

// EKSPERIMENT // DIALOG // KUNST

EN EKSPERIMENTEL UNDERSØGELSE
AF NY MUSEUMSFÖRMIDLING



CHRISTIANE OVED SÆRKJÆR
PH.D.-AFHANDLING
AARHUS UNIVERSITET

Christiane Oved Særkjær:

Eksperiment, dialog, kunst – en eksperimentel undersøgelse af ny museumsformidling

Ph.d.-afhandling, 2021

Afdeling for Kunsthistorie, Æstetik & Kultur og Museologi

Institut for Kommunikation og Kultur

Aarhus Universitet

Hovedvejleder: Ane Hejlskov Larsen

Bivejleder: Louise Ejgod Hansen

Forsidefoto: Dalsgaard-frokost, Kunst i kassen. Foto: Christiane Særkjær og Randers Kunstmuseum

INDHOLD

FORORD	5
INDLEDNING	7
1. TEORETISK RAMMESÆTNING	14
De(n) nye museologi(er)	14
At møde brugerne gennem formidling	16
Deltagelse	24
Dialog	36
Medborgerskab	41
2. KONTEKSTUALISERING OG AFGRÆNSNING	46
Historie, arkitektur og besøgende	47
Samling og formidlingspraksis	58
3. METODE OG UNDERSØGELSESDSIGN	77
At finde sit (eksperimenterende) ståsted i metodejunglen	77
At ankomme til felten og tage skridtet til at handle i den	81
Undersøgelsesdesign	89
Pilotstudie	90
Eksperimenter	93
Interviewundersøgelse	105
Behandling af empiri – at finde hoved og hale i store mængder materiale	115
Metodeproblematikker og udfordringer	121
4. DA RANDERS KUNSTMUSEUM RYKKEDE UD	123
Fra beton til glas	123
Ageren i nye omgivelser – et brud på ritualerne?	128
Arkitektonisk rum som ramme for sociale og æstetiske oplevelser	148
5. TEMATISKE RAMMESÆTNINGER AF KUNSTEN	154
Tematiske udstillinger – repetition eller brud?	154
Nye indgangsvinkler til kunsten	166
Temaer som dialogåbner og rum for tabuiserede emner	178
Tematiske aktiviteter og udstillinger som deltagelse	186

6. STEMME I KUNSTOPLEVELSEN	190
Hvad ser <i>du</i> i værket?	190
Nye stemmer i udstillingsrummet	209
7. DISKUSSIONER OG PERSPEKTIVER	222
Deltagelsens mange former og niveauer	222
Medborgerskab – mellem det personlige og kollektive	233
Forskende udstillinger og udstillende forskning – metoderefleksioner	241
Samarbejde og impact	247
KONKLUSION	252
LITTERATUR	261
LISTE OVER ILLUSTRATIONER	269
RESUMÉ	273
SUMMARY	277
LISTE OVER BILAG	281

FORORD

Selvom en ph.d. på mange måder er et ultimativt soloprojekt og indebærer utrolig meget tid i ens eget selskab, var denne afhandling aldrig blevet færdig uden gode mennesker på sidelinjen, som er kommet med fantastiske faglige indspark, kærlige kommentarer og opmuntrende ord. Det kræver en hel masse 'tak'.

Først og fremmest tak til Ane Hejlskov Larsen og Louise Ejgod Hansen for at være lige de vejledere, jeg havde brug for. I har været lyttende og overbærende, udfordrende og konstruktive. Og ikke mindst har I altid skubbet mig videre, når jeg sad fast – også på måder, som jeg ikke selv havde troet skulle få mig videre.

Tak til Randers Kunstmuseum for et værdifuldt og sjovt samarbejde. Til Lise Jepsen for mange gode dialoger om projektet og til museets ansatte for at påpege vigtigheden i, at også en 'pdf.'er skal kunne slå et søm i væggen.

Tak til mine forskningskollegaer i Vores museum for interessante diskussioner og tværfaglige vinkler på projektet. En ekstra tak til Kirsten Drotner for udfordrende metodediskussioner, som helt sikkert har gjort mig mere bevidst om mit eget metodiske ståsted.

Tak til alle mine søde ph.d.-kollegaer – især Myggen og A-K for lange (semi-faglige) snakke, pænt mange kopper kaffe og sødt bagværk – og til alle mine kollegaer på Kasernen generelt for et dejligt miljø at færdes i og en god stemning i frokoststuen. En særlig tak skal dog lyde til den hårde kerne på Æstetik & Kultur, som har deres andel i, at jeg kastede mig ud i en ph.d. I vil altid være 'hjem'.

Tak til Leila Jancovich, Helen Graham og Sarah Richardson for at give mig det bedste ophold på University of Leeds. Noget, der i første omgang var en ren pligt, viste sig at blive den bedste oplevelse – både fagligt og socialt. Jeg kommer helt sikkert tilbage!

Tak til mine studerende, der agerede forsøgskaniner og stillede de gode spørgsmål. Og til alle de museumsbesøgende, der kom med svarene og på forskellig vis har bidraget til det empiriske materiale. Uden jer var denne afhandling blevet kedelig.

Tak til min familie og venner for at heppe og for jeres ukuelige tro på mine evner. I aner ikke, hvor meget det betyder! En helt særlig tak skal lyde til Magnus for at være den bedste støtte – både når jeg var flyvende og på grådens rand – og for at være min

mest kritiske læser. Og sidst men ikke mindst tak til Walter, hvis ankomst til verden uden tvivl er skyld i, at jeg fik skrevet en masse sider på forholdsvis kort tid og sat denne ph.d.-rejse i et lidt andet perspektiv.

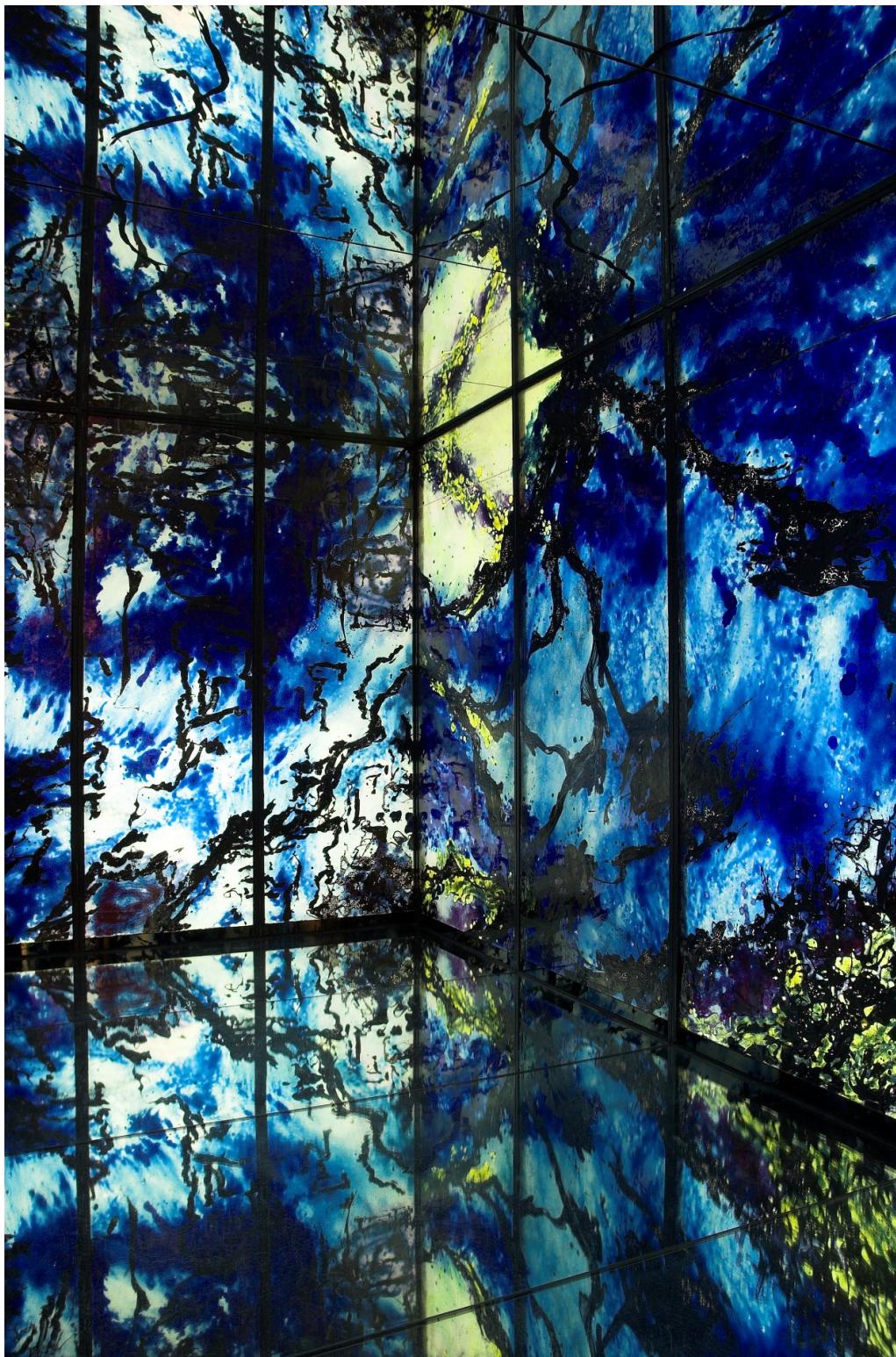
Inden den egentlige læsning begynder, bør det nævnes, at en pandemi nåede at ramme verden, inden det sidste punktum blev sat i denne afhandling. Perioden har haft stor betydning for museumssektoren og formentlig sat mange overvejelser i gang på de enkelte museer om nye formidlingspraksisser og muligheder for at generere deltagelse, fællesskaber og oplevelser uden for museumsrummet. Størstedelen af afhandlingen er dog skrevet før og under den første nedlukning. Efterfølgende er der kun foretaget mindre redigeringer i teksten, og afhandlingen forholder sig derfor ikke til corona-pandemien og dens betydning for museerne.

INDLEDNING

Som barn var jeg bange for at træde ind i den færøske kunstner Tróndur Paturssons installation *Kosmisk Rum* (1997) på Randers Kunstmuseum. Værket udgøres af vægge i glasmosaik malet i sort, blå, gule og lilla nuancer og er beklædt med spejle på gulv og loft. Når man træder ind i installationen føler man sig nærmest på gyngende grund. Der skabes uendelige rum gennem spejlingerne mellem loft og gulv, og farverne på væggene hvirvles ind i hinanden som bølger på havet. Om det var angsten for 'at falde igennem' de mange spejlinger og ramme afgrunden, eller farvernes vemodige, næsten drømmeagtige skær, der gjorde mig utryg, erindrer jeg ikke. Det er heller ikke sikkert, at mit voksne jeks refleksioner stemmer overens med mit barndomsjeks oplevelse, men det centrale er, at det er et værk, som jeg bliver ved med at vende tilbage til. I dag er det ikke længere, fordi det skræmmer mig, men fordi jeg oplever, at jeg bliver inviteret ind i værket – jeg får lov til at deltage og møde museumsrummet på en mere personlig og sanselig måde.

Med næsten samme beskrivelse indledte jeg i sin tid en del af min ansøgning til Aarhus Universitets opslag om et ph.d.-stipendium vedrørende udvikling af nye dialogiske formidlingsformer med afsæt i Randers Kunstmuseums samling. Jeg gjorde dermed straks anslag til at involvere hele mit subjekt i projektet samt gav udtryk for en nysgerrighed om, hvordan deltagelse kan udfoldes på kunstmuseer, og hvilken betydning den personlige kunstoplevelse har for museumsbesøget og ens selvfortælling. Som indfødt randrusianer er jeg altid kommet på Randers Kunstmuseum, der er et mellemstort provinsmuseum beliggende i centrum af Randers by, og mange af mine første erindringer om kunst stammer herfra. Det var derfor også med stor begejstring, at jeg i 2016 takkede ja til et ph.d.-stipendium i samarbejde med netop dette museum.

Projektet indgår som ét af tretten forskningsprojekter i det store nationale forsknings- og udviklingsprogram *Vores museum* (2016-2021), der er støttet af VELUX FONDEN og Nordea-fonden og – ud over Aarhus Universitet – involverer både Aalborg Universitet, Københavns Universitet, Roskilde Universitet og Syddansk Universitet samt en række museer på tværs af landet – foruden Randers Kunstmuseum drejer



Tróndur Patursson: Kosmisk Rum, 1997

det sig om Danmarks Borgcenter, Enigma, Limfjordsmuseet, Nordjyllands Historiske Museum, Planetarium, Skovgaard Museet og Statens Naturhistoriske Museum.

Vores museum undersøger dansk museumsformidling historisk og aktuelt ud fra et ønske om at udvikle dette felt teoretisk, empirisk og praktisk samt at understøtte mental sundhed og livskvalitet bl.a. gennem social inklusion, medborgerskab og deltagelse. Det er programmets overordnede tese, at museer historisk skabes og udvikles i et spændingsfelt mellem en opfattelse af museet som et middel til befolkningens oplysning og som et mål for besøgendes oplevelser, og at dette spændingsfelt i særlig grad kommer til syne i museernes formidling som en række dilemmaer, den nutidige formidling søger at håndtere. Denne tese undersøges i programmet ud fra tre analytiske dimensioner: en brugerdimension, en institutionsdimension og en repræsentationsdimension.

Afhandlingens overordnede problemformulering er formuleret dels på baggrund af Vores museums ønske om at undersøge dansk museumsformidling historisk og aktuelt, dels ud Randers Kunstmuseums behov for at kvalificere egne formidlingspraksisser. Det er i den sammenhæng særligt deltagelse og medborgerskab i relation til museumsformidling, og hvordan disse begreber har indflydelse på forholdet mellem de besøgende, institutionen og kunsten, der er i fokus. Dette har ledt mig frem til følgende forskningsspørgsmål:

Hvordan kan man gennem deltagende formidling aktivere samlingen på Randers Kunstmuseum og herigennem styrke muligheden for at tiltrække forskellige publikumsgrupper i og uden for museet, og hvordan kan forskellige former for deltagelse og dialog bidrage til at fremme medborgerskab?

Problemformuleringen er todelt i form af et deskriptivt spørgsmål, som lægger op til en undersøgelse af den hidtidige formidlingspraksis på Randers Kunstmuseum og en afprøvning af nye formidlingsformer samt to mere diskuterende, fremadrettede spørgsmål, der angår museets fremtidige formidlingsfokus og dets mulighed for at tiltrække forskellige publikumsgrupper. Spørgsmålene bygger på en tese om, at der gennem eksperimenter med alternative formidlingsformer bliver skabt rum for at danne relationer mellem de besøgende og kunsten, mellem de besøgende og institutionen og de besøgende imellem, som åbner for nye æstetiske oplevelser og forståelser af kunst.

Derudover arbejder jeg ud fra en tese om, at alternative formidlingseksperimenter kan bidrage med nye vinkler på, hvordan medborgerskab kan medtænkes i en fremtidig museums kontekst. Deltagelsesaspektet er i den sammenhæng særligt interessant, fordi det påvirker forholdet mellem de besøgende, institutionen og kunsten, og potentielt skaber mulighed for at ændre ved tingenes tilstand, hvad enten det handler om fortolkning, fællesskab, indflydelse eller affekt.

Både deltagelse, medborgerskab og dialog er begreber, der i dansk kontekst har været genstand for øget fokus det seneste årti i relation til formidling. Begreberne bliver ofte anvendt i kulturpolitiske strategier, mens man kan skabe udfordringer i forbindelse med den praktiske udførsel (Scott Sørensen et al., 2016: 6). Der eksisterer både nationalt og internationalt en del ny forskning, som undersøger og diskuterer deltagelse, medborgerskab og dialog i relation til museer og andre kulturinstitutioner (Simon, 2010; McSweeney og Kavanagh, 2016; Scott Sørensen og Kortbæk, 2018; Eriksson, Rung og Scott Sørensen, 2019; Black, 2021 m.fl.). Her er det ofte med udgangspunkt i eksisterende formidlings- og deltagelseseksempler, mens forskning, der har til formål at udvikle og afprøve forskellige formidlingseksperimenter med afsæt i en konkret kunstsamling, som det er tilfældet ved dette projekt, ikke er nær så udbredt. Det skal i forlængelse heraf nævnes, at flere af forskningsprojekterne, der indgår i det nutidige spor i regi af Vores museum, har samme karakter, hvor forskeren selv udvikler og afprøver formidlingseksperimenter i en specifik kontekst. Ikke alle projekterne har dog deltagelse, dialog og medborgerskab som hovedfokus.

Nærværende projekt udføres som et kvalitativt studie, hvor jeg gennem observationer, interviews med museumsbesøgende og en række formidlingseksperimenter på Randers Kunstmuseum undersøger ovenstående problemstilling i relation til en konkret, museal praksis. Jeg undersøger her, hvad der sker i mødet mellem forskellige teoretiske deltagelsesforståelser og empirisk indsamlede erfaringer samt hvilke udfordringer og muligheder, der opstod undervejs i processen. Jeg ønsker hermed at bidrage til en diskussion af forholdet mellem formidlings- og deltagelsesteori, kulturpolitik og praksis. Jeg forsøger med afhandlingen derfor ikke at afklare, om deltagelse virker eller ikke virker på (kunst)museer. Eller om deltagelse eller medborgerskab er en god eller dårlig ting. Jeg forsøger snarere at sætte fokus på museernes fremtidige rolle i samfundet og deres mulighed for at skabe relationer og oplevelser for nye og eksisterende besøgende, da meget tyder på, at forandringer i udstillinger og events er nødvendige, for

at museerne kan opnå legitimitet. Det kalder på nye måder for museerne at engagere sig med de besøgende, men også et øget fokus på vidensudveksling og midlertidighed i udstillingsformaterne (Vest Hansen et. al., 2019: 2f).

Min rolle i projektet

Som det allerede fremgår af mine indledende beskrivelser, har Vores museum og Randers Kunstmuseum været af væsentlig betydning for udviklingen af min forskerrolle. Jeg behandler mere detaljeret senere i afhandlingen, hvordan jeg gennem projektet har indtaget forskellige roller, da jeg både metodisk og praktisk har skullet agere inden for nye felter.

Lidt over halvvejs i projektet fik jeg et barselvikariat som inspektør på Randers Kunstmuseum med fokus på kommunikation. Denne stilling gav mig et langt dybere kendskab til institutionen og personalets forståelse af de besøgende samt en enestående mulighed for at arbejde med implementeringen af dele af mine forskningsresultater. Den dobbelte rolle på museet – som forsker og som ansat og sågar som tidligere Randersborger – har skabt muligheder, men også potentielle faldgruber for min forskning. Det har ligeledes medført, at afhandlingen er funderet i en blanding af mine erfaringer først som forsker og senere som ansat, samt i de konkrete formidlingseksperimenter, observationer og interviews med de besøgende.

En anden afledt effekt af mine skiftende roller, min metodiske tilgang og de etiske problemstillinger, som følger hermed, er min brug af pronominet 'jeg' gennem afhandlingen. Det bliver i akademisk sammenhæng ofte vurderet som problematisk og udfordrer den gængse ide om, at forskning skal være objektiv. I kraft af mine metodiske valg og relationen til mit forskningsemne i form af Randers Kunstmuseum mener jeg dog, at denne form ikke kan undgås, da det ville skabe en kunstig distance, som er mere hæmmende end konstruktiv. Afhandlingen skal imidlertid ikke betragtes som autoetnografisk, men brugen af 'jeg' er med til at fremhæve, hvordan projektet er præget af min forskningsmæssige udvikling og mine handlinger.

Struktur

Foruden forord, indledning og konklusion består afhandlingen af syv kapitler. De første tre kapitler udgør anslaget for afhandlingen. I kapitel 1 introducerer jeg det teoretiske afsæt for forskningsspørgsmålene og de senere analyser. Dette omfatter projek-

tets relation til det museologiske forskningsfelt samt brugen af begreberne formidling, deltagelse, dialog og medborgerskab. Kapitel 2 omhandler den specifikke kontekst i form af Randers Kunstmuseum, hvor jeg analyserer museet som sted, organisation og dets hidtidige formidlingspraksis. I kapitel 3 vender jeg blikket mod afhandlingens metodiske grundlag, hvor jeg præsenterer mine metodologiske refleksioner og det konkrete undersøgelsesdesign.

De efterfølgende tre kapitler i form af kapitel 4, 5 og 6 udgør selve analysen af de konkrete formidlingseksperimenter og interviewene med museumsbesøgende. Kapitel 4 behandler mødet med kunsten og et eksperiment med at rykke Randers Kunstmuseum midlertidigt ud i nye omgivelser – herunder hvordan dette påvirker museumsbesøget og institutionen.

I kapitel 5 analyserer jeg brugen af tematiske udstillinger og aktiviteter i formidlingseksperimenterne. Jeg undersøger her, hvad der sker, når kunst sættes i relation til *noget andet*, og hvordan tematiske rammesætninger påvirker formidlingssituationen og de besøgendes oplevelse af og møde med kunst.

Kapitel 6 tager udgangspunkt i et eksperiment, hvor museumsbesøgende blev inviteret til at dele deres kunstoplevelser. Jeg analyserer her, hvordan de besøgendes egne stemmer kan inddrages i kunstformidlingen, og hvilken betydning inddragelsen har – både når stemmerne anvendes som et individuelt refleksionsredskab, samt når de deles og synliggøres.

