for Rådet for Socialt Udsatte. Kolofon.

- ◊ Havsteen-Mikkelsen, A. (2017): *Non-filosofi og samtidskunst I, II, III og IV*. I: Morello, M. (red.): *Journal, Kunsten.nu*. Tilgået d. 25. juli 2022 på: <https://kunsten.nu/journal/non-filosofi-samtidskunst-samtidskunst/>

- ◊ Hornemann Møller, I. (2016): *De fire socialreformer i moderne tid*. I: Hornemann Møller, I. og Elm Larsen, J. (red.): *Socialpolitik*. 4. udgave, 1. oplag. Hans Reitzels Forlag, København

- ◊ Janson, J. (2012): *A new politics for the social investment perspective*. I: Bonoli, G. og D. Natali, D. (red.): *The politics of the new welfare state*. Oxford University Press

- ◊ Juul, S. (2012): *Hermeneutik*. I: Juul, S. og Pedersen, K. B. (red.): *Samfundsvidenskabernes videnskabsteori. En indføring*. 1. udgave, 3. oplag. Hans Reitzels Forlag, København

- ◊ Kenneth Balfelt Team (u.å): *Enghave Minipark*. Tilgået d. 25. august 2022 på: <https://www.kennethbalfelt.org/enghave-minipark>

- ◊ Kosuth, J. (1991): *Art after philosophy*. I: Guercio, G. (red.): *Art after philosophy and after. Collected writings, 1966-1990*. MIT Press, Massachusetts, USA

- ◊ Kofoeds Skole (u.å.): *Vores arbejde*. Tilgået d. 25. august 2022 på: <https://menneskermedmere.dk/omos/voresarbejde/>

- ◊ Krogstrup, H. K. og Kristiansen, S. (2015). *Deltagende observation*. 2. udgave, 2. oplag. Hans Reitzels Forlag, København

- ◊ Kunsten.nu (30. oktober 2018): *Nye udsmykninger af Tal R, Eva Koch og Randi & Katrine*. Tilgået d. 25. juli 2022 på: <https://kunsten.nu/journal/nye-udsmykninger-af-tal-r-eva-koch-og-randi-katrine/>

- ◊ Kunsthal Charlottenborg (u.å.): *New Red Order Presents: One if by Land, Two if by Sea*. Tilgået d. 16. august 2022 på: <https://kunsthalcharlottenborg.dk/en/exhibitions/new-red-order/>

- ◊ Lynch, B. T. (2011): *Collaboration, contestation, and creative conflict: On efficacy of museum/ community partnerships*. I: Marstein, J. (red.): *The Routledge Companion to Museum Ethics. Redefining Ethics for the Twenty-First-Century Museum*. Routledge

- ◊ Marstein, J. (2011): *The contingent nature of the new museum ethics*. I: Marstein, J. (red.): *The Routledge Companion to Museum Ethics. Redefining Ethics for the Twenty-First-Century Museum*. Routledge

- ◊ Meyer, R. (2013): *Introduction: The art-historical postmortem*. I: Meyer, R.: *What was contemporary art?* MIT Press, Massachusetts, USA

- ◊ Müller, M. (2019): *Udsat for inddragelse: Aktiv medborger eller praktisk gris? Brugerperspektiver på socialt arbejde*. Dansk Sociologi, nr. 3/30. årg. 2019

- ◊ Müller, M. og Pihl-Thingvad, S. (2020): *User involvement in social work innovation: A systematic and narrative review*. Journal of Social Work 2020, Vol. 20(6) 730–750

- ◊ Møller Jørgensen, A. og Ringø, P. (2018): *Det potentielle menneske*. I: Appel Nissen, M., Arp Fallov, M. og Ringø, P. (red.): *Menneskesyn i socialt arbejde. Om udviklingen af det produktive menneske*. 1. udgave, 1. oplag. Akademisk Forlag, København

- ◊ Nationalt Center for Kunst og Mental Sundhed (u.å.): *Forskning i CKMS*. Tilgået d. 08. september 2022 på: <https://ckms.dk/forskning/>

- ◊ Olesen, S. P. (2018): *Analysestrategi*. I: Olesen, S. P. og Morad, M. (red.). *Forskningsmetode i socialt arbejde*. 1. udgave, 1. oplag. Hans Reitzels Forlag, København

- ◊ Pedersen, O. K. (2011): *Fra velfærdsstat til konkurrencestat*. I: Pedersen, O. K.: *Konkurrencestaten*. 1. udgave. Hans Reitzels Forlag, København

- ◊ Pink, S. (2009): *Doing sensory ethnography*. Sage, London

- ◊ Rådet for Socialt Udsatte (2021). *Forandringskraft. Fire forudsætninger for social forandring*. Kolofon.

- ◊ Sandell, R. (2011): *On ethics, activism and human rights*. I: Marstein, J. (red.): *The Routledge Companion to Museum Ethics. Redefining Ethics for the Twenty-First-Century Museum*. Routledge

- ◊ Seismonaut for Bikubefonden (2022): *Billedkunstens betydning: Indsigtsrapport 2022*. Bikubefonden

- ◊ Szulewicz, T. (2020): *Deltagerobservation*. I: Brinkmann, S: og Tanggaard, L. (red.): *Kvalitative metoder. En grundbog*. 3. udgave, 1. oplag. Hans Reitzels Forlag, København

- ◊ Arnstein, S. R. (1969): *A Ladder Of Citizen Participation*. *Journal of the American Institute of Planners*, 35:4, 216-224

- ◊ Styrelsen for Arbejdsmarked og Rekruttering (u.å.). *Reformer*. Tilgået d. 25. august 2022 på: <https://star.dk/reformer/>

- ◊ Tanggaard, L. og Brinkmann, S. (2020): *Interviewet: samtalen som forskningsmetode*. I: Brinkmann, S: og Tanggaard, L. (red.): *Kvalitative metoder. En grundbog*. 3. udgave, 1. oplag. Hans Reitzels Forlag, København

- ◊ Tortzen, A. (2019): *Samskabelse af velfærd. Muligheder og faldgruber*. 1. udgave, 1. oplag. Hans Reitzels Forlag, København