Afsluttende diskuterer jeg i kapitel 7 forskellige tematikker og spørgsmål på tværs af afhandlingens foregående kapitler. Her gælder det særligt diskussionen af, hvilken betydning de gennemgående ideer om deltagelse, medborgerskab og metodevalget har haft for den overordnede problemstilling og projektets udvikling.

Det kunne på mange punkter have været oplagt at strukturere afhandlingens opbygning mere kronologisk – både for at synliggøre projektets, museets og min egen udvikling undervejs. Der er dog den fare ved en mere kronologisk opbygning, at man som forsker risikerer at blive mere deskriptiv end analytisk, hvilket er årsagen til, at denne blev fravalgt. Man kunne ligeledes have valgt at dele afhandlingen op i to dele, hvor den ene fokuserede på institutionens blik på de besøgende og egen formidling, mens den anden fokuserede på de besøgendes blik på institutionen og kunsten i samspil med mine eksperimenter. Dette ville dog skabe et klart skel mellem et institutionelt og et brugerorienteret blik, hvilket afhandlingen netop forsøger at gøre op med – bl.a.

ved at eksperimentere, at sætte fokus på dialogbegrebet og at synliggøre de forskellige involverede aktører og deres roller i processen. Som det fremgår, har jeg i stedet valgt en mere tematisk opbygning for at sætte mit empiriske materiale i fokus, hvilket ligeledes skaber mulighed for at fremhæve en løbende dialog mellem diverse stemmer.

1. TEORETISK RAMMESÆTNING

Jeg vil i dette kapitel redegøre for afhandlingens overordnede teoretiske rammesætning. Jeg vil introducere centrale begreber, der er definerende for den overordnede problemstilling og anvendes i de senere analyser af henholdsvis Randers Kunstmuseums formidlingspraksis og mine eksperimenter på museet. Det gælder formidling, deltagelse, dialog og medborgerskab, som alle er væsentlige begreber for museernes praksis og en del af den kulturpolitiske debat. Begreberne anvendes inden for forskellige felter og skoler så som cultural studies, æstetikteori og museologi, hvor de ligeledes opfattes forskelligt. Det betyder, at jeg ikke kommer med udtømmende beskrivelser af begreberne, men præsenterer tilgange og forståelser, som jeg finder relevant for netop denne afhandling. Kapitlet er i den forstand eklektisk i sin gennemgang og har karakter af 'state of art'. Projektet er ikke knyttet til én specifik teoretisk position eller felt, men bevæger sig på tværs, og en teoretisk rammesætning vil derfor langt fra berøre alle områder lige dybt.

Inden jeg forholder mig nærmere til de fire begreber, vil jeg kort berøre den teoretiske museale udvikling, som har betydning for, at disse begreber har opnået en stigende interesse inden for museumsverdenen.

De(n) nye museologi(er)

Baggrunden for de udvalgte begreber, som alle er at finde i dette projekts problemformulering, trækker tråde til det paradigmeskrift, der er sket inden for museologien, og som omtales "den nye museologi" (Vergo 1989; Larsen og Ingemann, 2005). Museernes rolle er under forandring fra at være lukkede, autoritative vidensinstitutioner med samlinger som det centrale omdrejningspunkt til i højere grad at åbne sig op og rette blikket mod brugerne og samfundet (Anderson, 2012: 11). Museolog Peter Vergo opstiller med antologien *The New Museology* (1989) en dikotomi mellem en ny og gammel museologi (Vergo, 1989: 3) og markerer dermed forskydningerne i forståelsen af museumspraksissen. For Vergo er den gamle museologi »too much about museum methods, and too little about the purposes of museums« (Ibid.). Der er med andre ord

tale om et skifte fra at have mest fokus på samlinger til at rette blikket mere mod publikum og museernes samfundsmæssige relevans.

Hvor Vergos antologi ofte ses som bogen, der åbner det (nye) museologiske felt op, forholder museumskonsulent Gail Anderson i antologien *Reinventing the museum: the evolving conversation on the paradigm shift* (2012) sig mere politisk til den nye museologis rolle. »Reinventing the museum is not just adding a program, reinstalling a gallery, or increasing financial reserves – it is a systemic shift in attitude, purpose alignment, and execution« (Anderson, 2012: 2). Museerne har ifølge Anderson et socialt ansvar og har desuden magten til at gøre en forskel (Ibid.: 8, 11). Men de er samtidig udfordret af et samfund, der er under hastig forandring, og hvor konkurrencen om brugerne er stigende. Det påvirker både museerne eksternt og internt, og det fordrer overvejelser om, hvordan de kan gøre sig relevante for offentligheden for sikres deres fremtidige overlevelse (Ibid.: 1). Det handler med andre ord i høj grad om at finde måder, hvor man bedre kan engagere sig med de besøgende og samfundet generelt. Her får begreber som deltagelse og dialog en særlig vigtig betydning, da de netop forholder sig til brugerperspektivet. Anderson opstiller med denne udlægning en modsætning mellem det traditionelle og det 'reinvented' museum, men som det vil vise sig senere i afhandlingen, kan det diskuteres, om skellet kan skæres helt så skarpt – bl.a. hvis man ser på forholdet mellem personlige oplevelser og (kunst)faglig viden.

Noget tyder dog på, at den nye museologi overvejende finder sted på et teoretisk niveau og ikke helt har fået fat i den praktiske virkelighed på museerne, som teorien antyder (McCall og Gray, 2014: 31). Dette konkluderer forskere i museologi Vikki McCall og Clive Gray i artiklen "Museums and the 'new museology': theory, practice and organisational change" (2014)¹. Dette kan kædes sammen med museolog og kunsthistoriker Ane Hejlskov Larsens skelnen mellem en praktisk og teoretisk museologi². Ifølge Larsen består forskellen i, at den teoretiske museologi stiller spørgsmålet *hvorfor*, mens den praktiske spørger *hvordan* (Larsen, 2001: 12). Den første forholder sig

¹ McCall og Gray argumenterer for, at det bl.a. skyldes strukturelle udfordringer og en polarisering af forskellige medarbejderfunktioner inden for institutionen, at den nye museologi ikke har overtaget mere (McCall og Gray, 2014: 32).

² Larsen laver denne opdeling ind i en dansk sammenhæng (Larsen, 2001: 11), men man kan argumentere for, at denne skelnen netop peger på en årsag til, hvorfor den nye museologi primært er teoretisk funderet.

dermed mere ideologisk og kritisk-refleksivt, mens den anden er mere løsningsorienteret.

Trods skel mellem det praktiske og teoretiske i museologien, kan man argumentere for, at den nye museologi alligevel har inspireret og præget både praktikere og teoretiske udviklinger. Det er et dynamisk felt (McCall og Gray, 2014: 31f), hvor det kan være svært at lave klare skel mellem det praktiske og teoretiske, som er under gensidig påvirkning (Larsen, 2001: 12). Siden den nye museologis 'opståen' er der kommet mange nye museologier til, som afspejler forskellige dynamikker og tværfaglige diskussioner i det museologiske felt (Jakobsen, Larsen og Nørskov, 2021). Det gælder bl.a. udstillingspraksis, synet på de besøgende, social inklusion, diversitet og deltagelse. Man kan derfor ikke længere kun tale om en klar opdeling mellem 'ny' og 'gammel', men om mange sidestillede forståelser.

Diskussionerne og ansatserne til forandringer i det museologiske felt i form af nye museologier, synet de besøgende og museernes konstante udfordring med at gøre sig relevante for samfundet har medført, at begreber som formidling, deltagelse, dialog og medborgerskab er yderst aktuelle at placere ind i denne kontekst.

At møde brugerne gennem formidling

Når man skal undersøge den kommunikation, der foregår mellem et museum, dets brugere og omverdenen, er det vigtigt at være opmærksom på, at det er en kompleks størrelse. Museolog Eilean Hooper-Greenhill argumenterer for *a holistic approach to museum communication* (Hooper-Greenhill, 1994: 40) for at synliggøre, at et museum kommunikerer via mange forskellige kanaler og tiltag. Hun skelner mellem kommunikation, der finder sted *on site* og *off site*³ og antyder dermed, at det ikke kun er selve museumsbesøget, der former den samlede museumsoplevelse, men også før og efter⁴. Med denne forståelse bliver museumskommunikation en meget bred betegnelse, som finder sted på flere niveauer (Drotner et al., 2019). Det gælder både mødet med udstillinger, turen i museumscafeen, annoncen i avisen, læsning på hjemmesiden m.v., og museumskommunikation bliver definerende for det billede, man danner sig af et

³ Da Hooper-Greenhills model er fra 1994 er onlineaspektet ikke nævnt, men i en tid, hvor det digitale fylder mere og mere, kan man argumentere for, at det burde have sit eget selvstændige punkt.

⁴ Man finder en lignende pointe hos læringsteoretikeren John Falk, der har undersøgt museumsbesøget både før, under og efter (Falk, 2011)

givent museum (Hooper-Greenhill, 1994: 40). Dette betyder ikke nødvendigvis, at museets selvbillede og de besøgendes opfattelse harmonerer, da det afhænger af, hvordan kommunikationen opleves og siden tolkes.

Mit projekt vedrører den del af museumskommunikationen, der omhandler brugernes fysiske møde med Randers Kunstmuseums samling, og jeg har af afgrænsningsmæssige grunde valgt at anvende begrebet formidling frem for kommunikation. Formidling er smallere end kommunikation, men de anvendes ifølge kulturforsker Casper Hvenegaard Rasmussen ofte som synonymer (Hvenegaard Rasmussen, 2016: 31). Formidlingsbegrebet er modsat kommunikation endvidere indskrevet i den danske museumslov, hvor det indgår som én af i alt fem forpligtelser. De øvrige fire gælder: indsamling, bevaring, registrering og forskning⁵. Det betyder, at formidling både er et analytisk begreb og tæt forbundet til en dansk museums kontekst, hvor det indgår som en del af en institutionaliseret praksis. Idet mit projekt er knyttet til en konkret museal kontekst, er det derfor oplagt at benytte det begreb, som museumsinstitutionen selv anvender. Det betyder dog ikke, at jeg nødvendigvis benytter samme fortolkning som denne. Jeg forholder mig nærmere undersøgende og teoretisk-praktisk til begrebet og vil ligeledes diskutere dets udviklingsmuligheder.

Slår man at *formidle* op i Nudansk Ordborg, møder man følgende forklaringer:

- viderebringe noget ved at fungere som forbindelsesled, specielt om information el. kontakt = mediere.
- få i stand ved at virke som mellemmand.

Beskrivelserne af verbet vidner om, at formidling handler om oversættelse og videregivelse af viden fra en aktør til en anden. Det dækker derfor både over dét at have viden og at være i stand til at videregive denne (Jensen, 2003: 152f), hvormed det får funktion af at være et forbindende mellemlid.

Hvenegaard Rasmussen er med *Formidlingsstrategier* (2016) en af de nyeste danske udgivelser på formidlingsfeltet, og det er overvejende hans udlægning af begrebet, jeg anvender som forståelsesramme i denne afhandling. Han undersøger formidling inden for kunst og kultur og kobler desuden begrebet sammen med forskellige kulturpolitiske strømninger. Formidling er i hans optik flersidet og kan både knyttes til en teoretisk, politisk og praktisk kontekst (Hvenegaard Rasmussen, 2016: 194).

⁵ §2: <https://www.retsinformation.dk/forms/ro710.aspx?id=162504> - besøgt 20/3-2020

Overordnet definerer han kulturformidling⁶ som »de bestræbelser, som aktører inden for det kulturelle felt sætter i værk, for at brugerne kan få viden, oplevelser og muligheder for udfoldelse i relation til kunst og kultur« (Ibid.: 193). Hvordan synet er på brugerne og hvilket formål, der er med formidlingen (oplysning eller oplevelse), er varierende, men kan ofte tilskrives forskellige tidsperioder. Hvenegaard Rasmussen argumenterer dog for, at der er sket en udvikling fra overvejende at fokusere på formidling *af* indhold til at blive mere optaget af formidling *til* en modtager (Ibid.).

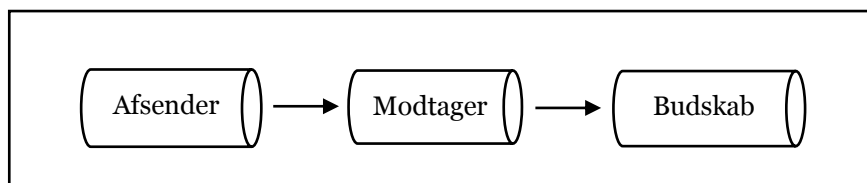
I en kulturinstitutionel sammenhæng forbindes formidling ofte til pædagogik, herunder opdragelse, undervisning og uddannelse, men det har, som tidligere nævnt, også forbindelse til kommunikationsbegrebet (Ibid.: 28). Da jeg i denne afhandling fokuserer på de uformelle dele af formidlingen i form af det frivillige museumsbesøg, er opdragelses- og undervisningsdimensionen⁷ i formidling ikke noget, jeg går yderligere i dybden med, da de begge kan forbindes til mere formelle og potentielt formynderiske læringssituationer. Hvenegaard Rasmussen nævner også uddannelse i relation til pædagogik og formidling, som han i kulturinstitutionelt regi omskriver til dannelse. Dannelse kan her opfattes som noget ydre, man pålægges af andre. Men det kan også være noget indre og mindre formaliseret, der angår en proces, hvor man som individ erhverver viden, færdigheder og holdninger (Ibid.: 29). Den sidste forståelse er relevant i forhold til de konkrete eksperimenter, der indgår i dette projekt, hvor det netop handler om at undersøge formidling, som fremmer refleksion og forskellige kompetencer hos den museumsbesøgende. Denne dannelsesforståelse kan desuden knyttes sammen med det medborgerskabsbegreb, jeg præsenterer senere i kapitlet, hvor medborgerskab forstås som en livslang læringsproces hos den enkelte.

For at kunne undersøge formidling fra et mere analytisk perspektiv end det pædagogiske trækker Hvenegaard Rasmussen på kommunikationsforskningen. Han tager her afsæt i medieforsker Kirsten Drottners kobling mellem kommunikation og formidling (Drotner, 2006)⁸ samt den klassiske kommunikationsmodels inddeling i afsender, budskab og modtager.

⁶ Hvenegaard Rasmussen benytter begrebet kulturformidling, da han undersøger begrebet i et bredere kulturelt felt. Han anvender det dog overvejende ind i en kunstkulturel kontekst, hvorfor jeg ser det som værende uproblematisk at bruge hans definitioner.

⁷ Udover betegnelsen undervisning benyttes museumspædagogik og museumsdidaktik også om samme i museumsregi (Dysthe et. al., 2012).

⁸ Drotner undersøger kommunikation og formidling i relation til børn og kulturformidling (Drotner, 2006). Hun typologiserer her formidling ud fra den klassiske kommunikationsmodel, hvor pointen er,



Den klassiske kommunikationsmodel (rørmodellen).

Modellen, som ofte omtales som rørmodellen, viser, hvordan et budskab videregives fra én part til en anden. Den er ifølge Hvenegaard Rasmussen ikke nuanceret nok, hvis den skal tydeliggøre det mere dialogiske i formidling (Hvenegaard Rasmussen, 2016: 31, 37). Kommunikationsmodellen er oprindeligt udviklet med afsæt i massemediernes kommunikation, der som udgangspunkt er envejsorienteret, men i takt med udviklingen af nye (sociale) medieformer, er kommunikationsforskningen i højere grad selv begyndt at fokusere på det dialogiske. Hos nyere positioner handler det ikke længere om at overføre et bestemt budskab, men at selve meningen opstår *gennem* kommunikationen (Ibid.)⁹. En forståelse, der ligger i tråd med den nye museologiske tanker om at åbne museumsinstitutionerne mere op og skabe en mere ligeværdig relation til de besøgende. Det er ligeledes denne forståelse, jeg anvender, når jeg senere i afhandlingen forholder mig mere analytisk til de dialogiske relationer, som opstår mellem de besøgende og kunsten, de besøgende og institutionen og de besøgende imellem.

Formidlingsstrategier

Det er både hos Drotner og Hvenegaard Rasmussen en vigtig pointe, at formidling er præget af det perspektiv, man vælger at lægge. På baggrund af den klassiske kommunikationsmodels inddelinger og Drotners typologisering af kulturformidling vælger Hvenegaard Rasmussen at skelne mellem tre forskellige formidlingsstrategier i forsøget på at udvikle et analytisk værktøj til at forstå (kultur)formidling og de forskellige dynamikker, der er på spil (Ibid.: 39). Det drejer sig om henholdsvis en afsenderbaseret, en modtagerorienteret og en brugerinddragende strategi. Ved de to første er der tale om envejskommunikation – fra institutionen og ud, mens den sidste har fokus på det dialogiske (Ibid.: 155). De kan alle tre forankres i forskellige former for kultur-

at der er forskel i formidlingen alt efter, om fokus er på afsender-, budskabs- og modtagerperspektivet (Drotner, 2006: 10).

⁹ Man kan her drage parraller Bakhtins dialogbegreb og hans ide om, at mening skabes gennem dialogen (Bakhtin, 1986: 119-120), som jeg præsenterer senere i dette kapitel.

politik, der er blevet ført i Danmark siden Kulturministeriets oprettelse i 1961, og kobles sammen med forskellige opfattelser af kvalitet (Ibid.: 39).

Selvom de tre formidlingsstrategier er forbundet til forskellige kulturpolitiske dagordener, er det vigtigt at nævne, at de i dag eksisterer side om side inden for samme institution (Ibid.: 40). De skal derfor ikke opfattes normativt, men reflektivt. Det betyder ligeledes, at de ikke nødvendigvis findes i rene former ude i virkeligheden, og der er ikke én, som er bedre end den anden. Det handler i stedet om at overveje valget af strategi og være bevidst om, at formidlingen ændres alt efter, hvilken strategi der er i fokus (Hvenegaard Rasmussen, 2016: 40; Drotner, 2006: 10¹⁰).

Den afsenderbaserede strategi har fokus på det indhold, institutionen ønsker at formidle, og har rod i den klassiske (ydre) dannelse (Ibid.: 37). Kunst og kultur skal i den sammenhæng understøtte, at borgerne bliver myndige og oplyste, men der er samtidig risiko for, at de i denne proces bliver gjort til klienter (Ibid.: 198). Det bliver dermed oplysningsaspektet i form af selve indholdet og kvaliteten af dette, som er i centrum. Kulturpolitisk kan den afsenderbaserede strategi knyttes sammen med 1960'ernes *demokratisering af kulturen*, som ønskede at skabe lige adgang til kulturen for alle befolkningsgrupper, men fortsat havde udgangspunkt i indholdet frem for modtageren (Ibid.: 55).

Den modtagerorienterede strategi retter sig mod modtagerne af formidlingen, men ikke på en måde, hvor de aktiveres. Strategien er ifølge Hvenegaard Rasmussen tosidet. Det drejer sig enten om en markedsvinkel, hvor man forsøger at møde de besøgendes præferencer og ønsker for herigennem at tiltrække flere. Eller også bygger den på en mere sociologisk vinkel, hvor man gerne vil forstå brugerne, og hvorfor de anvender kulturelle tilbud (Ibid.: 38). Det kan altså derfor både handle om at fremme kulturinstitutionernes effektivitet og skabe kulturel mangfoldighed (Ibid.: 199), hvorved kvalitetsstempelen har at gøre med økonomi eller diversitet. Kulturpolitisk har denne strategi forbindelse til det *kulturelle demokrati*, som prægede den kulturpolitiske dagsorden i 1970'erne og 80'erne (Ibid.: 54). Denne kulturpolitik bevæger sig væk fra ideen om en monokultur hen mod en kulturel pluralisme, hvilket resulterer i, at modtagerne kommer i fokus – både deres kulturelle baggrund, men også ved at imødekomme deres smag (Ibid.: 54f).

¹⁰ Drotner anvender termen perspektiv i stedet for strategi, men pointen er i denne sammenhæng den samme.

Den brugerinddragende strategi er tæt knyttet til begreber som dialog, indflydelse og deltagelse og bunder både i et ønske om at øge besøgstal og fremme demokratiske interesser (Ibid.: 38). Hvenegaard Rasmussen udfolder en meget bred tilgang til det brugerinddragende, hvor den besøgende ikke længere er passiv, men bliver inddraget som »frivillig, ved interaktiv formidling, som deltager i debatter, i værkstedsaktiviteter, som samarbejdspartner eller som den, der selv initierer og afvikler kulturelle og kunstneriske events i kulturinstitutionelt regi« (Ibid.: 199). Den brugerinddragende formidlingsstrategi findes derfor inden for et bredt spektrum, hvis samlede mål ifølge Hvenegaard Rasmussen er at gøre besøget til en større oplevelse¹¹. Med det kulturelle demokrati opstod der en bredere forståelse af kulturbegrebet, hvilket medførte, at borgernes egen kulturelle og kunstneriske udfoldelse fik øget opmærksomhed (Ibid.: 55). Brugerinddragelse blev derfor en ny vej til at danne borgerne, øge opmærksomheden på kulturinstitutionerne og skabe mangfoldighed i kulturelle tilbud. I museumsregi har bevægelsen mod et øget fokus på dialogiske formidlingsformer og det ændrede syn på brugerne ifølge formidlingschef på Statens Museum for Kunst Anne Berit Larsen og ph.d. Anne Sophie Løssing betydet, at museerne i højere grad stiller spørgsmålstejn ved, *hvad og hvordan* der skal fortælles, og på *hvilken* måde (Larsen og Løssing, 2011: 178).

Det er ligeledes med afsæt i Hvenegaard Rasmussens strategier, at jeg har valgt at anvende termen *deltagende formidling* i min problemformulering for at fremhæve, at det er den brugerinddragende og dialogiske formidlingsstrategi, der er i fokus. Deltagelse bliver i den sammenhæng delvis synonym med brugerinddragelse (Hvenegaard Rasmussen, 2016: 157) og skal her forstås i meget bred forstand. Det angår formidlingsformer, der er mere end envejskommunikation og i en eller anden form sætter brugeren i spil (Ibid.: 155). Når formidling foregår mellem en institution og dens besøgende, kan man dog argumentere for, at der ofte vil være en vis ubalance til stede i den kommunikative relation bl.a. i kraft af formidlingsbegrebets tilknytning til opdragelse og undervisning. Ved at benytte betegnelsen *deltagende formidling* forsøger jeg dermed at bløde grænserne en smule op og fremhæve, hvordan bestemte formidlingsformer kan være mere inddragende og dialogbaserede end andre.

¹¹ Forskning, bl.a. i regi af Vores museum viser, at formidling altid har befundet sig i en blanding af oplysning, i form af dannelse, og oplevelse (Christensen og Haldrup, 2019: 5). Det er med andre ord ikke noget nyt at fokusere på oplevelse. Det bliver blot italesat forskelligt.

Deltagelse som kulturpolitisk strategi

Skiftet mod mere aktiv inddragelse og deltagelse i dansk og nordisk kulturpolitik går ifølge kulturforskerne Anne Scott Sørensen og Hjørdis Brandrup Kortbek under navnet *outreach*. Outreach skal ses som en måde at række ud til brugerne og nedbryde institutionsgrænser, hvilket gerne skal resultere i *inreach* i form af ændringer inden for institutionen gennem brugerne (Scott Sørensen og Kortbek, 2018: 30f). Her har Storbritannien på mange punkter været forgangsløst, men også i Danmark står det højt på den kulturpolitiske dagsorden. Det ses bl.a. i Kulturministeriets 'kataloger' *Reach out! – Inspiration til brugerinddragelse og innovation i kulturens verden* (2008) og *Reach out inspirationskatalog. Naviger i brugerinddragelse og brugerdrivet innovation* (2012), der begge er lavet som inspiration til kulturinstitutioner, der gerne vil arbejde med brugerinddragelse. De kan ses som videreførelse af det kulturpolitiske fokus på at fremme velfærd og demokratisere kulturen ved øget brugerinvolvering samt for at styrke fællesskaber og medborgerskab (Scott Sørensen et al., 2016: 5). Brugerinddragelse eller deltagelse handler med andre ord om at række ud på nye måder (Kulturministeriet, 2008: 6f).

I *Reach out!* (2008) sættes der i høj grad fokus på brugerinddragelse som en strategi til at tiltrække og appellere til et bredere publikum, herunder at skabe oplevelser, de besøgende gerne betaler for. Udgivelsen præges derfor både af en økonomisk instrumentel tendens og et forsøg på at fremme kulturelt demokrati (Hvenegaard Rasmussen, 2016: 60). Noget lignende gør sig gældende i 2012-versionen, men der lægges samtidig vægt på det mere dialogiske. Tidligere kulturminister Uffe Elbæk fremhæver i *Reach out inspirationskatalog* (2012) to grunde til, at man skal arbejde med brugerinddragelse. Den første er det innovative potentiale for institutionerne (man skal lære af brugerne), mens den anden omhandler formidlingen. Elbæk nævner, at »kultur ikke længere er envejskommunikation, fra kulturens elite til publikum, men snarere en gensidig kommunikation, der udspiller sig mellem kulturinstitutioner, brugere og ikke-brugere – både i fysiske og virtuelle rum« (Kulturministeriet, 2012: 4). Man kan ud fra dette citat pege på, at deltagelse som kulturpolitisk strategi forsøger at skabe en relation til brugerne, hvor alles stemmer er vigtige. De to udgivelser vidner overordnet om et fokusskifte fra kultur til borger/bruger (Scott Sørensen og Kortbek, 2018: 30), men

viser ligeledes, hvordan samfundsmæssige tendenser og den politiske magthaver¹² præger den kulturpolitiske dagsorden og har indflydelse på, hvilken rolle deltagelse har i en kulturpolitisk strategi.

Hvordan deltagelsen praktisk bliver udført, og med hvilket formål kan dog være en større udfordring. Scott Sørensen et al. argumenterer for, at der er et stort hul mellem gode intentioner på politisk niveau og den faktiske virkelighed (Scott Sørensen et al., 2016: 6). Hvenegaard Rasmussen nævner i forlængelse heraf, at det er paradoksalt, at brugerinddragelse fylder mere og mere i relation til formidling, men ofte ikke indtænkes i konkrete formidlingstiltag. Det bliver et 'vedhæng' (Hvenegaard Rasmussen, 2016: 206).

Også teoretisk diskuteres deltagelsens betydning for og tilknytning til kulturpolitik. Ifølge kommunikationsforskerne Pille Runnel og Pille Pruulmann-Vengerfeldt er den tidlige forskning om deltagelse på museer overvejende normativ og idealistisk, mens der i de senere år er blevet taget mere kritisk stilling til begrebet, om end det fortsat ses som en vigtig måde for museerne at skabe relationer til deres besøgende (Runnel og Pruulmann-Vengerfeldt, 2014: 13). I nordisk sammenhæng er forskningen i brugerdeltagelse ifølge Scott Sørensen et al. blevet mindre kritisk og mere realistisk, men den mødes fortsat af skeptikere i forhold til det oplevelsesøkonomiske perspektiv (Ibid.). Brugerinddragelse bliver i den sammenhæng kritiseret for at være en instrumentaliseringsstrategi ført frem af new public management og oplevelsesøkonomien, hvilket skaber et (dårligt) miks mellem virksomheder og demokratiske visioner (Scott Sørensen et al., 2016: 6). Det bliver et middel til at skabe effekt, som i mange tilfælde kan være svære at måle (Hvenegaard Rasmussen, 2016: 200). Sagt med andre ord skal deltagelsesagendaen i en kulturpolitisk sammenhæng ikke udelukkende ses som en god ting. Fx nævner den kulturpolitiske forsker Leila Jancovich med afsæt i Storbritannien, at deltagelsesagendaen i høj grad er synlig på et kulturpolitisk niveau, men det er langt fra alle, der får en stemme. Ofte domineres den af kultureliten, der undertrykker andre stemmer og hæmmer muligheden for nye initiativer (Jancovich, 2015: 3). Derudover er mange deltagelsesinitiativer i kultursektoren midlertidige, hvilket resulterer i, at de ikke når at involvere så mange (Ibid.: 12).

¹² I 2008 var regeringen blå med daværende medlem for de Konservative Brian Mikkelsen som kulturminister, mens det i 2012 var en rød regering med Uffe Elbæk, der dengang var en del af de Radikale, som kulturminister.

I relation til ovenstående kan man ligeledes rejse spørgsmålet om kvalitet i forbindelse med deltagelse. Hvenegaard Rasmussen argumenterer her for, at det ikke kun handler om kunstnerisk kvalitet, da kulturpolitik ikke kun har fokus på kunst, men også har samfundsmæssige mål – mål, der samtidig er foranderlige (Hvenegaard Rasmussen, 2015: 82) Det er i den sammenhæng vigtigt at påpege, at deltagelse, eller brugerinddragelse som Hvenegaard Rasmussen kalder det, kan have flere sigter – nogle gange betones oplysningsaspektet, andre gange det økonomiske (Ibid.). Kulturpolitisk forsker Louise Ejgod Hansen fremhæver i forlængelse heraf, at såfremt man skal vurdere deltagelsens kvalitet eksempelvis ved evaluering, er det vigtigt, at man har en præcis forståelse af, hvad målet med deltagelsen er (Ejgod Hansen, 2019: 210).

Deltagelse

Som det foregående allerede har lagt op til, spiller deltagelse en central rolle for denne afhandling – ikke mindst fordi det fylder meget inden for formidling og udgør et vigtigt punkt på den kulturpolitiske dagsorden i forhold til museernes relation til sine besøgende. Deltagelsesbegrebet var på mange punkter mit faglige udgangspunkt, da jeg et halvt år inden, jeg påbegyndte mit ph.d.-stipendie, afleverede speciale, der havde deltagelse som fokus og undersøgte det i relation til æstetiske installationer i byrummet. Min aktive brug af begrebet er siden blevet formet af den kontekst, nærværende projekt indgår i, og har i den forstand ændret sig undervejs og fået en anden karakter end udgangspunktet. Jeg benytter dog fortsat deltagelse som teoretisk rammesætning og diskussionspartner.

Deltagelsesbegrebet anvendes inden for en række forskellige fagtraditioner – demokrati og politik (Arnstein 1969; Pateman, 1970), udviklingsstudier (White, 1996; Cornwall, 2008), medieteorier (Carpentier, 2011; Jenkins, 2008; Kelty, 2015), kulturinstitutioner (Simon, 2010; McSweeney og Kavanagh (red.), 2016; Eriksson, Rung og Scott Sørensen (red.), 2019) samt kunst/ æstetik (Bourriaud, 1998; Jalving, 2006; Bishop, 2012) m.fl. Det kan her betyde mange forskellige ting afhængig af graden, konteksten og deltagelsesformen (Bolt et al., 2014: 14).

I forordet til Kultur & Klasses temanummer 'deltagelsens æstetik' skriver gæsteredaktionen, at der i de forskellige (æstetiske/kunstneriske) deltagelsesidealer som minimum ligger »en gennemgående fordring om demokratisering og en kollektiv dimen-

sion, hvor vi gennem at deltage bliver eller søger at blive en del af et fællesskab, der er affektivt eller æstetisk funderet« (Ibid.). Medieforskeren Christopher Kelty beskriver endvidere, hvordan deltagelsesbegrebets kompleksitet i høj grad består i, at det anvendes i forskellige felter og kalder det et 'midlevel concept' »that mediates between high and low, between theory and practice, between the real and the ideal« (Kelty, 2017: 3). I artiklen "Seven Dimensions of Contemporary Participation Disentangled" (2015) identificerer han dog den mest basale forståelse af deltagelse som noget, der: »(...) concerns collective actions that form something larger so that those involved become part of and share in the entity or effects created« (Kelty et al., 2015: 478).

Med inspiration i en anden af Keltys deltagelsesinddelinger, skelner kulturforsker Birgit Eriksson i kapitlet "Kulturel deltagelse" i *Ny kulturteori* (2019) mellem to sider af deltagelsesbegrebet. Den mest brugte handler om indflydelse, demokrati og samskabelse, mens den anden knytter sig til identitet og fællesskab (Eriksson, 2019:198). Denne skelnen kan muligvis virke banal, men en synliggørelse af et deltagelsesbegreb, som rummer flere facetter, kan særligt i dette projekt være givtig til at trække aspekter af deltagelsesbegrebet frem, som ikke udelukkende relateres til magt og beslutninger.

Deltagelsesbegrebets kompleksitet og brugen af det i mange forskellige sammenhænge betyder, at jeg i det følgende ikke kommer med en dækkende beskrivelse af begrebet eller tager stilling til, hvad der er god eller dårlig deltagelse. Det skyldes dels, at projektet dækker over flere forskellige felter, hvorfor der ikke er én bestemt retning, der er oplagt. Dels, at jeg gerne vil nuancere begrebet og præsentere perspektiver, som er relevante for denne specifikke sammenhæng. Jeg har derfor valgt at belyse deltagelse ud fra henholdsvis et socialt, et performativt og et magtmæssigt perspektiv. Disse er ikke nødvendigvis knyttet til en museumskontekst, men er i en eller anden form relevante i forhold til mine eksperimenter på Randers Kunstmuseum – enten som analytiske greb eller til at diskutere ud fra. Jeg vil i afhandlingens senere kapitler benytte disse til at vise, hvad der sker, når deltagelse møder en konkret virkelighed, i dette tilfælde Randers Kunstmuseum, og hvilke udfordringer og muligheder, der opstår i denne sammenhæng.

Deltagelse som fællesskab og relevans for den enkelte

Når man taler om deltagelse i relation til museer, er det uundgåeligt at nævne tidligere museumsdirektør Nina Simon. Hun har med bøgerne *The Participatory Museum* (2010) og *The Art of Relevance* (2016) samt sin blog skabt stor opmærksomhed om deltagelse på museer og anvendes ofte inden for den praktiske del af museologien. Hos Simon er det sociale af afgørende betydning, når det gælder deltagelse, og hun advokerer for, at deltagelse er særlig egnet til at fremme sociale oplevelser og fællesskab (Simon, 2011: 126).

Simon er selv mere praktiker end teoretiker, og det er også fra dette perspektiv, hendes tilgang til deltagelse udspringer. Hun henvender sig i *The Participatory Museum* eksplicit til museumsansatte¹³ og deres institutioner, og bogen har primært fokus på at give redskaber til at arbejde med og reflektere over tilgange til deltagelse fra et institutionsperspektiv. Denne henvendelsesform synliggør, at det er hos den museumsansatte (og dermed institutionen), at intentionen om at skabe deltagelse i første omgang starter. Det handler her om at udvikle oplevelser, som tilskynder de besøgende til at interagere socialt (Ibid.: 144), og her er rammesætning eller *stilladsering*, som Simon kalder det, af afgørende betydning.

For at synliggøre, hvordan social deltagelse kan fremmes og foregå på museer, har Simon udviklet en stige-model. Hun kalder denne model for et 'jeg-til-vi-design', som gennem fem stadier bevæger sig fra en personlig (jeg) til social (vi) oplevelse (Ibid.:144). Udgangspunktet for alle fem stadier er indhold, mens måden den enkelte interagerer med dette og andre personer forandrer sig.

Stadie 5	Personer interagerer socialt	Vi ↑ Jeg
Stadie 4	Personlige interaktioner skaber sociale netværk	
Stadie 3	Personlige interaktioner aggregerer socialt	
Stadie 2	Personer interagerer via indhold	
Stadie 1	Personer forbruger indhold	

Social deltagelse vist i jeg-vi-design model frit efter Simon (2010).

¹³ Simon benytter bl.a. henvendelsesformerne 2. person singularis og 3. person pluralis flere gange gennem teksten, hvor hun henvender sig direkte til de museumsansatte.

De fem stadier i modellen indikerer ligeledes, at den enkelte gradvist bliver mere aktivt handlende – både i forhold til indholdet og til andre. Simon fremhæver, at museer hverken kan eller skal fokusere udelukkende på 'stadie fem tiltag'. Stadierne bygger i stedet ovenpå hinanden, da det kræver personlig erfaring for at kunne indgå i et kollektiv. Målet er nærmere at øge mangfoldigheden i tilbud (Ibid.: 146), hvor en udfordring dog kan være, at det er svært at skabe 'stadie fem tiltag', som ikke er faciliteret af en museumsansat. Selvom Simon er fortalende for alle fem stadier, synliggør en stige-model alligevel en vis normativitet – nemlig at den gode deltagelse handler om at gøre den enkelte til en del af noget større og ikke kun foregår på det individuelle plan.

For at skabe vellykket deltagelse på museer, er det ifølge Simon nødvendigt at fokusere på design. Institutionen skal her ikke være den eneste, som leverer indhold. Den skal i stedet fungere som en platform, der understøtter mange forskellige indholdsformer, hvor de besøgende får en mere deltagende rolle og mulighed for at forbinde sig til hinanden (Ibid.: 122f). Hvis de skal se meningen med deltagelsen, er det dog vigtigt, at den defineres helt præcist og bliver stilladseret (Ibid.: 144). Formålet skal være synligt, og man skal som institution være bevidst om, hvordan deltagelsesprojektet kan kobles sammen med mere overordnede målsætninger (Ibid.: 135). Simon knytter dermed deltagelse tæt sammen med det højeste institutionelle niveau, og man kan argumentere for, at det medfører, at deltagelse ikke skal ses som et *add on*, men skal integreres i institutionen. Denne pointe er interessant i forhold til fremtidsperspektiverne for deltagelsesprojekter og institutionernes evne til at implementere dem, hvilket også er en problematik, der er til stede i dette projekt. Deltagelsesfremmende projekter er nemlig ofte kortsigtede på kulturinstitutioner, og det kan ifølge museologen Bernadette Lynch have betydning for, hvilket impact de har efterfølgende (Lynch, 2011).

»At skabe en vellykket deltagende model består i at finde måder at designe brugerinddragende platforme på, hvor det indhold, som amatører bidrager med, formidles og udstilles attraktivt« (Simon, 2011: 123). Med denne forståelse bliver deltagelsens overordnede mål ikke at generere medbestemmelse, men nærmere et formidlingsmæssigt greb. Simon peger i forlængelse heraf på, at mange museer bevidst mener, de skal fjerne stilladset for at give deltagerne mulighed for selv at styre deres oplevelse, hvilket kan være problematisk, da det kan være skræmmende for mange (Ibid.: 132).

En vigtig del af Simons tilgang berører desuden spørgsmålet om, hvorvidt alle rent faktisk har lyst til at deltage. Hun kritiserer i den sammenhæng museer for overvejende at tænke deltagelse som noget, hvor der skal *skabes* frem for at tilbyde andre deltagelsesmåder fx ved at kommentere eller dele¹⁴. Det betyder dermed også, at de deltagende aktiviteter ikke kun skal skabe værdi for institutionen og det deltagende publikum, men også for dem, der ikke selv deltager aktivt (Ibid.: 131). Deltagelse skal i denne forståelse dermed generere værdi for andre også uden for deltagelsen selv.

Selvom Simon ikke er særligt eksplicit om medindflydelse i relation til deltagelse, hvilket ellers fylder meget i andre tilgange, kan man argumentere for, at hendes forståelse heraf indeholder en vis utvetydighed. På den ene side nævner hun, at institutionen skal stole på de deltagende (Ibid.: 123) og agere 'platform' for brugernes indhold, mens deltagelse på den anden side ikke kun skal bemyndige (Ibid.: 132). Institutionen skal tænke lige så meget på dem, som ikke deltager, og afgrænse deltagelsen gennem stilladsering (Ibid.: 141). Sidstnævnte peger i en eller anden grad på, at de endelige beslutninger altid ligger hos institutionen, og at der i højere grad er fokus på oplevelse frem for medbestemmelse. Hele Simons tilgang baseres dog på ideen om, at museerne skal være mindre formynderiske og er til *for* nogen. Ønsket om at skabe gode (sociale) oplevelser rummer ifølge Simon endvidere et potentiale for, at de besøgende får lyst til at deltage i endnu flere ting på sigt: »As more people enjoy and become accustomed to participatory learning and entertainment experiences, they want to do more than just “attend” cultural events and institutions« (Simon, 2010: preface).

I *The Art of Relevance* beskæftiger Simon sig ikke eksplicit med deltagelse, men sætter i stedet yderligere fokus på, hvordan et museum bliver relevante for sine besøgende og lokale fællesskaber (communities), hvormed relationen mellem institution, brugere og lokalmiljø trækkes helt frem. For Simon er noget relevant »(...) when it is connected to where a person wants to go. What you want to know. Who you want to be« (Simon, 2016: 38). Det handler med andre ord om at skabe forbindelser, der giver mening og værdi for den enkelte (Ibid.: 22).

I arbejdet med at gøre institutioner mere relevante, får de besøgende også en mere aktiv rolle. De har noget at bidrage med, og derfor bør der ifølge Simon sættes

¹⁴ Simon nævner i den forbindelse den sociale medieplatform YouTube som et eksempel på, hvordan det er de færreste 'deltagere', der producerer egentligt indhold. Langt størstedelen er her enten bare tilmeldt sitet, kommenterer eller deler videoer (Simon, 2011: 130f).

fokus på de besøgendes *assets* frem for *needs* (Ibid.: 95). De er ikke bare passive brugere, som skal oplyses – de kommer med noget i bagagen og kan bidrage, hvilket institutionen skal lære af. »We build relevance when we learn about people and connect with them on their terms« (Ibid.: 109). Denne optik er i nogen grad knyttet til en ide om medindflydelse, idet forholdet mellem institution og besøgende bliver mere ligeværdigt.

Også inden for det æstetiske felt finder man eksempler på deltagelse, som tilskynder deltagelsens sociale potentialer. Det gælder fx kunstkritiker og kurator Nicolas Bourriaud som med sit begreb om den relationelle æstetik (1998) har haft en stor indflydelse for deltagelsesbegrebet i kunsten i slutningen af 1990'erne og starten af 00'erne. Hvor Simon har fokus på institutionen, er det hos Bourriaud i selve kunsten, deltagelsen foregår. Den relationelle æstetik beskæftiger sig med og promoverer den kunst, der undersøger socialitet, kommunikation og relationer – oftest i et bestemt rum eller udstillingssituation, hvor der er mulighed for udvekslinger mellem folk. »Alt afhængig af den grad af deltagelse, som kunstneren kræver af beskueren, alt afhængig af værkernes natur og de foreslåede eller afbildede modeller for socialt samkvem, vil en udstilling skabe et særligt "udvekslingsområde"« (Bourriaud, 2005: 17).

Den relationelle æstetik er siden blevet kritiseret af bl.a. kunsthistoriker Claire Bishop for at fokusere for meget på det relationelle i kunsten og glemme de potentialer, der ellers ligger i det æstetiske (Bishop, 2012: 2). Hun mener, at den relationelle æstetik i sit forsøg på at skabe positive relationer og dialog ofte kommer til at overse og ignorere de konflikter og magtrelationer, som ligeledes er på spil (Bishop, 2012). Set fra Bishops perspektiv betyder det, at den sociale deltagelsesbaserede kunst mangler evnen til at forholde sig kritisk til nogle af de problematikker, som deltagelsesteoriene, der forholder sig til magt og medindflydelse, rejser. Samme kritik ville man formentlig også kunne rejse mod Simons forståelse – modsat kunstens andre potentialer, foregiver Simon dog ikke at ville andet og mere.

Deltagelse som performativ iscenesættelse

En anden tilgang til deltagelse, som er relevant for dette projekt, drejer sig om en deltagelsesform, der er knyttet til det performative, kropslige og affektive. Denne tilgang er særligt forbundet med kunst og er i dansk kontekst bl.a. repræsenteret af vicedirektør på Statens Museum for Kunst og ph.d. Camilla Jalving. Hvor Simon udelukkende

har et praksisperspektiv og forholder sig til alle museumstyper, kombinerer Jalving det teoretiske med det praktiske og undersøger deltagelse i relation til kunst og kunstudstillinger. Hun byder ind med en deltagelsesforståelse, som er forbundet med performativitet, hvor handlinger – intenderede og ikke-intenderede – er formende for deltagelsen.

I artiklen "Fra objekt til begivenhed" (2006) beskæftiger hun sig med deltagelse set ud fra en kuratorisk, performativ vinkel og har ligesom Simon en ret bred tilgang til begrebet. Hun skriver: »I de fleste tilfælde handler det dog om at tildele den besøgende en mere aktiv rolle som medspiller eller som medproducent ud fra ideer om kommunikation, interaktion eller hvad jeg med en bred betegnelse vil kalde *deltagelse*« (Jalving, 2006: 137). Med denne forståelse kommer deltagelsen til at befinde sig mellem institutionen, kunsten og den besøgende gennem en form for handling, hvor udstillingen ikke ses som en færdig tekst, men er i bevægelse og i relation til noget. »(...) en udstilling kan betragtes som en performance, i hvilken noget opføres af en række aktører. Spørgsmålet er imidlertid, hvad dette noget er, hvorledes det bliver opført, og hvilke roller de enkelte aktører spiller?« (Ibid.: 135). Jalving skelner i forlængelse heraf mellem tre former for deltagelse – en *kunstner-*, *kurator-* og *beskuerskabt*, som defineres ud fra den mest fremtrædende aktør i processen.

Ved den kunstnerskabte deltagelse er det kunstneren eller værket, som udstikker rammerne for deltagelsen og indbyder til den. Det betyder, at noget »[b]ryder ind i værket og overskrider den grænse, der normalt hersker mellem objekt og beskuer i museet (...)« (Ibid.: 137). Værket skal her ikke opfattes autonomt som i en klassisk modernistisk forståelse, men defineres gennem det, der sker omkring det. »Værkets indhold eksisterer med andre ord ikke adskilt fra værkets *brug*, men bringes til live, idet beskueren tager del« (Ibid.: 142). Betydningen i værket bliver med andre ord synlig gennem beskuerens performative handling i mødet med værket og har visse overlap med den relationelle æstetik.

Den kuratorskabte deltagelse fungerer som et med-forfatterskab mellem værk og beskuer, hvilket vil sige en deltagelse, »der forsøges faciliteret fra udstillingsarrangørernes side« (Ibid.: 145). Det betyder, at kuratoren bestemmer iscenesættelsen, og hvordan den besøgendes deltagelse skal aktiveres, hvormed det performative opstår. Dette kunne fx dreje sig om et mere processuelt udstillingsdesign, hvor der løbende sker forandringer gennem input fra de besøgende (Ibid.: 146). Denne form er ligeledes

forbundet med den kunstnerskabte, og de aktualiseres ofte samtidig (Ibid.: 145). Selvom Jalving ikke nævner det eksplicit, kan man argumentere for, at det også er under denne form, at meget formidling foregår.

Den beskuerskabte deltagelse hos Jalving adskiller sig en del fra fx Simons forståelse. Jalving ser denne form for deltagelse som uplanlagt og forholdsvis spontan. »(...) en gruppe besøgende, der ikke blot ser på kunsten, men som gennem deres selvfrestillinger deltager med en egen fortælling« (Ibid.: 149). Det er med andre ord en deltagelse, som sker sideløbende med selve udstillingen. Denne form knytter sig ikke til en bestemt form for kunst eller kuratorisk strategi, men opstår mere som et ”performativt øjeblik” (Ibid.: 150), og omhandler den relation de besøgende etablerer til kunsten eller andre besøgende. Udstillingsrummet fungerer her som rammen for en performativ handling.

De tre deltagelsesformer kan ifølge Jalving ikke tænkes særskilt eller udelukker hinanden, men der er forskel på dem. Ved den beskuerskabte er deltagelsen ikke-intenderet, mens den ved de to andre fungerer som en positiv respons på enten kunstnerens eller kuratorens intentioner. Jalving stiller selv spørgsmålstegn ved, om de to sidste overhovedet kan kaldes deltagelse, da de handler om at opfylde en intention (Ibid.: 151), men hun peger ligeledes på, at måske alt deltagelse på museer er orkestreret i en eller anden grad grundet et kodeks for opførsel. Hun argumenterer i den sammenhæng for, at netop disse koder skaber mulighedsrummet for at gøre noget nyt, hvilket sker i kraft af det performative. »For selvom vi gentager, gentager vi aldrig helt ens hver gang. Det er med andre ord gentagelsen, som implicerer muligheden for at gentage forskelligt« (Ibid.: 153). Samtidig taler hun dog for, at det altid er nødvendigt at undersøge de forhold, begrænsninger og koder, hvorunder deltagelsen foregår.

I artiklen ”Affect and the Participatory Event” (2017) tager Jalving i nogen grad skridtet videre i udforskningen af forholdet mellem performativitet og deltagelse. Artiklen indgår i *Arken Bulletins*¹⁵ temanummer om deltagelse, hvor Jalving indleder med, at den performative tilgang i nogens perspektiv (fx tilgange, der ser deltagelse som medindflydelse), formentlig ikke engang kan ses som deltagelse (Jalving, 2017:

¹⁵ Tidsskrift, som udgives af ARKEN Museum for Moderne Kunst og sætter fokus på faglige spørgsmål inden for billedkunst, museologi og kunstteori. Temanummeret ’The Art of Taking Part’ er sammen med de resterende numre tilgængelige online her: <https://www.arken.dk/bulletin/> - besøgt 4/3-2020.

116). Hun argumenterer dog for, at denne tilgang til deltagelse er yderst relevant i relation til kunst, hvilket jeg ligeledes undersøger mere analytisk senere i afhandlingen.

Artiklen fungerer som et forsvar for deltagelse på kunstens præmisser i form af den sensoriske og fysiske oplevelse af et kunstværk, som måske endda sker før, man som beskuer oplever, man deltager (Ibid.). Jalving peger i forlængelse heraf på, hvordan værker påvirker os forskelligt. »In theories of performativity, the meaning of an artwork – any artwork, given that the concept of performativity is not limited to a specific art form, but constitutes a methodological approach – is dependent on *who* sees it, *when*, and in *what context* [min kursivering]« (Ibid.: 118). Det betyder derfor, at det performative ikke nødvendigvis ligger i værket selv, som ved den kunstnerskabte deltagelse, men bringes til live gennem beskuerens »memories, associations and bodily movements« (Ibid.: 118). Deltagelse bliver her både et fysisk møde med et værk, men også en mental proces, som aktiveres gennem den enkeltes fantasi og forestillingsevne (Ibid.). Man bliver med andre ord en aktiv beskuer.

Jalving refererer i forlængelse af ideen om en aktiv beskuer til den franske filosof Jacques Rancière. Han forsøger med sit essay ”Den frigjorte tilskuer” (2014) at ophæve den etablerede dikotomi mellem aktiv og passiv i relation til deltagelse. Rancière argumenterer for, at ’den lyttende’ – *tilskueren* – er aktivt handlende, bl.a. gennem fortolkning, der kan fungere som en måde at transformere ens forståelse af verden på (Rancière, 2014: 27). »At være tilskuer er ikke et passivt vilkår, som vi skal forvandle til aktivitet. Det er vores normale situation. Vi lærer, og vi underviser, vi handler, og vi forstår også som tilskuere, der uophørligt forbinder det, de ser med det, de har set eller sagt, gjort eller drømt« (Ibid.: 30). Det er gennem disse evner, at tilskueren bliver i stand til at frigøre sig og stille spørgsmålstejn. Tilskueren er allerede en aktør i sit eget liv og egen historie (Ibid.). Man kan ud fra Rancières og Jalvings pointer dermed argumentere for, at der kan opstå noget deltagende i at betragte kunstværker, hvormed det ikke alene bliver en ekstern aktivitet (Jalving, 2017: 121).

Deltagelse som medindflydelse

Som jeg tidligere har været lidt inde på, knyttes deltagelse meget ofte sammen med politik og demokrati, og det er også i den sammenhæng, begrebet har eksisteret længst. Når jeg vælger at inddrage denne deltagelsesforståelse i afhandlingen, skyldes det, at mange teorier tager udgangspunkt heri, og i relation til kunst og kultur benyttes denne

ofte til at komme med et mere kritisk perspektiv på deltagelse (Sternfeld 2013; Eriks-son, 2019).

Allerede i 1960'erne blev deltagelse et centralt begreb inden for demokratisk og politisk teori, hvor demokratiteoretikeren Carol Pateman definerede deltagelse¹⁶ som »a process where each individual member of a decision-making body has equal power to determine the outcome of decisions« (Pateman, 1970: 71). Også Sherry Arnstein, som arbejdede med byudvikling og 'social housing' i Washington DC, kobled i sin indflydelsesrige tekst "The Ladder of Participation" (1969)¹⁷ deltagelse sammen med magt. Her er borgerdeltagelse »redistribution of power that enables the have-not citizens¹⁸, presently excluded from the political and economic processes, to be deliberately included in the future« (Arnstein, 2019 (1969): 24). Med udgangspunkt i denne forståelse lavede Arnstein en hierarkiseret deltagelsestypologi i form af en stige, der gennem otte trin viser, hvordan magten er placeret mellem borgere og magthavere samt borgernes grad af involvering.

8	Citizen Control	Citizen Power
7	Delegated Power	
6	Partnership	
5	Placation	Tokenism
4	Consultation	
3	Informing	
2	Therapy	Nonparticipation
1	Manipulation	

Figur inspireret af Arnsteins stige (Arnstein, 1969).

En af pointerne med stigen er at synliggøre, at selvom »citizen participation is a little like eating spinach; no one is against it in principle because it is good for you« (Ibid.), er der meget deltagelse, som bliver et tomt ritual frem for at give reel magt til

¹⁶ Pateman skelnede mellem delvis og fuld deltagelse. Hvor den delvise deltagelse har et ulige magtforhold mellem de involverede parter, vægter den fulde deltagelsesform lige magt mellem de deltagende parter (Pateman, 1970: 70f).

¹⁷ Arnstein skrev på baggrund af sin erfaring hos *U.S. Department of Housing, Education, and Welfare*, hvor hun arbejdede med inddragelse af borgere i forbindelse med byudvikling.

¹⁸ Arnstein anvender primært betegnelsen *have-nots* (Arnstein, 2019 (1969): 24), hvilket skal forstås som de underbemidlede indbyggere, men taler samtidig om *citizen participation* (Ibid.). Jeg vælger derfor at benytte borgere som betegnelse, da det handler om dem, der udgør civilsamfundet.

de deltagende. Magt bliver hos Pateman og Arnstein dermed en definerende faktor for deltagelse – både i synlig og usynlig form.

En nyere udlægning af relationen mellem deltagelse og demokrati finder man hos medieforsker Nico Carpentier¹⁹. Ifølge Carpentier er Arnsteins inddeling og andre stige-baserede tilgange ikke egnede til at vise kompleksiteten og potentielle kampe i deltagelsesprocesser, og hvordan fx magtforhold kan ændre sig undervejs (Carpentier, 2016: 77). Carpentier viderefører dog mange af Arnsteins pointer angående deltagelse og magt, men han finder en opdeling af begrebet nødvendig for at skabe en mere klar definition. Han vælger at lave en differentiering mellem *access*, *interaction* og *participation* (AIP) (Carpentier, 2015: 9), hvor de to første former er mere simple modsat den faktiske deltagelse. »Access is seen here as presence, while interaction is seen as the construction of socio-communicative relationships, and participation is linked to power and decision-making« (Ibid.: 23). De tre former forekommer ofte samtidig og overlapper hinanden, hvilket bl.a. er med til at påvise kompleksiteten i deltagelsesprocesser (Ibid.)²⁰. Den afgørende forskel mellem access og interaction på den ene side og participation på den anden er ifølge Carpentier, hvorvidt der er tale om ligeværdige magtpositioner blandt aktørerne i diverse beslutningsprocesser. »I would argue that these circumstances for a participatory democratic culture are driven by the equality of power relations in all decision-making processes in society« (Jenkins og Carpentier, 2013: 271). Magtforholdet bliver som hos Arnstein og Pateman en essentiel faktor for, hvornår man kan tale om egentlig deltagelse, og derfor er en skelnen vigtig. »If we keep confusing interaction and participation, we leave out the power dynamics, and we leave out differences in participatory intensity caused by the differences in the levels of equality reached in specific processes« (Ibid.).

Carpentier skelner desuden mellem en minimalistisk og maximalistisk tilgang til deltagelse og dens politiske rolle i demokratiet. Den minimalistiske karakteriseres ved en centraliseret og repræsentativ beslutningsproces, hvor deltagelse »remains limited (in time and space)« og overvejende befinder sig på et makroniveau (Carpentier, 2011:

¹⁹ Carpentier peger på, at deltagelse (igen) er blevet et nøglebegreb i kommunikations- og mediestudier med de nye mediers opståen (Carpentier, 2012: 165).

²⁰ Carpentier laver en større model for at definere forskellene mellem access, interaction og participation i relation til medieteknologier, som han kalder AIP-modellen. Ved hver af de tre begreber ser han på, hvilken rolle teknologi, indhold, mennesker og organisationer har for produktion og reception (Carpentier, 2012: 173). Denne model bliver ikke udfoldet yderligere her, men modellen er med til at vise, hvordan de tre begreber har forskellig betydning og funktion.

17). I den maximalistiske tilgang er deltagelse ikke begrænset til stemmeret, men breder sig langt mere ud i de sociale relationer, hvilket betyder, at den både befinder sig på et mikro- og makroniveau (Ibid.). Man deltager med andre ord i det politiske på en mere kompleks måde, idet deltagelse på mikroniveau sker gennem hverdagslige handlinger såsom engagement i lokalmiljøet, frivilligt arbejde, deltagelse i debatter, og som udfordrer de gængse normer mv. (Ibid.)²¹.

For Carpentier er en central pointe ligeledes, at »(...) we need to look carefully and distinguish between different participatory intensities. And indeed, we need to admit that some practices are labeled 'participatory,' while they simply are not, or where the level of participation is only minimal. That's where we need to be critical« (Ibid.: 267). Man skal med andre ord hele tiden være opmærksom på, hvordan deltagelse italesættes, og hvordan den kan være af forskellig intensitet. Det betyder ligeledes, at han ikke nødvendigvis mener, at access og interaction skal opfattes som noget dårligt, men mere, at det ikke kan kaldes deltagelse. Differentieringen af begrebet forsøger derfor at give et bud på, hvad der definerer *rigtig* deltagelse, og hvad der i virkeligheden er noget andet. Carpentier har siden arbejdet med en mere analytisk model for deltagelse i relation til medier, som bygger på en ide om, at deltagelsesprocessers kompleksitet ikke kan forklares ud fra en stige, men at flere faktorer – felt (kontekst), aktører (hvem), beslutninger (hvad), magtforhold (hvem bestemmer hvad og hvordan) skal identificeres og analyseres i processen (Carpentier, 2016: 83).

Selvom Carpentier forholder sig til deltagelse i relation til medie- og magtperspektiv anvendes hans teori også i andre felter. Fx argumenterer Ejgod Hansen for, at man ligeledes kan anvende AIP-inddelingen i en kulturpolitisk sammenhæng og ved evalueringen af kulturelle deltagelsesaktiviteter. Den kan her bruges til at »skelne mellem en række forskellige, men beslægtede målsætninger« (Ejgod Hansen, 2019: 211), men ikke til at skabe en normativ hierarkisering af de tre begreber, idet de er tilknyttet forskellige målsætninger og værdier.

Generelt eksisterer diskussionen af medindflydelse som definerende for deltagelse ligeledes i forhold til museer. Det gælder bl.a. kunsthistoriker og kurator Nora

²¹ Carpentier henter her inspiration hos den politiske filosof Chantal Mouffes skelnen mellem *politics* og *political* i forhold til at se på, hvordan konstante magtforhandlinger finder sted. Denne forståelse er samtidig med til at understrege, at deltagelse i Carpentiers optik er forbundet med noget politisk (Carpentier, 2011: 17).

Sternfeld, som i artiklen "Playing by the rules of the game – participation in the post-representative museum" (2013) kritiserer museer for ikke at forholde sig til magtperspektivet i deltagelse. Deltagelse er derimod blevet et kulturpolitisk krav til kulturinstitutioner, hvilket har medført en ny form for dominans, hvor det forventes, at de besøgende engagerer sig (Sternfeld, 2013: 2).

Sternfeld ser på deltagelse fra et institutionsperspektiv, men har en mere teoretisk funderet tilgang end fx Simon og er ligeledes noget mere kritisk. Ifølge Sternfeld kan det være svært at få indflydelse på de egentlige strukturer i institutionen, og hun argumenterer for, at deltagelse ofte bliver brugt til at bevare eksisterende magtforhold frem for at forandre dem (Ibid.: 3). Hos Sternfeld kommer medindflydelse derfor til at spille en væsentlig rolle for deltagelsen, hvis den skal have betydning – det er ikke nok bare *at være med*. »Participation is not simply about joining the game, it is also about having the possibility to question the rules of the game: the conditions under which education, the public realm and representation within institutions happen« (Ibid.: 4). Et argument i forlængelse af både Sternfeld og Carpentier ville derfor være, at de deltagelsesformer, som findes hos bl.a. Simon og Jalving, slet og ret bør kaldes noget andet.

Dialog

På Randers Kunstmuseum benyttes dialogbegrebet ret eksplicit i forbindelse med dele af museets formidlingsaktiviteter, og det fremhæves desuden i museets strategi. Det har i de tidligere dele af dette kapitel vist sig, at dialog kan knyttes til både formidling og deltagelse, og det derfor et begreb, som både praktisk og teoretisk spiller en vis rolle i projektet. Hvordan Randers Kunstmuseum anvender begrebet, og hvordan det rent analytisk kan sættes i relation til mine eksperimenter, behandler jeg senere i afhandlingen. I første omgang vil jeg kort redegøre for min tilgang til begrebet. Det er dog vigtigt at påpege, at ligesom deltagelse er dialog på mange måder blevet et buzzword, der overvejende ses som noget positivt og inkluderende. Man kan dog argumentere for, at dialog kan være både ekskluderende og magtforskydende, og det er derfor vigtigt at reflektere over, hvilken funktion begrebet får i den enkelte kontekst.

Dialogbegrebet benyttes i museumsregi særligt i forbindelse med lærings- og undervisningsorienteret formidling bl.a. af læringsteoretiker Olga Dysthe (2003; 2012),

men også i relation til brugerinddragelse og deltagelse, når der fx tales om dialogiske formidlingsformer (Hvenegaard Rasmussen, 2015)²². Dysthe henter i sin tilgang til dialogbaseret undervisning inspiration hos den russiske sprog-, litteratur- og kulturteoretiker Mikhail Bakhtin, hvis dialogbegreb jeg ligeledes finder anvendeligt for denne afhandling, selvom mit fokus er på uformelle formidlingsformer, deltagelse og medborgerskab frem for læring²³. Der findes andre tilgange til og forståelser af dialog, men jeg har valgt Bakhtins udlægning, da den supplerer de andre centrale begreber i afhandlingen godt.

Bakhtins dialogbegreb er på mange punkter både meget bredt og meget komplekst, idet han udvider dialogbegrebet til at dække over både mundtlig og skriftlig formidlet dialog, og han taler ligeledes om indre dialog og dialogiske relationer mellem tekster (intertekstualitet) (Dysthe, 2003: 20). I den forstand forstår Bakhtin alt kommunikation som værende dialogisk og grundlæggende for menneskets tilværelse (Dysthe, 2012: 58). »To live means to participate in dialogue: to ask questions, to heed, to respond, to agree and so forth« (Bakhtin, 1984: 293). Jeg vil i det følgende med afsæt i Bakhtins forståelse primært forholde mig til, hvordan mening skabes gennem dialog, til flerstemmighed og dissensus som dialogelementer samt dialog som tidsligt og socialt situeret.

Mening skabes i dialogen

Ifølge Bakhtin er sproget polyfonisk, hvilket vil sige, at der i dialogen indgår forskellige stemmer – både ens egne og andres²⁴. Når vi oplever verden, sker det fra forskellige vinkler alt efter, hvem der ser, og parterne i en dialog vil derfor aldrig forstå alt ved hinanden (Bakhtin, 1984: xxxii). De må i stedet stille sig tilfredse med hinandens svar, og gennem dialogen suppleres den enkeltes forståelse med det, 'den anden ser'. En

²² Man taler ligeledes om en dialogisk vending inden for en række forskningstraditioner. Her forstås kommunikation som dialogisk, hvor viden skabes i fællesskab mellem forskellige aktørers deltagelse (Phillips og Napan, 2016: 827). Dialogbegrebet bliver bl.a. brugt som metodisk greb i forbindelse med kollaborativ forskning inden for human- og socialvidenskaberne, hvor forskere samarbejder med forskellige aktører. Denne tilgang vil dog ikke blive berørt yderligere i afhandlingen.

²³ Dysthe er et citeret navn inden for dansk museumsformidling og læring og har præget meget af den litteratur, der er skrevet om dette på dansk. For at knytte projektet til en praktisk kontekst, vælger jeg derfor at benytte flere af Dysthes tekster som reference, da hun giver en god indføring i Bakhtins teoretiske pointer. Hun fremhæver ligeledes, at Bakhtin ikke selv skrev om pædagogik, og at hun bruger ham som inspirationskilde ligesom mig selv og mange andre fagtraditioner (Dysthe, 2012: 45).

²⁴ Ifølge Bakhtin indeholder det enkelte individ flere stemmer, og det er gennem disse, at den enkeltes identitet konstrueres.

ytring er i en levende dialog altid rettet mod et svar tilbage, men er ifølge Bakhtin samtidig formet af det, der tidligere er blevet sagt, og hvad der endnu ikke er sagt (Bakhtin, 1981: 280). Dialogen bliver derfor det konstituerende mellem jeget og 'den anden' (Dysthe, 2012: 58)²⁵, hvor mening ikke opstår forud for dialogen, men i et samspil mellem det lyttende og responderende. »An utterance is never just a reflection or an expression of something already existing outside it that is given and final. It always creates something that never existed before, something absolutely new and unrepeatable (...)« (Bakhtin, 1986: 119f). Denne forståelse adskiller sig fx fra den klassiske kommunikationsmodel, idet mening ikke bare 'overføres'. Der foregår hele tiden bevægelser mellem, hvad der bliver sagt, og hvad der vil blive sagt. Det medfører, at gensidighed og ansvar bliver centralt for en dialogisk relation, idet man reagerer på andres stemmer.

Flerstemmighed i dialogen

Til at definere den, der taler, anvender Bakhtin begrebet stemme (både konkret og abstrakt). Den enkeltes stemme er en væsentlig del af dialogen og skabes ikke kun ud fra den enkeltes tanker, men af hele personligheden (Bakhtin, 1984: 293). Når en stemme ytrer sig, får individet mulighed for at afprøve *sin* version, hvilket sker på baggrund af ens synsvinkel, som er præget af kulturelle og personlige erfaringer (Dysthe, 2012: 60). »The word, directed toward its object, enters a dialogically agitated and tension-filled environment of alien words, value judgements and accents, weaves in and out of complex interrelationships, merges with some, recoils from others (...)« (Bakhtin, 1981: 276). Udviklingen i en dialog sker gennem forhandlinger af betydning mellem de divergerende stemmer, hvorigennem potentialet for ny viden opstår. Det betyder, at der i den bakhtinske dialogforståelse er fokus på det flerstemmige og heterogene, spændinger og dissensus. Det er derfor heller ikke meningen, at der nødvendigvis skal opnås enighed i dialogen. Formen er nærmere en artikulering og accept af forskelle²⁶. I stedet for kun at fremstille en bestemt version af sandheden, skal man derimod være i stand

²⁵ Bakhtin skriver sjældent om den direkte relation mellem mennesker. Han tager i stedet udgangspunkt i litteraturen og dens romankarakterer, hvor denne relation indirekte kommer frem (Dysthe, 2003: 23).

²⁶ Her adskiller Bakhtin sig fx fra det klassiske dialogbegreb, som kommer til udtryk hos Platon om Sokrates' dialoger, og ifølge Dysthe videreføres af bl.a. filosofferne Hans-Georg Gadamer og Jürgen Habermas. I denne forståelse lægges der vægt på ligeværd, konsensus, klarhed, gensidighed og enighed, og dialogen har som målsætning at nå frem til en sandhed gennem grundig argumentation (Dysthe, 2003: 19f).

til at lytte og respektere både den andens og ens egne ytringer og stemmer (Dysthe, 2003: 21), idet man benytter dem som tankeredskab. Flerstemmighed bliver dermed en måde at give plads til kulturel og sproglig forskellighed. Det bliver dog først rigtigt dialogisk, når ideer bliver testet i konfrontationen mellem stemmer. Det er ikke nok, at stemmerne blot eksisterer samtidig (Dysthe, 2012: 61).

Bakhtin fremhæver den russiske forfatter Dostojevskij som et eksempel på en forfatter, der fremmer det dialogiske og flerstemmige (Bakhtin, 1984). Dostojevskij formår ifølge Bakhtin at dialogisere det autoritative ord, hvor forskellige karakterer fremstår som selvstændige 'jeg-stemmer' uafhængige af forfatterens (Dysthe og Igland, 2003: 119). Der opstår her en polyfoni, som medfører, at sandheden aldrig er endelig og konstitueres på ny gennem dialogen (Ibid.: 120). Bakhtin problematiserer med dette det monologiske og autoritative i en tekst (Bakhtin, 1984: xxii), hvor karakterer ikke er selvstændige subjekter, men forbliver objekter, *ting* (Bakhtin, 1981: 344)²⁷. Man underlægges her en *autoritativ diskurs*, hvor der ikke er plads til at udfordre rammer og kontekst samt at være kreativ (Ibid.: 343). »The authoritative word demands that we acknowledge it, that we make it our own; it binds us, quite independent of any power it might have to persuade us internally; we encounter it with its authority already fused to it« (Ibid.: 342). En autoritativ ytring giver med andre ord hverken plads til tvivl, modsigelser eller mulighed for at stille spørgsmålstejn. Dette kan resultere i manglende udvikling, en statisk tilstand, som ellers er nødvendig for en ægte, levende dialog.

Selvom Bakhtin tager udgangspunkt i litteraturen, gælder disse tanker også i en bredere sammenhæng. I forordet til *Problems of Dostoevsky's Poetics* (1984) lyder det: »Bakhtin's ultimate value – full acknowledgment of and participation in a Great Dialogue – is thus not to be addressed as just one more piece of "literary criticism" (...). It is a philosophical inquiry into our limited ways of mirroring – and improving – our lives« (1984: xxv). I et formidlingsperspektiv kan man argumentere for, at den institutionelle stemme hurtigt kan fremstå autoritativ i form af vægtekster m.v., hvorfor et øget fokus på flerstemmighed kan være et middel til fremme det dialogiske.

²⁷ Det kan forekomme en smule selvmodsigende, at Bakhtin trækker det monologiske frem, når han umiddelbart ser alt kommunikation som dialogisk. Men selvom han fremhæver det dialogiske, er han samtidig optaget af, hvordan fx en forfatter kan undertrykke andre stemmer i en tekst (Dysthe, 2003: 118).

Dialog som tidsligt og socialt situeret

Et tredje element ved Bakhtins dialogforståelse, som er relevant for denne sammenhæng, er, at dialog og sprog altid er bundet til en social og tidslig kontekst. Man forstår hinanden ud fra den konkrete kontekst, der udgør det fælles grundlag. »The living utterance, having taken meaning and shape at a particular historical moment in a socially specific environment, cannot fail to brush up against thousands of living dialogic threads, woven by socio-ideological consciousness around the given object of an utterance; it cannot fail to become an active participant in social dialogue« (Bakhtin 1981: 276). Sagt med andre ord får udsagn betydning efter den givne situation. Mellem ordet og det talende subjekt eksisterer en elastisk, specifik kontekst, som giver meningsskabelsen en individuel og unik karakter (Ibid.).

Samtidig argumenterer Bakhtin for, at der altid er noget, der er forud og efter dialogen. Ord er altid forbundet til mening fra tidligere samtaler og ytringer. Det gælder eksempelvis kulturelt betingede komponenter i sprog, som Bakhtin til tider kalder for det sociale sprog²⁸ (Bakhtin, 1981: 262f, 291f). Det er bundet til det historiske øjeblik, hvor hver generation på hvert sit sociale niveau har sit eget sprog. (Ibid.: 290f). Det sociale sprog konstitueres gennem forskellige livssyn og værdier, og derfor kan forskellige grupper i form af institutioner, epoker, professioner, ja selv en familie, have deres eget sprog (Ibid.: 262f). Hvert sprogfællesskab udvikler relativt stabile ytringsformer, som Bakhtin kalder for talegenrer (Dysthe og Igland, 2003: 116). I relation til denne afhandlings emne kan man bl.a. argumentere for, at det at besøge et museum betyder, at man møder et bestemt og potentielt 'ukendt' sprog, som man efterfølgende skal være i stand til at tolke ind i sin egen forståelsesramme. Bakhtin peger dog på, at de forskellige sociale sprog eksisterer samtidig, og at talegenrer er fleksible. De blander sig med hinanden, hvormed nye former og forståelser opstår (Bakhtin, 1981: 291ff). Det betyder ligeledes, at der altid er noget nyt i enhver dialog, men det foregår hele tiden i en bevægelse mellem gammelt og nyt – dialogen vil altså altid være uafsluttet²⁹.

²⁸ Ifølge Dysthe definerer Bakhtin aldrig det sociale sprog som begreb (til tider benytter han bare definitionen 'sprog') (Dysthe, 2003: 116), men nævner i stedet flere eksempler, som viser, at det sociale sprog skabes i forskellige sociale grupper, generationer mv. (Bakhtin, 1981: 262f).

²⁹ Det samme gælder for kulturfænomener, som ligeledes befinder sig mellem nyt og gammelt. De opstår i denne optik altid på baggrund af noget tidligere, hvorefter de udvikles og får sin unikke karakter (Dysthe, 2003: 117).

Medborgerskab

Medborgerskab indgår som et aktivt begreb i dansk kulturpolitik og kan ligeledes knyttes sammen med deltagelsesbegrebet (Scott Sørensen og Kortbek, 2018: 21). Det er særligt beskrevet i forhold til folkeoplysning herunder biblioteker, men er også yderst relevant i museumsregi. Kulturstyrelsen knytter bl.a. medborgerskab sammen med formidling³⁰, og i bemærkningerne til et forslag om en ændring af museumsloven i 2012 står følgende: »Museernes samfundsmæssige rolle skal styrkes, og museerne skal bidrage til samfundets udvikling og til almen dannelse gennem oplevelser, læring, kritisk refleksion og medborgerskab«³¹. I publikationen *Rum for medborgerskab* (2014) undersøges medborgerskab praktisk ind i en museal sammenhæng – særligt med fokus på læring. Her har begreberne flerstemmighed, deltagelse og selvrefleksion været udgangspunktet for at arbejde med medborgerskab på de involverede institutioner (Vilumsen, Rugaard og Sattrup (red.), 2014: 11).

Generelt bliver medborgerskab brugt i diskussionen af kulturinstitutioners relevans og bidrag til samfundet og indgår som en del af strategien om at henvende sig til alle – særligt i relation til kulturel udveksling³². Medborgerskab angår det at være individ i et demokrati, og det er i den forstand et normativt begreb, som er knyttet til forestillingen om, at en demokratisk styreform er en god ting. Idet projektet ønsker at fremme medborgerskab har jeg dermed truffet et normativt valg, hvilket betyder, at jeg ikke forholder mig direkte kritisk til begrebet, men i stedet kommer med en udlægning, som jeg finder relevant for denne afhandlings genstandsfelt.

Jeg har valgt at fokusere på den del af begrebet, som betegnes *kulturelt medborgerskab*, da projektet ønsker at fremme medborgerskab gennem deltagelse i kulturelle aktiviteter i hverdagslivet. Valget af kulturelt medborgerskab ligger ligeledes i forlængelse af den forståelse, vi har benyttet og diskuteret i regi af Vores museum, og som har været definerende for det fælles arbejde³³. Min forståelse af begrebet tager udgangs-

³⁰ <https://slks.dk/omraader/kulturinstitutioner/museer/museernes-opgaver-og-drift/formidling/> - besøgt 28/2-2020

³¹ <https://www.retsinformation.dk/eli/ft/201212L00024> - besøgt 28/2-2020

³² Fx lancerede daværende kulturminister Mette Bock en pulje for kunst og kultur i udsatte boligområder, der fra 2019-2022 støtter »kulturelle aktiviteter i udsatte boligområder med udgangspunkt i demokrati, dialog og medborgerskab og projekter, der bygger på partnerskaber mellem kulturelle og boligsociale aktører«. <https://slks.dk/nyheder/2019/tilskud-og-tilladelser/ny-pulje-stoetter-kunst-og-kulturi-udsatte-boligomraader/> - besøgt 19/3-2020

³³ Der er i regi af forskningsprogrammet blevet udgivet en lille folder om, hvordan man fremmer kulturelt medborgerskab på museer, som er baseret på programmets samlede resultater. Nærværende projekt

punkt i henholdsvis sociologen Gerard Delanty og forsker i medie- og kommunikationsstudier Peter Dahlgrens udlægninger, som begge placerer begrebet ind i en kulturel kontekst. Medborgerskab angår her ikke kun politiske forpligtelser som borger, men er en aktiv del af individets hverdag. Det vil sige, at de begge abonnerer på en form for maximalistisk demokratiforståelse, som også Carpentier berører. Både Delanty og Dahlgren argumenterer med afsæt i radikalt demokrati³⁴ ligeledes for en medborgerskabsforståelse, som ikke bygger på noget, man *er*, men noget der *gøres* (Delanty, 2003; Dahlgren 2006).

Medborgerskab som en livslang læringsproces

Delanty definerer kulturelt medborgerskab som værende tæt forbundet til læringsprocesser. Denne forståelse skal ses som et alternativ og en delvis modsætning til den dominerende liberale medborgerskabsdiskurs, som han betegner disciplinært medborgerskab, hvor fokus er på formelle rettigheder og pligter (Delanty, 2003: 597). Læring skal i denne sammenhæng forstås bredere end blot som formelle læringstilbud³⁵, hvilket dermed gør forståelsen relevant for dette projekt. Den foregår på forskellige niveauer og i flere versioner – alt efter, om det sker på et individuelt eller kollektivt niveau, og om det er individer eller samfund, der skal 'lære' (Ibid.: 600f).

Ved at anskue medborgerskab ud fra et læringsperspektiv sker der ifølge Delanty et skifte fra »the fact of membership of a polity onto common experiences, cognitive processes, forms of cultural translation and discourses of empowerment. The power to name, create meaning, construct personal biographies and narratives by gaining control over the flow of information, goods and cultural processes is an important dimension of citizenship as an active process« (Ibid.: 602). Læring består i den forstand af kognitive processer, der skaber mulighed for at kombinere information på forskellige måder, og giver herigennem individet eller samfundet evnen til at handle (Ibid.: 600).

fremhæves bl.a. som eksempel. Folderen kan findes her: https://voresmuseum.dk/wp-content/uploads/2020/02/Vores-Museum_Brochure_WEB.pdf - besøgt 3/8-2020.

³⁴ Radikalt demokrati er baseret på de politiske filosoffer Ernesto Laclau og Chantal Mouffes tanker, som Carpentier også er inspireret af. Demokrati anses her som værende grundlæggende konfliktfyldt frem for konsensuspræget og er i sin form derfor agonistisk. (Laclau og Mouffe, 1985). Selvom konsensus nås, vil frihedsidealet altid bestå i, at der er flere svar på, hvordan dette nås (Scott Sørensen et al., 2016: 7).

³⁵ Delanty trækker primært på en sociologisk forståelse, hvor læring både opstår gennem socialiseringsmønstre i hverdagens uformelle strukturer og mere formelle uddannelsesstrukturer (Delanty, 2003: 600).

En stor del af denne proces er tæt forbundet med det mere hverdagslige, som individet i høj grad selv er med til at konstruere og i stand til at reflektere over. Delanty refererer i den sammenhæng til forskning, der peger på, at det er gennem uformelle hverdagslige praksisser og forskellige oplevelser livet igennem, at medborgerskab læres (Ibid.: 602). Læringen bliver hermed en livslang proces, hvilket gør medborgerskabsbegrebet til noget langt mere dynamisk end en mere fikseret version med fokus på pligter og regler (Ibid.: 600)³⁶. »We need to move to a more dynamic view of citizenship as entailing developmental processes of learning rather than the fixed, rule learning model implicit in disciplinary citizenship« (Ibid.: 600). Medborgerskab er altså ikke blot deltagelse i formelle demokratiske procedurer, og noget man 'bare' lærer – det er en del af hele den identitetsmæssige udvikling.

Hos Delanty er læringsprocessen ganske vist knyttet til individet selv, men den bliver først rigtig meningsfuld, når den formes i kommunikationssituationer, hvor den individuelle livsfortælling bliver forbundet med bredere kulturelle diskurser og sættes i relation til andre individer (Ibid.: 602). Denne forbindelse er central for oplevelsen af medborgerskab. Herved kommer det kulturelle medborgerskab til at indeholde aspekter af både identitet og handling, som strækker sig fra individet og op på et bredere samfundsniveau. »It is important to see the learning component not just in individual terms but also as a medium of social construction by which individual learning becomes translated and co-ordinated into collective learning and ultimately becomes realized in social institutions« (Ibid.: 601). Det er bl.a. forholdet mellem det individuelle og kollektive, som jeg interesserer mig for i denne afhandling.

Medborgerskab som civil competence

Dahlgrens medborgerskabsforståelse ligger på mange punkter meget tæt på Delantys. Han kritiserer den deliberative medborgerskabsforståelse for at overse de mere kulturelle aspekter af medborgerskab (Dahlgren, 2006: 268). Hvor Delanty har et meget eksplicit fokus på læring og identitet, tager Dahlgren med afsæt i cultural studies traditionen et sociokulturelt blik på, hvordan civilsamfundet får betydning for medborgerskab fx gennem opbygningen af civile kompetencer, som gør én i stand til at handle

³⁶ Denne forståelse kan endvidere kobles sammen sociologen Anthony Giddens identitetsforståelse, hvor han peger på, at identitetsdannelsen ikke er en givet størrelse, men er under konstant forandring livet igennem (Giddens, 1996).

(Ibid.: 273)³⁷. Dette foregår ligesom hos Delanty ikke kun individuelt. Interaktion med andre er ifølge Dahlgren en nødvendighed, når man taler om medborgerskab (Ibid.: 274). Det betyder dermed, at civilsamfundet og hverdagen kommer til at være af vigtig betydning, da det er stedet, hvor borgere kan interagere med andre omkring fælles interesser – også de mere politiske (Ibid.: 271). Dahlgren argumenterer i forlængelse heraf for, at grænserne mellem det offentlige og private er flydende, og at det er væsentligt at sætte fokus på dynamikkerne mellem disse. »(...) to understand the origins of civic competence, we need to look beyond the public sphere itself into the terrain of the private – or, expressed alternatively, into the experimental domain of everyday life or civil society« (Ibid.: 276). Vi træffer nemlig i vores hverdag en række valg om køn, teknologi, graviditet, død m.m., som alle kan være politisk relevante spørgsmål, og hvor vi kan sætte vores engagement i spil (Ibid.). Det betyder dermed, at civile kompetencer ikke er noget, der kun udvikles i det politiske, men er en del af hele udviklingen af subjektet. Det er »(...) in part, a question of learning by doing« (Ibid.: 273), og her fungerer civilsamfundet som et træningsrum, der forbereder borgere på borgerdeltagelse og politisk engagement (Ibid.: 272).

Udover reel handlen kan samtalen være en måde at opøve civile kompetencer. I stedet for at alt samtale foregår i den politiske offentlighed, peger Dahlgren på, at det også kan ske i det mere private. »It is via meandering and unpredictable talk that the political can be generated, that the links between the personal and the political can be established« (Ibid.: 279). Der er en anden form for åben- og afslappethed i hverdags-samtalen, som genererer empati og kreativitet. Denne giver ikke nødvendigvis adgang til medbestemmelse, men indeholder elementer, som er vigtige i et demokrati. Dahlgren refererer i den sammenhæng til Bakhtins dialogbegreb, og hvordan dialog er formet af en polyfoni af stemmer og meninger, der i nogen grad forsøger at undgå et endeligt svar i form af enighed (Ibid.: 280). Det betyder, at der i denne medborgerskabsforståelse ikke nødvendigvis er fokus på enighed, men nærmere på accepten af potentiel uenighed og en erkendelse af, at ikke alle er lige og har samme adgang til fx magt.

³⁷ Man kan argumentere for, at civile kompetencer også er en form for læring, men idet Dahlgren ikke benytter læringstermen, vælger jeg at se det lidt bredere end det.

Kulturelt medborgerskab og museumsbesøg

Som det fremgår af ovenstående handler medborgerskab i både Dahlgren og Delantys forståelser ikke kun om at deltage i det politiske. Det foregår i lige så høj grad i individets hverdag og gennem interaktion med andre. Det handler med andre ord om at sætte fokus på mikroprocesser, hvis kulturelt medborgerskab skal udvikles. Man kan kritisere begge forståelser for at være meget brede og knyttet til det enkelte individs oplevelser, hvilket dermed gør dem svære at måle og operationalisere. Samtidig er det også deres styrke, da de forbinder medborgerskab med en bredere kontekst og gør det til noget mindre statisk.

Når jeg vælger at tage afsæt i disse perspektiver skyldes det, at det er her, jeg vil argumentere for, at kulturinstitutioner har et særligt potentiale for at kunne bidrage til at fremme kulturelt medborgerskab – også selv om det med en meget bred forståelse kan være svært at undersøge, om 'det virker'. Hvor museer tidligere havde et ideologisk formål bl.a. i form af nationsopbygning, er fokus ifølge museumsdirektør og kunsthistoriker Stine Høholt i dag mere på brugsværdi, relevans og deltagelse (Høholt, 2017: 24). Dette betyder, at det kræver et medborgerskabsbegreb, der ikke kun fokuserer på de demokratiske principper, men netop rummer elementer, der knyttes til det, Høholt fremhæver. Jeg vil med projektet her gerne knytte tættere forbindelser mellem museumsbesøg og individets hverdag og herigennem bidrage til medborgerskab i en mindre skala.

2. KONTEKSTUALISERING OG AFGRÆNSNING

– Randers Kunstmuseum og dets formidling

I det foregående kapitel gennemgik jeg de centrale begreber og problematikker, der er rammesættende for denne afhandling, og som jeg undersøger og diskuterer løbende. Nogle er knyttet meget op på et teoretisk perspektiv, mens andre i højere grad er fundet i en given praksis. Vigtigt er det at nævne, at de alle præges af den kontekst, de anvendes i, og derfor er det relevant at komme nærmere ind på denne.

Når man som forsker undersøger et emne eller problem, er det nødvendigt at stille sig selv spørgsmålet, hvorvidt man ønsker at belyse det ud fra en bestemt case eller foretage en bredere tværgående undersøgelse. Da dette projekt, allerede før jeg fik tildelt ph.d.-stipendiet, var formuleret som et samarbejde med Randers Kunstmuseum, har det en del til fælles med casestudiet, som går i dybden med et afgrænset område (Flyvbjerg, 2015: 408). Dette sker ofte gennem en eksplorativ tilgang ved hjælp af kvalitative metoder (Harboe-Jepsen, 1997: 38).

Casestudiet kritiseres ofte for den manglende mulighed for generalisering, hvilket man ligeledes kunne påpege ved dette projekt. Ifølge samfundsforsker Bent Flyvbjerg er dette dog en misforståelse (Flyvbjerg, 2015: 502), da generalisering kan foregå på forskellig vis. Forsker i uddannelse og evaluering Helen Simons skelner i *The Oxford Handbook of Qualitative Research* (2014) mellem to former i casestudiet: »One is to generalize from the case to other cases of a similar or dissimilar nature. The other is to see what we learn in-depth from the uniqueness of the single case itself« (Simons, 2014: 465). Her kan dette projekt siges at høre under den sidste form, hvor man gennem en dybdegående tilgang til en enkeltcase bliver bevidst om det unikke og kontekstafhængige, som gør det muligt at indfange de mere universelle aspekter i casen (Ibid.: 466). Sagt med andre ord er bevidstheden om det særlige ved casens kontekst nødvendig for at kunne generalisere og se den ind i en større sammenhæng.

Nærværende projekt adskiller sig imidlertid fra casestudiet ved ikke at have selve casen – i form af Randers Kunstmuseum – som det primære undersøgelsesobjekt, men rettere interaktionerne med den. I kraft af de beskrevne ligheder ovenfor er det dog meningsfuldt at betragte Randers Kunstmuseum som en case – ikke mindst fordi casen

har dannet konteksten for min problemformulering, formet de anvendte begreber samt præget de efterfølgende valg af metoder og eksperimenter. Jeg vil i det følgende derfor præsentere museets karakteristika, i form af dets geografiske placering, historie, fysiske og arkitektoniske rammer, samling og formidlingspraksis for at vise, hvordan de fungerer som rammesættende elementer for projektets udvikling.

Historie, arkitektur og besøgende

Hvor å bli'r til hav, hvor det ferske bli'r salt

Randers Kunstmuseum blev oprettet i 1887, hvilket gør det til et af landets ældste provinsmuseer. Det er i dag et selvejende, statsanerkendt kunstmuseum, der overvejende er drevet ved hjælp af et kommunalt og et statsligt tilskud samt andre ikke offentlige tilskud³⁸. Museet er beliggende i Randers, der med sine cirka 62.600 indbyggere³⁹ er Danmarks 6. største by. Byen ligger ved Gudenåens udløb i Randers Fjord, 39 km nord for Aarhus og kan dateres tilbage til 1100-tallet (Hyldgaard et al., 2002). Den er oprindeligt en gammel handelsby med mange håndværkerhverv og fungerede i kraft af sin beliggenhed som transportknudepunkt for hele Østjylland langt op i nyere tid. Op gennem 1900-tallet blev der etableret en del industri, og Randers blev en rigtig "arbejderby" med uafbrudt socialdemokratisk styre fra 1974-2002 (Ibid.), hvilket i høj grad har formet byen og dens indbyggere. Meget industri er dog lukket ned de seneste tyve år, hvilket har medført, at byen på mange måder er i gang med at redefinere sig selv.

Ser man på befolkningssammensætningen i kommunen og dermed potentielle kernebrugere af Randers Kunstmuseum, har 43,9% af indbyggerne mellem 25 og 64 år en erhvervsfaglig uddannelse som højest fuldførte uddannelse (Region Syddanmark, 2015: 35). Randers har ikke mange videregående uddannelsesinstitutioner, og set i forhold til landsgennemsnittet har byen færre højtuddannede med en lang videregående uddannelse (6%) end både landsgennemsnittet (12,9%) og i regionen (11%) (Ibid.). Denne befolkningsfordeling er interessant, idet den ikke afspejler den klassiske

³⁸ I 2018 fik museet et kommunalt tilskud på 4.305.584 kr., 1.549.000 i ikke offentlige tilskud samt et ordinært statsligt tilskud på 1.075.098 (+ 245.000 fra statslige puljer m.v.) ud af samlede indtægter på 7.723.852 (Randers Kunstmuseums årsberetning, 2018: 27). De kommunale og statslige tilskud ligger nogenlunde stabilt, mens de ikke offentlige tilskud i form af fondsmidler m.m. varierer fra år til år alt afhængig af aktuelle udstillinger og ansøgninger. Fx var dette tilskud i 2017 på 4.283.917 kr.

³⁹ Dette drejer sig om byen – i hele Randers Kommune bor der omkring 98.000.

(kunst)museumsbesøgende, som ofte har en mellemlang eller lang videregående uddannelse⁴⁰.

Som kulturby har Randers en række attraktioner. Udover Randers Kunstmuseum finder man både et teater (Randers Teater, tidligere Randers Egnsteater), et regionalt⁴¹ spillested (Turbinen/ Værket), et kammerorkester (Randers Kammerorkester) et kulturhistorisk museum (Museum Østjylland) og et bibliotek (Randers Bibliotek) samt en række mindre kulturaktører (spillesteder, musikskole, teatergrupper, udstillingssteder m.m.). Derudover er byen kendt for de private attraktioner Randers Regnskov (1996) og Memphis Mansion (2013).

Randers Kunstmuseum – fra tempel til kulturhus

At Randers var en handelsby med et borgerskab og en embedsstand, var én af hovedårsagerne til, at Randers Kunstmuseum i sin tid opstod. Det var nemlig dem, i regi af Randers Kunstforening (oprettet 1851), der besluttede at påbegynde en samling, da de havde et ønske om at bringe kunsten ud til byens befolkning (Jeppesen og Larsen, 2020: 129). Ideen om at oprette et museum kan knyttes sammen med kunsthistorikeren N.L. Høyens tanker om et nationalt museumsvesen, hvis ambition var at skabe en repræsentativ samling af den nationale kunsthistorie, der ikke kun skulle opleves i København, men også i provinsen (Ibid.: 137). Det var med andre ord et folkeoplysningsprojekt til »Gavn og glæde« for borgerne (Ibid.: 129), som dog i høj grad havde fokus på kunstens dannende, opdragende og åndelige potentialer⁴².

Efter nogle år uden fysiske lokaler og med en ret beskeden samling kunne man ovenpå forhandlinger med kommunen, ministeriet og den historiske samling i 1893 slå dørene op for *Museumsbygningen* i Fischersgade (Hobolth, 1987: 10). Bygningen, der med sine søjler og trekantede tempelgavl havde det græske tempel som forbillede (Jeppesen, 2018: 19), dannede rammerne for den historiske samling i stueetagen og kunstsamlingen på første sal.

⁴⁰ Slots- og Kulturstyrelsens: Den nationale brugerundersøgelse – årsrapport 2018: <https://slks.dk/services/publikationer/den-nationale-brugerundersogelse-aarsrapport-2018/> - besøgt 16/6-2021

⁴¹ Turbinen var udpeget som regionalt spillested fra 2017-2020, men blev ikke udpeget for perioden 2021-2024. <https://www.kunst.dk/2020-1/regionale-spillesteder-udpeget/udpegning-af-regionale-spillesteder-for-perioden-2021-2024> - besøgt 4/8-2020

⁴² http://www.randers-kunstforening.dk/om_kunstforeningen/ - besøgt 16/6-2020



Den gamle museumsbygning i Fischersgade.



Trapperummet i den gamle museumsbygning.

Museumsbygningens placering viste sig siden at være ret problematisk, da den sumpede flodjord var skyld i, at bygningen sank. Efter ombygninger, midlertidige adresser og en række forhandlinger kunne Randers Kunstmuseum i 1969 sammen med Museum Østjylland, Randers Stadsarkiv og Randers Bibliotek slå dørene op for *Kulturhuset*⁴³. Stedet havde sit forbillede i den socialdemokratiske model for kulturcentre, hvor man ønskede at fremme socialt samvær og »skabe bedre vilkår for befolkningens adgang til kulturel virksomhed gennem tilvejebringelse af indbydende samlingssteder, kulturcentre, hvor folk i fritiden kan møde kunsten i dens forskellige former (...)« (Kulturel betænkning nr. 412, 1966: 6)⁴⁴. Her skulle alle både have lige adgang til kulturen og et socialt mødested. Kulturhuset blev af den daværende socialdemokratiske kulturudvalgsformand i Randers kaldt »70'ernes forsamlingshus omplantet til bymiljø,« (Smidt-Jensen, 2009: 130), som beskriver den inkluderende, moderne intention med byggeriet og dets centrale placering i byen. Flytningen var næsten sammenfaldende med, at der på Randers Kunstmuseum blev ansat faguddannet personale (Villadsen, 1982: 22), hvilket peger på, at der kulturpolitisk blev arbejdet for både arkitektonisk og faglig opkvalificering af museerne i provinsen⁴⁵.

Hvor den gamle museumsbygning i trapperummet havde skilte med synlige påbud (fx 'Brug måtten'), ser man en tydelig ændring i en reklamefolder for Kulturhuset fra 1969, som med det høflige *Deres hus* trykt på forsiden peger på det fælles og inviterende. Selvom det er en reklame, hvor de afbildede personer i folderen mere fremstår som opstillede modeller end faktiske *brugere*, er det væsentligt at fremhæve, at der overhovedet er personer afbilledet. Det er ikke rene værk- eller arkitekturfotos. Man er med andre ord bevidst om, at stedet og kunsten er til *for* nogen, og at deres tilstedeværelse er afgørende for, at visionen for stedet kan lykkes. Disse ændringer og tanker er ikke unikke for Randers, men afspejler de kulturpolitiske bevægelser mod en demokra-

⁴³ Grundet mange diskussioner om, hvorvidt Kulturhuset var et elitært navn, som kunne virke afskrækkende, blev bygningen i første omgang kaldt Biblioteks- og museumsbygningen (Hyldgaard et al., 2002: 249). Det blev dog hurtigt til Kulturhuset.

⁴⁴ https://www.elov.dk/media/betaenkninger/Betaenkning_vedroerende_kulturcentre.pdf - besøgt 11/1-2020

⁴⁵ Tidligere var museerne styret af bestyrelser, men op gennem 1960'erne efter ny museumslov for de kulturhistoriske museer i 1958, begyndte også flere kunstmuseer at få faguddannede direktører. I Randers var der nogle år tilknyttet en faguddannet konsulent, men i 1969 ansatte man den første faguddannede direktør. Det blev dog en meget kortvarig affære, og bestyrelsen varetog herefter driften en årække. Først med ændringer i museumsloven i 1976, som krævede faguddannet ledelse for, at man kunne være tilskudsberettiget, medførte forandringer i slutningen af 1978 (Villadsen, 1982: 22).



Udsnit fra reklamefolder (1969). Her er det et billede fra trapperummet.



Udsnit fra reklamefolder (1969). Her er det et billede fra Randers Kunstmuseum.

tisering af kulturen og velfærdsstatens udvikling mere generelt i perioden (Duelund, 2003: 58; Hvenegaard Rasmussen 2016: 52).

Trods løbende småmoderniseringer bærer bygningen i dag præg af mange års brug og er lidt af en arkitektonisk tidslomme. Selve kulturhustanken og kultur som socialt samlingssted er dog både kulturpolitisk og forskningsmæssigt stadig aktuelt, særligt i relation til deltagelse og borgerinddragelse (Eriksson, Stage & Reestorff, 2015-2017⁴⁶; Eriksson & Ejgod Hansen, 2019⁴⁷). Randers Kunstmuseum var i 2009 tæt på at få midler til et nyt museum, men grundet manglende finansiering og fondsmidler blev planen skrinlagt for bl.a. at skabe grobund for andre udviklingsperspektiver. I skrivende stund arbejdes der på en restaurering og evt. udbygning af Kulturhuset. Der er på det kommunale budget 2020-2021 afsat 10 mio.⁴⁸ til at forbedre rammerne for brugere og medarbejdere, men der mangler fortsat økonomiske midler til en realisering af forskellige udviklingsideer for et mere moderne brugerorienteret kulturhus.

I starten af mit projekt havde jeg samtaler med både min vejleder Ane Hejlskov Larsen og museumsdirektør Lise Jeppesen om, hvorvidt mit undersøgelsesdesign skulle forholde sig til de fysiske omgivelser på grund af usikkerheden om fremtidsudsigterne. Men idet en del af forskningsspørgsmålet omhandler mødet med de besøgende både *i og uden for* museet, er det relevant at medtage. Endvidere peger den museologiske forskning på, at de arkitektoniske rammer har afgørende betydning for museumsoplevelsen (Tzortzi, 2015; Troelsen og Pedersen, 2009; Duncan, 1995; O'Doherty, 2002/1976) og dermed også formidlingen. Det betyder, at de fysiske rammer kommer til at spille en central rolle for både projektdesignet, de udførte eksperimenter og det empiriske materiale, hvilket afspejles og udfoldes yderligere løbende og særligt i analyserne i kapitel 4 senere i afhandlingen.

En tur rundt i de arkitektoniske rammer

Inden vi når så langt, vil jeg tage læseren med på en mere beskrivende tur rundt i de arkitektoniske rammer, som de tager sig ud i dag for at give en fornemmelse af udfor-

⁴⁶ Forskningsprojekt om kulturhuse i Europa: https://pure.au.dk/portal/files/118639411/REC-cORD_Report.pdf – besøgt 21/1-2020

⁴⁷ Forskningsprojekt om udvikling af kulturhuse og andre borgerinvolverende kulturinstitutioner i Danmark: [https://pure.au.dk/portal/da/projects/deltag-om-deltagerkultur-i-danmark\(1f2385e1-b192-4354-b4df-fb201e6ec68d\).html](https://pure.au.dk/portal/da/projects/deltag-om-deltagerkultur-i-danmark(1f2385e1-b192-4354-b4df-fb201e6ec68d).html) – besøgt 21/1-2020

⁴⁸ Randers Kommunes årsbudget 2020: <https://www.randers.dk/media/21276/aarsbudget-2020.pdf> – besøgt 11/1-2020

dringer og potentialer⁴⁹. Kulturhuset består samlet af tre bygninger. Foruden en stor kvadratisk bygning i beton fra 1969 indgår også en rød, ornamenteret murstensbygning fra 1891, der tidligere rummede byens tekniske skole, samt en rød murstensbygning fra 1937 med et enkelt udtryk. Det er den karakteristiske betonbygning i tre etager, at alle brugerrettede funktioner foregår, og som Kulturhuset primært forbindes med. Stueetagen udgøres af en perforeret facade med dybtliggende vinduer bag et lammelværk i jernbeton, mens de to øvre etager er vinduesløse og fremstår som store rå betonflader. Til trods for bygningens monumentale ydre er den arkitektonisk på mange måder i tråd med ideerne bag den funktionalistiske arkitektur, hvor man dyrkede rene, enkle linjer med fokus på funktion frem for dekoration (Andersson Møller, 2019: 21). Dette skulle bl.a. signalere lighed frem for rigdom og fremme demokratiske principper – helt i tråd med visionen om at skabe et kulturcentrum for *alle*. Ifølge arkitekturforsker Vibeke Andersson Møller er Kulturhuset et eksempel på formalistisk brutalisme, hvor eksponering af byggematerialer og lidt af teknikken er dominerende, men også en bygning, der tilgodeser brugernes behov (Ibid.: 189) – bl.a. i kraft af bygningens funktioner og indretning.

Bygningen ligger centralt placeret i den yderste del af bykernen med indgang fra Stemannsgade lige ved siden af byens parkeringshus og hovedgaden Østervold. Indgangspartiet fra Stemannsgade fremstår meget lidt prangende og er nærmest skjult i betonfacaden, men er samtidig holdt i en menneskelig målestok med mulighed for at kigge ind (Ibid.). Man får en følelse af, at stedet ikke gør noget særligt væsen af sig, og arkitekten Flemming Lassen ønskede med egne ord heller ikke »at skabe et smukt hus, men en ”anonym ramme om kunst, bøger og kultur”« (Schmidt-Jensen, 2009: 128). Selvom tanken var, at det skulle være en ikke-elitær og åben ramme, kan betonbygningen med sin udformning alligevel virke mere lukket end inviterende, og bygningen har gennem tiden, særligt i begyndelsen, opnået øgenavne som ”Legoklodsens”, ”Månelaboratoriet” og andre klodsede betegnelser (Ibid.: 127).

Lader man sig alligevel lede af de skakternede fliser ind i den grå beton gennem to automatiske skydedøre, kommer man ind i husets forhal, hvor en mindre trappe fører op til stueetagen, som rummer Randers bibliotek, Randers Stadsarkiv og

⁴⁹ Beskrivelsen bygger på egne observationer gennem årene (særligt d. 2/1-2018).

Kulturhusets sal⁵⁰. På den højre side af indgangen finder man et stort keramikrelief (1970) af kunstneren Asger Jorn (1914-1973), som lyser op med sine farver midt i blandingen af gråmalet beton, glas og stål. Man er ikke i tvivl om, at man befinder sig i en offentlig bygning vurderet ud fra mængden af oplysende skilte og skærme, flyers og anonym indretning. I hverdagen er der en del trafik, særligt til og fra biblioteket, der tiltrækker langt de fleste af husets brugere⁵¹.

Forlader man stueetagen, kan man enten bevæge sig ned i kælderniveau, hvor man finder toiletter og 'madpakkepladser'. Eller man kan tage trapperne op til første og anden sal, hvor skilte med 'museer' og 'café' i bøjet neon fortæller, hvad man kan finde. På første sal holder Museum Østjylland og Kulturhusets café til, mens Randers Kunstmuseum befinder sig alene på anden sal⁵². Når man ankommer ad trapperne til både første og anden sal, møder man etagerne med ryggen til de to museers indgange, hvilket kan virke en smule forvirrende. Der er fra første og anden sal ligeledes adgang til de røde murstensbygninger, som rummer kontorer for de forskellige institutioners ansatte samt mødelokaler til både intern og ekstern brug. Bridgeklub, ungdomspolitiske partier og andre foreninger mødes jævnligt her. Mellem bygningerne er der bygget et stort overdækket atrium, som sender lys ind i den ellers ret mørke opgang. Første og anden sals gangområder er stort set identiske, hvilket er udtryk for den modernistiske arkitekturs intention om ikke at hierarkisere. Samtidig konnoterer trapperne en fornemmelse af 'opstigning', som man kender fra mere tempelinspirerede museumsbygninger. Biblioteket fremstår med sin placering i stueetagen og vinduer hele vejen rundt langt mere synligt og tilgængeligt end de to museer. Det fremgår ligeledes forskellige steder, at Randers Kunstmuseums placering øverst i bygningen skyldes, at der her var adgang til det gode ovenlys, som skulle sikre, at kunsten kunne opleves bedst muligt⁵³. Et element, som ligeledes er med til at sætte den æstetiske oplevelse over tilgængelighed.

⁵⁰ En fællessal, hvor der bliver afholdt alt fra foredrag, koncerter, workshops og andre mere eller mindre kulturelle eller folkeoplysende aktiviteter.

⁵¹ Af Randers Biblioteks årsberetning 2018 fremgår det, at biblioteket i Kulturhuset havde 353.962 besøgende i 2018. Kilde: <https://publikation.randers.dk/RandersKommune/RandersBibliotek/aarsberetning-2018/?page=14> - besøgt 11/1-2020.

⁵² Randers Kunstmuseums Billedskole har siden 2018 også holdt til på 2. sal.

⁵³ Siden Kulturhusets opførelse har man fundet ud af, at naturligt lys ikke er godt i forhold til at bevare værker, hvilket betyder, at lysskakterne er blevet blændet. Men arkitekturen mimer fortsat, at lyset kommer 'ovenfra'.



Kulturhuset set fra Fischersgade.



Ruth Campau: Boogie Woogie Palace, 2017

Er man nået til anden sal enten via trapper eller elevator, kan man bevæge sig ind på Randers Kunstmuseum. Her vil hverken tempel eller forsamlingshus være det første, man tænker på. Man vil dog fornemme en tydelig ændring i rumtypen, da det første man møder, er museumsfoyerens yderst farverige gulv af kunstneren Ruth Campau (f. 1955)⁵⁴. Der er her mulighed for at møde museets personale i billetskranken og foretage de sidste forberedelser, inden man bevæger sig gennem to åbne glasdøre og videre ind i udstillingerne, som jeg beskriver nærmere senere i kapitlet.

Randers Kunstmuseums besøgende – dengang og nu

Dykker man ned i de ældre samlingskataloger og den interne historieskrivning om Randers Kunstmuseum, vil man hurtigt erfare, at der sjældent er eksplicit fokus på de besøgende (Randers Kunstmuseum, 1932; Villadsen, 1982; Hobolth, 1987) som andet end læsere af udgivelserne⁵⁵. Hvis der står noget, er det i form af enkeltpersoner såsom bestyrelsesmedlemmer eller inspektører, der har haft en særlig betydning for museets virke. Udgivelserne centrerer sig primært om samlingen i form af overvejelser om indsamlingspolitik, indkøb, værkoptejnelser og -beskrivelser samt de fysiske rammer. Der er dog få undtagelser, som fx ved tankerne angående kulturhuset, hvor det nævnes, at huset kunne skabe mulighed for at få *større publikumskontakt* (Villadsen, 1982: 20), men det er svært at få et egentlig indtryk af, hvem de besøgende var.

Skal man tage et kig på museets brugere i dag, er den typiske besøgende på Randers Kunstmuseum ifølge Kulturministeriets nationale brugerundersøgelse 2018⁵⁶ en kvinde mellem 50 og 69 år fra Region Midtjylland, som enten kommer sammen med sin partner eller venner. I 2018 havde museet omkring 35.000 besøgende (Randers Kunstmuseum, 2018: 14), hvoraf 73% kom fra regionen. Til trods for, at lokale borgere

⁵⁴ Værket *Boogie Woogie Palace* blev skabt til rummet i 2017. Før gulvets ankomst var der et gråt laminat gulv i foyeren, hvilket ikke umiddelbart skabte en fornemmelse af, at man trådte ind på et kunstmuseum.

⁵⁵ Dette gør sig formentlig gældende for langt de fleste (kunst)museer, hvor oplysning og afsenderorienteret formidling har været dominerende i en lang periode.

⁵⁶ Der er en del kritik af denne undersøgelse i forhold til repræsentativitet. Det er museerne selv, der indsamler via spørgeskemaer på bestemte dage, og det er ligeledes frivilligt, om man har lyst til at udfylde spørgeskemaet. Man kan i den sammenhæng argumentere for, at det er bestemte grupper, der takker ja til den slags. Derudover er der stor sandsynlighed for, at man er af sted i selskab med en anden (kun 15% på Randers Kunstmuseum og 8 % på landsplan kommer alene), som ikke udfylder og dermed ikke indgår i statistikken på 'besøgstype'. Noget tyder fx på, at det oftest er kvinder, som udfylder et sådant skema. Da der ikke foretages andre lignende undersøgelser, vælger jeg alligevel at benytte den kvantitative data, da den kan være med til at give et indblik i forholdene og kan holdes op mod min egen empiri. Dog tager jeg forbehold for, at den ikke giver et 100% retvisende billede.

udgør mellem 80-100% af Kulturhusets øvrige brugere, er det på nuværende tidspunkt kun 31% af de voksne besøgende⁵⁷ på museet, der er fra Randers Kommune⁵⁸. Andelen ligger en smule over landsgennemsnittet på 27% for lokale besøgende på kunstmuseer, men det er interessant at stille sig spørgsmålet, hvorfor kunstmuseet ikke tiltrækker flere med en placering i et hus, hvor de fleste besøgende er lokale, og hvor ideen oprindeligt var at skabe et lokalt samlingssted.

En årsag kan være, at museet ligger 'skjult' på 2. sal, hvor man ikke kommer tilfældigt forbi, selvom man allerede befinder sig i huset. Men det kan muligvis også bunde i kulturinstitutionelle udviklinger. Kulturpolitisk har de kulturhistoriske museer fx været forankret i det lokale⁵⁹ og har i dag ifølge Museumsloven til formål at belyse menneskets livsvilkår, mens det for kunstmuseerne gælder belysningen af billedkunstens historie og dens æstetiske erkendelsesinteresse⁶⁰. Derudover har en del af de tidlige kunstmuseer i provinsen nationale samlinger, hvilket vidner om et mere nationalt fokus⁶¹. Dette afspejles ligeledes i Randers Kunstmuseums egen formulering af ansvarsområde, som lyder: »Randers Kunstmuseums virke tilstræber bedst muligt at belyse dansk kunst fra ca. år 1800 til dens øjeblikkelige stade til enhver tid. Museets virkeområde omfatter tillige eksempler på udenlandsk kunst, som tjener til at belyse den internationale baggrund for de tendenser, der findes i museets samling af dansk kunst« (Randers Kunstmuseum, 2018: 5), og i museets vision for 2019 står følgende: »Randers Kunstmuseum vil skabe berigende møder mellem mennesker og rum for samtaler om det æstetiske, det samfundsmæssige, det følelsesmæssige og det eksistentielle«⁶². Samtidig har museet ifølge deres strategi en ambition om at spille en aktiv rolle i byen og komme i dialog med sine besøgende. De skriver, at: »Randers Kunstmu-

⁵⁷ Besøg fra skoler mfl. er her undtaget (den nationale brugerundersøgelse dækker ikke børn og unge under 18 år).

⁵⁸ Tallene stammer fra Kulturministeriets nationale brugerundersøgelse fra 2015, hvor man kunne se, om de besøgende kom fra museets kommune. I den nationale brugerundersøgelse fra 2018 skelnes der dog ikke i kommuner, men kun regioner, hvor 73% af de besøgende på Randers Kunstmuseum kommer fra Region Midtjylland. Ligges tallene fra 2015 sammen kommune + øvrig region bliver det 72 %, så tallet ser nogenlunde stabilt ud.

⁵⁹ Ofte kaldet lokalhistoriske museer. Med undtagelse af de kulturhistoriske museer med mere nationale forpligtigelser som fx Nationalmuseet.

⁶⁰ Museumsloven §6: <https://www.retsinformation.dk/forms/r0710.aspx?id=162504#Kap3> - besøgt 20/12-2019

⁶¹ Der findes selvfølgelig flere undtagelser herpå. Fx tager både Fåborg Museum (1910) og Skagens Kunstmuseum (1908) samt flere solokunstnermuseer afsæt i det lokale. Oftest er det dog kunstnere, som er nationalt anerkendte, og derfor er interessante i en bredere (national) sammenhæng.

⁶² Denne del af visionen har ændret sig lidt siden, men lød sådan i 2019. Den nuværende kan findes på: <https://randerskunstmuseum.dk/vision-og-strategi/> - besøgt 6/7-2021.

seum vil være synligt i byen som et levende omdrejningspunkt for kunst og sprænge sine grænser gennem eksperimenterende formidling og udstillingsprojekter«⁶³. Citatuddraget signalerer, at der er en interesse for ikke kun at belyse og oplyse, men også at engagere og forankre sig i det lokale. Dette underbygges yderligere i strategien fra 2016, hvor formuleringen *lokalt fyrtårn* indgik (se bilag 1) og qua 'oprettelseshistorien', som netop er lokalt forankret.

Organisation

Randers Kunstmuseum er en forholdsvis lille organisation med et begrænset antal fuldtidsansatte. Museet har i skrivende stund tre kunstfaglige medarbejdere ansat, fordelt på en direktør og to inspektører, samt en sekretær, en kustode og en kustode/håndværker. Derudover er der én deltidsansat, to-tre (studenter)omvisere og løbende en-to midlertidige ansættelser i form af fx jobtræning eller praktik. Museet har i kraft af sin position som selvejende offentlig institution derudover en bestyrelse på otte medlemmer⁶⁴, som fører tilsyn med Randers Kunstmuseums virksomhed.

Samling og formidlingspraksis

En samling af kanonværker og outsiders

Samlingen på Randers Kunstmuseum består i dag af godt 4300 værker⁶⁵ og dækker, som beskrivelsen af museets ansvarsområde antyder, dansk kunst bredt i perioden fra 1790 og frem til i dag. Et udsnit af samlingen vises på det godt 1500 m² store udstillingsareal, mens størstedelen opbevares på magasiner, der ikke er frit tilgængelige for offentligheden.

Museet har særligt en stor guldaldersamling, men ejer også hovedværker fra slutningen af 1800-tallet og begyndelsen af 1900-tallet i form af dansk naturalisme,

⁶³ <https://randerskunstmuseum.dk/vision-og-strategi/> - besøgt 16/6-2021.

Den tidligere formulering af sætningen lød i 2016: »Randers Kunstmuseum vil være synligt i byen som et levende omdrejningspunkt for kunst og sprænge sine grænser gennem dialog med publikum, involverende formidling og eksperimenterende udstillingsprojekter«.

⁶⁴ 2 medlemmer udpeges af og blandt Randers Byråds medlemmer. 2 medlemmer udpeges af bestyrelsen for Randers Kunstforening, 1 medlem udpeges af og blandt Randers Kunstmuseums Erhvervsklub/Erhverv Randers, 1 medlem udpeges af Kulturelt Samvirke, 1 medlem udpeges af Aarhus Universitet, 1 medlem vælges af og blandt museets personale. <https://randerskunstmuseum.dk/bestyrelse/> - besøgt 16/6-2021.

⁶⁵ Fordelt på ca. 900 malerier, 350 skulpturer, 500 værker af blandform samt 2.200 stykker kunst på papir (Randers Kunstmuseum, 2018: 6).

realisme og symbolisme samt den senere danske modernisme og ekspressionisme. Derudover indeholder samlingen værker af udenlandske kunstnere, som på den ene eller anden måde har forbindelse til de danske kunstnere i samlingen bl.a. Cobra-bewægelsen. Ser man på diversiteten i materialerne, består samlingen af både maleri, skulptur, kunst på papir, installation og objektkunst. Og trods forskellige specialer giver den et dækkende overblik og indblik i den danske kunsthistorie fra 1800 og frem til i dag.

Samlingen har overordnet et nationalt fokus, men der er dog undtagelser, hvor det lokale og nationale overlapper. Én af dem er den dadaistiske kunstner Sven Dalsgaard (1914-1999), der levede hele sit liv i Randers og derfor »betones som et ekstraordinært speciale for museet« (Randers Kunstmuseum, 2018: 5). Museet ejer omkring 1200 værker af kunstneren, som dermed udgør en væsentlig andel af samlingen. Dalsgaard er nationalt anerkendt og var bl.a. gæsteprofessor på Kunstakademiet (1973-1979)⁶⁶, men han er interessant, fordi han fungerer som bindeled mellem det lokale og nationale i samlingen. Mange lokale kender ham, da hans skulpturer findes i det offentlige rum, og husker ham fra dengang, han levede. Bl.a. i forlængelse af Dalsgaard er der tradition for at udstille kunstnere, der agerer i yderkanten af det etablerede (Jepesen, 2019: 7).

Museets samling er under løbende udvikling, hvor der årligt erhverves nye værker – enten i forbindelse med særudstillinger, eller hvis relevante værker bliver sat til salg på auktioner, hvilket ligger i målsætningen om at dække til ”enhver tid” (Randers Kunstmuseum, 2018: 5). Indsamlingspolitikken er her, at man fortsat gerne vil vise den danske kunst fra 1800 og frem. Dog ikke i antologisk forstand, men via indkøb, som understøtter tyngdepunkter i den historiske del og ny billedkunst, der perspektiverer og aktualiserer centrale udviklingslinjer i den resterende samling og samtiden (Ibid.: 6). Man kan ud fra dette argumentere for, at museets samling ikke umiddelbart er tænkt ud fra et brugerperspektiv, men i højere grad understøtter en national repræsentationsstrategi. Et skisma, som museologisk forskning er optaget af (Ingemann, 2000).

⁶⁶ <http://www.svendalsgaard.dk> - besøgt 2/1-2020

Stabilitet og dynamik – samlingsophængning og særudstillinger

Museets samlede udstillingsareal er bygget op omkring et atrium med en indre søjlegang med udstillingsrum til den ene side. Oprindeligt var det muligt at bevæge sig rundt i et cirkulært flow, men grundet gratis adgang til samlingen og betaling til særudstillinger, har man været nødsaget til at etablere en væg mellem de to udstillingsområder. Det betyder dermed, at udstillingsarealet for samlingens vedkommende er L-formet, og at man skal samme vej frem og tilbage på sin tur rundt. Udstillingsrummet for samlingen er reelt ét stort rum, men er med faste vægge, der ikke går helt til loft, inddelt i ti udstillingsrum af lidt varierende størrelse. De faste skillevægge bevirker ligeledes, at man ikke kan se mellem udstillingsrummene, hvormed de opleves som særskilte enheder.

Randers Kunstmuseum foretog i 2015/16 en større nyophængning af deres samling, hvor de gik fra en historisk til en arkæologisk ophængning. Det vil sige, at det tidslige ordningsprincip (Gade, 2006: 20) fortsat er en nogenlunde historisk kronologi, men i stedet for at møde den ældste kunst som det første, starter man ved samtidskunsten og bevæger sig herefter nedad i historien – ned gennem (jord)lagene. Hvert udstillingsrum udgør et periodisk nedslag. De fleste værker (skulpturer og objektkunst undtaget) hænger med god plads omkring sig og i øjenhøjde for den voksne beskuer, hvilket giver mulighed for at opleve hvert værk isoleret. I rummet med ekspressiv kunst og værker af Cobra-kunstnerne har man dog valgt en salonophængning⁶⁷, som i højere grad giver en fornemmelse af, at alle værkerne er del af den samme kontekst, og hvor de enkelte værkers autonomi nedtones. Trods farver⁶⁸ på væggene i lidt under halvdelen af udstillingsrummene, mimer ophængningen og de mange hvide vægge ideen om den 'hvide kube', der er rensat for støj. Dette afspejles ligeledes i den minimalistiske indretning, hvor man i enkelte udstillingsrum kan finde en læderpuf og i søjlegangen et lille 'møbel', hvor børn og barnlige sjæle kan tegne og udforske farverne.

Væggene, der adskiller de enkelte udstillingsrum, giver både mere ophængningsplads på det lidt trange museum, men fungerer ikke mindst som en rumlig inddeling

⁶⁷ Salonophængning refererer til måden, man lavede ophængninger i de gamle saloner og var meget brugt i 1700-tallet. Her hænger værkerne tæt fra gulv til loft.

⁶⁸ Rummene med ældre kunst har i perioden bl.a. haft farver i grå og rød, mens et par vægge i udstillingsrummet med surrealisme er malet sort. I 2018/2019 har man ligeledes eksperimenteret med at male et par af væggene i udstillingsrummet med samtidskunst for at understøtte farver og fortællinger i de ophængte værker.

og sammen med det lineære arkitektoniske forløb understøtter de periodiske nedslag og samlingens kronologiske narrativ (Whitehead, 2009: 27). Værkudvalget og kronologien er desuden stærkt præget af museets ansvarsområde om at ville vise kunst fra 1800 og frem til i dag. Derudover har Sven Dalsgaard og kunstnere, der kan relateres til hans praksis, deres eget udstillingsrum, hvormed det betones som et særligt speciale.

Der er foretaget løbende udskiftninger i ophængningen grundet udlån og indkøb, og enkelte rum, særligt samtidskunstrummet, er ændret af flere omgange i perioden – bl.a. grundet eksperimenterne i dette projekt. Overordnet set er der ikke sket betydelige ændringer, og bestemte værker, såfremt de ikke er udlånt, er altid at finde fremme (fx hovedværker af kunstnerne Vilhelm Hammershøi (1864-1916) og L.A. Ring (1854-1933)). Samlingsophængningen kan ud fra denne optik i nogen grad betragtes som værende ret statisk, hvilket ligeledes gør sig gældende for de tilknyttede formidlende vægteksler, som mellem 2016 og 2020 fremstår stort set uændrede⁶⁹.

Talte og trykte tekster i en udstilling er ifølge kunsthistoriker og museolog Christopher Whitehead museernes mest eksplicite, diskursive medie. De fremstår ofte som autoritative eller definitive fortolkninger (Whitehead, 2009: 30f) – ikke mindst fordi man som besøgende har tillid hertil. På en tur rundt i samlingen på Randers Kunstmuseum kan man umiddelbart finde to typer af vægteksler. Den første er, hvad kulturformidler Ida Bennicke kalder den faktuelle genstandstekst (Bennicke, 2016: 26), som hverken rummer forklarende eller fortolkende lag. På Randers Kunstmuseum gælder det skilteteksterne, der rummer vigtige, men basale informationer såsom værkstitel, kunstner, årstal og materiale, og som findes ved hvert udstillet værk. Den anden type er, hvad Bennicke kalder den fortolkende genstandstekst, som i prosaform udfolder pointer, perspektiverer og i den forstand lægger mere op til refleksion end den faktuelle (Ibid.: 27ff). På Randers Kunstmuseum fungerer denne type sjældent som genstandstekster⁷⁰ om enkelte værker, men mere som introtekster til flere eller alle værker i et givent udstillingsrum. Her sættes værkerne ind i en historisk, biografisk eller generalmæssig kontekst. De bidrager til at give en forståelsesramme og forklare forskelle og

⁶⁹ Vægtekslerne har muligvis været de samme i endnu længere tid, men jeg baserer dette på mine egne dokumentationer fra, da jeg påbegyndte ph.d.'en og frem til min. marts 2020.

⁷⁰ Bennicke benytter genstandsbegrebet, da hun i sin analyse både kigger på natur-, kunst- og kulturhistoriske museer, hvor det dækker over det udstillede (i form af genstande – i dette tilfælde kunsværker) (Bennicke, 2016: 26).

ligheder mellem værkerne i hvert udstillingsrum. Det er desuden karakteristisk for både den faktuelle og fortolkende genstandstekst, at de er skrevet i akademisk sprog (Ibid.: 28), hvilket også gør sig gældende for en stor del af teksterne på Randers Kunstmuseum. Det ses fx i følgende tekstuddrag, som findes i udstillingsrummet med værker af Sven Dalsgaard: »Sven Dalsgaard arbejder i sine unge kunstnerår i 1940'erne – og igen i 1970'erne – inspireret af surrealismens ønske om at udtrykke en åndelig tilstand, hvor såvel den faktiske som den opfattede virkelighed – bevidsthed og ubevidsthed – samles i ét billedudtryk (...)«.

Dog benytter museet visse steder også greb, som forsøger at koble det mere akademiske sammen med fænomener, der kan relateres til hverdagen. Som fx i teksten omkring abstrakt, konkret kunst, hvor der først meget akademisk bliver skrevet, hvordan værkernes »non-figurative formsprog giver beskueren en æstetisk oplevelse (...)« for derefter at koble det sammen med noget mere genkendeligt fra hverdagen: »Måske kommer du til at tænke på computerspil, puslespil eller bygningskonstruktioner?«.

Udover de faktuelle og fortolkende teksttyper, som Bennicke placerer under den traditionelle genstandstekst, nævner hun ligeledes tekster, der leger mere med format og genre⁷¹ – ofte med flere litterære kvaliteter (Ibid.: 30ff). Denne type er ikke særlig synlig i samlingsudstillingen på Randers Kunstmuseum. Dog har der indtil for nylig ved to værker af L.A. Ring været uddrag af værker af forfatterne Henrik Pontoppidan (1857-1943) og J.P. Jacobsen (1885-1847), som både sætter værkerne ind i historisk kontekst, idet forfatterne levede samtidig med kunstneren, men også tilbyder en litterær og fiktiv forståelsesramme for værkerne. Teksterne var ganske vist ikke produceret til værkerne, som Bennickes eksempler, men i sammenligning med de øvrige tekster i udstillingen skilte de sig markant ud.

Man kan ud fra analysen af Randers Kunstmuseums ophængning og formidlings-tekster i deres samlingsudstilling overordnet argumentere for, at den bærer præg af et kunstsyn, hvor den æstetiske oplevelse er fremtrædende over for det mere interagerende og dialogiske. De formidlende tekster er vidensorienterede og tilbyder en kontekstforståelse, men bevæger sig ikke ind i mere poetiske, emotionelle og personlige henvendelsesformer. Selvom museet har forsøgt sig med de to litterære referencer og

⁷¹ Bennicke argumenterer generelt i artiklen for, at museerne burde være mere eksperimenterende i deres formidlingstekster (Bennicke, 2016). Det er en yderst relevant diskussion, men i denne sammenhæng benytter jeg udelukkede hendes overordnede begrebsdefinitioner.

flere steder henvender sig direkte til brugeren med et: 'Går du på opdagelse i dette udstillingsrum', hvorved de blander forskellige formidlingsstrategier, er det fortsat den faglige stemme, der er den mest markante.

Et sted, hvor mange museer arbejder med at aktivere deres samling og benytter mere brugerinddragende strategier, er gennem digitale formidlingsformer. Museumsforsker Maja Rudloff taler om det medialiserede museum, hvor hun nævner, at digitale mediers interaktive og sociale muligheder er med til at transformere museet som institution (Rudloff, 2013: 81f). Ifølge Larsen og Løssing har danske kunstmuseer dog generelt været langsomme til at indføre digital formidling (Larsen og Løssing, 2011: 179). Det kan skyldes, at det er svært at omstille sig fra monologiske til mere dialogiske formidlingsformer, manglende digitale kompetencer internt i institutionerne (Myrczik, 2019), eller også peger det på en bestemt opfattelse af, hvordan kunst bedst forstås og opleves. Sidstnævnte underbygges af ph.d. i digital museumsformidling Eva Myrczik, som peger på, at kulturhistoriske museer oftere benytter synlige, digitale teknologier i udstillingsrummet, mens kunstmuseerne i højere grad formidler deres samlinger online – uden for museumsrummet (Ibid.). Generelt fylder det digitale ikke meget på Randers Kunstmuseum – særligt ikke i den permanente samling⁷². I 2021 planlægger museet at implementere en digital løsning, *Vizgu*⁷³, i udstillingsrummene for samlingen, hvor brugerne kan få mere viden om værkerne ved at scanne dem med en app⁷⁴. Indtil da har det overvejende været Sven Dalsgaards værker og landskabsmaleren Vilhelm Kyhn (1819-1903), der træder frem med et digitalt lag i form af 'levn' fra særudstillinger. Det sker gennem interaktive elementer, som dog ikke umiddelbart lægger op til, at man kommenterer eller er online. Når de ikke benyttes til andre formål, er der endvidere et par informerende 'touch-skærme' i samlingen, hvor man kan læse mere uddybende om udvalgte værker, men de har mere funktion af udvidet vægtekst end at inddrage de besøgende.

⁷² Randers Kunstmuseum er til stede digitalt med både hjemmeside, Facebookside og en Instagramprofil, hvor de kommunikerer med brugerne. På hjemmesiden er der ingen mulighed for interaktivitet. Den bliver overvejende brugt til at informere besøgende. Facebook og Instagram anvendes i kraft af deres funktion som socialt medie som kommunikationskanal til brugerne, men bliver overvejende brugt til at videregive information om aktiviteter, udstillinger, kunstværker mv.

⁷³ <https://vizgu.com> - besøgt 13/1-2020

⁷⁴ Det er endnu uvist, hvor brugerinddragende Vizgu kan blive, og om museet er interesseret heri. App'en rummer potentialer, men som den fungerer i skrivende stund, giver den mest af alt museet mulighed for at give de interesserede brugere endnu mere viden om kunsten, når de scanner de enkelte værker.

Udover den permanente samling viser Randers Kunstmuseum årligt tre til fire særudstillinger, som er af varierende karakter forstået på den måde, at der veksles mellem at vise nulevende og afdøde kunstnere, solo og gruppeudstillinger. Udstillingerne har ofte rod i kunst eller specialer fra samlingen, hvor fx én eller flere kunstnere eller stilarter bliver trukket frem. Selvom dette projekt overvejende fokuserer på museets samling, er det relevant kort at komme omkring særudstillingerne, da de udgør størstedelen af museets udstillingsarbejde, samt for at påpege, at der er tydelige forskelle mellem samlings- og særudstillinger. Hvor samlingen udgør den stabile kerne, er det gennem særudstillingerne, Randers Kunstmuseum oftest fremstår dynamisk. Det meste forskning og udvikling af formidlingsmateriale og -former foregår i regi af særudstillinger⁷⁵, som fx de omtalte digitale indslag i den permanente samling. Det er ligeledes tit i forbindelse med særudstillinger, at museet går i mest konfronterende dialog med de besøgende. Som museets direktør skriver i forbindelse med særudstillingen *SUPER CRASH – Kristian von Hornsleth* fra 2019, »ønsker museet specifikt at debattere kunstfeltets grænseområder, kunst kontra branding, finkultur kontra populærkultur, kunst kontra politisk propaganda, kunst kontra ikke-kunst, det tabuiserede kontra det etablerede« (Jeppesen, 2019: 7f). Det udmøntede sig bl.a. i, at kunstneren Kristian Von Hornsleth (f. 1963) inviterede hjemløse ind i udstillingen og lod dem stå bag en glasskærm, hvor de besøgende kunne betragte eller gå i dialog med dem. Det medførte en del debat og medieomtale, hvilket ikke i samme grad finder sted i samlingsregi. Udstillingen var en af de mere debatterende, men eksemplificerer det dynamiske greb ved særudstillinger.

Man kan diskutere, om lange ophængningsperioder med næsten uændrede vægtekster, og hvor særudstillinger er af højere prioritet, er med til at fremme en forestilling om, at kunstmuseernes samlinger repræsenterer et bestemt dannelsesideal og 'kunstkanon'. Denne tanke ligger i forlængelse af Whitehead, som mener, at værkudvalget i en udstilling aldrig er objektivt, men er »a cultural practice of inclusion and exclusion which responds to, and in turn constructs, contemporary knowledge, organising representations of the past (...)« (Whitehead, 2009: 29). Man får som besøgende på Randers Kunstmuseum et indblik i udvalgte værker og nogle bestemte

⁷⁵ Størstedelen af de fondsmidler, der tildeles museet, er søgt i forbindelse med særudstillinger, hvilket formentlig er årsagen til, at det også er her, at de ekstra økonomiske ressourcer bruges, og en stor del af de personalemæssige kræfter lægges.

fortællinger, hvilket potentielt kan hæmme muligheden for at se samlingen fra andre vinkler. Museumsteoretiker Graham Black nævner i slutningen af *Transforming Museums in the Twenty-first Century* (2012), at der er risiko for, at permanente samlinger kommer at fremstå ligegyldige⁷⁶. Denne udvikling kan problematiseres – også i relation til Randers Kunstmuseum, da det i høj grad er samlingen og opbygningen af denne, der danner baggrunden for museets historie og karakter. Black argumenterer for, at museerne skal eksperimentere mere med deres samlinger og lave flere midlertidige udstillinger med denne, hvis de fortsat skal være interessante for brugerne (Black, 2012: 244).

Det er på baggrund af disse overvejelser om Randers Kunstmuseums samling, og hvordan den fremstår, at jeg videre i projektet forfølger mulighederne for at tænke samlingen mere dynamisk og som en vej til at styrke ejerskabet til museet blandt lokale brugere. I den sammenhæng spiller formidling en vigtig rolle, og jeg vil derfor i det følgende undersøge de mere overordnede rammer for museets formidlingsprofil.

Vigtigst er viden – formidlingsstrategier og anslag til aktivering af samlingen

Randers Kunstmuseum skal i kraft af deres fokus på både lokale og nationale målgrupper henvende sig bredt. Det kræver en formidlingsprofil, der potentielt taler til både den kunstinteresserede bruger, som rejser efter museet, den kunstinteresserede lokale bruger samt den potentielle lokale bruger, der ikke nødvendigvis er kunstinteresseret. Ifølge Hooper-Greenhills model for *a holistic approach to museum communication* (Hooper-Greenhill, 1994: 40), som jeg kort berørte i det indledende teorigapitel, kommunikerer museer gennem mange forskellige elementer og kanaler, som tilsammen danner det samlede billede af museet, og dermed har indflydelse på, hvordan brugere og potentielle brugere føler sig talt til. Det betyder i denne sammenhæng, at Randers Kunstmuseums henvendelsesformer kan være nødsaget til at pege i forskellige retninger, eller at bestemte målgrupper ikke kan genkende sig selv i disse.

⁷⁶ En pointe hos Black er, at museerne bruger alt for mange penge på at lave permanente udstillingsophængninger, som derfor kommer til at hænge alt for længe (Black, 2012: 244). I Randers Kunstmuseums tilfælde er det ikke nødvendigvis, fordi der er blevet brugt mange penge på samlingsudstillingen, men i stedet at de fleste ressourcer prioriteres til særudstillinger.

Udover at ansøge samlingsophængninger⁷⁷ og særudstillinger som formidling, inddeler Randers Kunstmuseum i deres årsberetninger med lidt forskellige variationer deres resterende formidling i: Omvisninger, foredrag, kurser og anden formidlende virksomhed⁷⁸; Formidlingsaktiviteter for børn⁷⁹; Skole og undervisning; Publikationer samt Digital formidling og sociale medier⁸⁰ (Randers Kunstmuseum, 2016, 2017, 2018)⁸¹.

Samplingsophængning og særudstillinger dækker her over den oplevelse, man som museumsbesøgende kan have på en typisk tur rundt på museet en helt almindelig dag, og som jeg har beskrevet i det forrige afsnit. Størstedelen af de resterende inddelinger har ligeledes forbindelse til enten samling eller særudstillinger, men udgør et ekstra formidlingslag, som synliggøres gennem aktiviteter, undervisning, trykt materiale eller digitalt/online indhold. Det fremgår ud fra disse inddelinger ikke, hvornår noget foregår på eller uden for museet, men det viser en klar skelnen mellem formidlingsaktiviteter for henholdsvis voksne og børn/unge, hvor der ved sidstnævnte gruppe indirekte skelnes mellem formelle og uformelle formidlingstiltag. Denne skelnen er desuden med til at fremhæve, at museet i deres formidling har børn og unge – herunder især samarbejder med grundskoler, gymnasier, andre uddannelsesinstitutioner og daginstitutioner⁸² som indsatsområde⁸³.

Skal man specifikt fremhæve museets formidlingsaktiviteter uden for museumsrummet i form af outreach, som ligeledes spiller en central rolle for dette projekt, fokuserer museet her overvejende på børn- og ungeaktiviteter, i form af fx jævnlige samarbejder med andre kulturinstitutioner og skoler omkring forskellige undervisnings-

⁷⁷ Randers Kunstmuseum benytter selv termen permanente udstillinger. Jeg benytter samlingsudstillinger/-ophængninger for at fremhæve, at udstillingen udelukkende består af værker fra samlingen.

⁷⁸ Det drejer sig fx om kreative kurser, koncerter, teaterforestillinger eller forskellige outreach aktiviteter.

⁷⁹ Det gælder bl.a. Randers Kunstmuseums Billedskole, forskellige ferieaktiviteter, Kulturhusdag, julegaveværksted og anden mere uformel formidling.

⁸⁰ Randers Kunstmuseum er tilgængelig på de sociale medier Facebook og Instagram.

⁸¹ Det fremgår ikke helt klart, hvornår der skelnes mellem 'anden formidlende virksomhed' og 'anden formidling', og hvorunder formidlingsaktiviteter for børn indgår. Det centrale er dog at vise de mere overordnede inddelinger.

⁸² Randers Kunstmuseum har primært fokuseret på grundskolen og frem, men påbegyndte i 2019 udviklingen af flere tilbud til daginstitutioner.

⁸³ Børn og unge er generelt indsatsområde i Randers Kommunes kulturpolitik. Særligt fokus er der på talentudvikling, hvor Randers Kunstmuseum bl.a. bidrager via Randers Kunstmuseums Billedskole og forskellige talentudviklingssamarbejder. <https://www.randers.dk/media/8403/kulturpolitik.pdf> - besøgt 4/8-2020

og aktivitetstilbud⁸⁴. Til det voksne publikum finder man skulpturvandringer, foredrag med museets ansatte bl.a. i kirker og foreninger, udlån af værker til kommunen og udstilling af værker i byrummet i forbindelse med særudstillinger (fx *Idealer – Konkret kunst dengang og nu* (2017) og *FLAG – objekt, ikon, symbol* (2019)). Overordnet betyder det, at kunsten er ganske synlig i det randrusianske byrum, men outreach-projekter med mere alternative formidlingsformer, hvor museet er synlig som institution, er begrænset, når det kommer til særligt den sidstnævnte gruppe⁸⁵.

Idet mit fokus er på museets samling og det fysiske, uformelle museumsbesøg for de voksne brugere, vil jeg ikke gå yderligere i dybden med museets formelle, online og kommercielle formidlingsformer, eller hvordan de henvender sig til børn og unge. Der vil dog være undtagelser, hvor jeg finder det relevant at inddrage disse som sammenligningsgrundlag i relation til projektets undersøgelsesfelt. Randers Kunstmuseum er desuden en levende institution, som hele tiden er i udvikling, hvilket gør det svært for et længerevarende projekt som dette at være opmærksom på alle museets aktiviteter. Det betyder ligeledes, at afhandlingen ikke giver et samlet og udtømmende billede af Randers Kunstmuseum og dets formidling, men fokuserer på udvalgte dele heraf.

I begyndelsen af 1980'erne skriver daværende museumsdirektør Villads Villadsen: »Efterhånden som kunstmuseerne er begyndt at definere deres rolle som kulturformidlere i bred forstand, har museernes kvalitet ikke længere udelukkende noget at gøre med samlingernes kvalitet – måske snarere noget at gøre med hvordan samlingerne bruges. Det vil fortsat være arbejdet med stamsamlingerne, der bærer museets virksomhed, men det medfører på den anden side, at kunstmuseer ikke blot samler kunst, men også viden og erfaringer om kunst. Man kan vel generelt sige at jo mere viden, des bedre grundlag for at formidle og bruge samlingerne« (Villadsen, 1982: 25). Holdningerne, som Villadsen giver udtryk for i citatet ansporer en bestemt retning for museets praksis, som, jeg vil argumentere for, i en eller anden grad stadig eksisterer og i høj grad præger formidlingsprofilen for særligt de voksne besøgende. Brug handler her især om at generere og videreformidle faglig viden og ikke så meget om de besøg-

⁸⁴ Fx Børneteater- og kunsthøjsfestival (2018, 2019), et samarbejde med Naturcentret, hvor skoleklasser i 2016 fik mulighed for at komme ud på Gudenåen og male med inspiration fra kunstneren, Theodor Philipsen, som museet havde særudstilling med. I 2018 lavede museet i samarbejde med bl.a. Randers Egnsteater en teaterforestilling.

⁸⁵ Der findes selvfølgelig undtagelser. Fx eventen *101 hjem* fra 2014, hvor kunstmuseet rykkede kulturen ud i private hjem.

endes brug af samlingen, hvormed museet indtager en kunstoplysende/dannende rolle. Det ses bl.a. i kraft af aktiviteter som omvisninger og kunstfaglige foredrag. Derudover prioriterer museet, trods relativt få fagansatte, at have en forskningsmæssig tung udgivelsesstrategi (Jeppesen, 2017⁸⁶: 09.01) med forholdsvis mange interne udgivelser og en placering af Randers Kunstmuseums Forlag på Uddannelses- og Forskningsministeriets autoritetsliste for serier og forlag⁸⁷.

Interessen for at publicere og formidle viden styrkes endvidere ved, at Randers Kunstmuseum siden 2000 har udgivet gratismagasinet *Udtryk* 3-4 gange årligt⁸⁸ og før det *Avisen* (fra 1991 og frem). *Udtryk* indeholder formidlingsartikler baseret på museets forskning i et lettilgængeligt sprog – oftest i relation til aktuelle særudstillinger, men også om mere samlingsrelaterede emner. Derudover kan man læse om kommende (formidlings)aktiviteter og forskellige mindre artikler om hverdagen på Randers Kunstmuseum. Magasinet fungerer sammen med sociale medier, hjemmeside og nyhedsbrev som museets eksterne formidlings- og kommunikationskanal til brugerne – særligt medlemmerne af Randers Kunstmuseums Venneklub, der får tilsendt magasinet ved udgivelse.

Den stærke interesse for at formidle faglig viden kan ligeledes sættes i relation til museets måde at producere udstillinger. Her kan man argumentere for, at de aktive greb et langt stykke hen ad vejen foregår forud for selve udstillingerne. Dvs. at både samling og særudstillinger ofte fremstår som helt færdige enheder, når de besøgende møder dem. Den egentlige forskning har med andre ord allerede fundet sted og kommer til udtryk gennem publikationer, vægtekster, foredrag og omvisninger. Der sker selvfølgelig løbende forskning i museets samling, men det synliggøres ikke i udstillingsrummene som en igangværende proces. Dette adskiller sig fra den såkaldte *forskende udstilling* (Sheikh, 2015), der i sig selv fungerer som et dynamisk greb, idet udstillinger ikke kun præsenterer, men bliver et sted for aktiv analyse og videns-

⁸⁶ Der henvises her til et videointerview, jeg foretog i regi af Vores museum med Lise Jeppesen i 2017. Interviewet er ikke transskriberet, men kan sendes, hvis det ønskes.

⁸⁷ Denne placering betyder, at museet vægter selv at udgive fagfællebedømte publikationer, som holder en vis forskningsmæssig standard og ikke kun begrænser sig til populærformidling.

⁸⁸ Magasinet trykkes i et oplag på 3000-5000. *Udtryk* fra 2018 og frem er tilgængelige digitalt på Randers Kunstmuseums hjemmeside: <https://randerskunstmuseum.dk/magasin/> - besøgt 6/7-2021

Note: Randers Kunstmuseum har under redigeringen af afhandlingen lanceret et nyt magasin i stedet for *Udtryk*. Dette er dog sket så sent i projektet, at jeg ikke har haft mulighed for at forholde mig til det i analyserne.

produktion (Vest Hansen et al., 2019). Dette greb vil jeg bl.a. diskutere yderligere i afhandlingens afsluttende og diskuterende kapitel 7.

Den foregående analyse af samlingens ophængning og formidling samt den mere overordnede formidlingsprofil peger på, at Randers Kunstmuseum i forhold til de voksne brugere, der kommer i deres fritid, overvejende henvender sig til den videnssøgende og kunstinteresserede museumsgænger og mindre til den ikke-kunstinteresserede lokale bruger. Tager man i forlængelse heraf udgangspunkt i Hvenegaard Rasmussens inddelinger i afsender-, modtagerorienterede og brugerinddragende formidlingsstrategier (Hvenegaard Rasmussen, 2016), kan man argumentere for, at museets formidlingsstrategi overvejende knytter sig til det afsenderorienterede og modtagerbaserede. Det afsenderorienterede er tydeligst i samlingsudstillingen og den (statiske) trykte formidling, hvor der er fokus på oplysende indhold, mens det modtagerbaserede kommer til udtryk gennem forskellige formidlingsaktiviteter og særudstillinger, hvor man i nogen grad forsøger at ramme de besøgendes præferencer.

Den brugerinddragende formidlingsstrategi fylder en del mindre – særligt hvis man besøger museet på en helt almindelig dag. Man kan argumentere for, at dele af de førnævnte *ekstra* formidlingslag forsøger at arbejde med denne strategi, hvilket museumsdirektøren også selv peger på, når hun nævner, at mere inddragende tiltag (og arbejdet med nye målgrupper) i højere grad foregår på aktivitetsniveau (Jeppesen, 2017: 9.17). Jeg vil i det følgende derfor forholde mig til et eksempel på aktivitet, som kan sættes i relation til det brugerinddragende og dialogiske, for herefter at afslutte kapitlet med at analysere, hvilke(n) deltagelsesforståelse(r), der synliggøres i Randers Kunstmuseums formidling.

Om torsdagen går vi i dialog

I årsberetningerne under formidlingsaktiviteter for voksne, finder man overskriften *dialogarrangementer*, som bl.a. dækker over en samlingsrelateret formidlingsaktivitet, der er særligt kendetegnende for Randers Kunstmuseum. Det drejer sig om konceptet *Torsdagsbilleder* eller *Torsdagsdialoger*, som museet har kørt on/off siden 1981 (Frederiksen, 2005: 20). Det er særligt interessant i relation til nærværende projekt, fordi det som formidlingsform henvender sig til de besøgende i en mere uformel form end et typisk foredrag eller en omvisning. Derudover anvender museet helt eks-

plicit dialogbegrebet, hvilket giver indblik i, hvordan de forstår dette i en formidlings-sammenhæng⁸⁹.

Konceptet er over årene foregået med forskellige variationer, men den gennemgående form har været, at én af museets ansatte går i dialog om kunst med en udefrakommende, en lægmand. De sidste par år er det foregået fast mellem museumsdirektøren og den lokale cykelsmed under titlen *Cykelsmeden og Kunsthistorikeren*. Afsættet for dialogen er ét eller flere af museets værker, der til tider suppleres med kunst fra cykelsmedens egen samling. Flere gange har dialogerne fungeret som bindeled mellem samlingen og særudstillinger, hvor det valgte 'dialogværk' relateres til den aktuelle særudstillings indhold. Det bliver dermed en måde at trække temaer frem i samlingen samt aktualisere historiske værker til samtidskunsten. I 2017 viste Randers Kunstmuseum fx særudstillingen *Begær*, hvor dialogerne i foråret 2017 hver gang tematiserede én dødsynd. Særudstillingerne i 2018 stod i rejsens tegn med udstillingerne *Erik A. Frandsen – Haiti* og *Henrik Saxgren – Ultima Thule*, og her var *Rejsen* temaet for torsdagsdialogerne.

Indholdsmæssigt er dialogerne præget af humor og gode (ikke altid sande) historier, hvilket er med til at slå en mere uformel tone an. Ifølge museumsdirektøren repræsenterer cykelsmeden en ikke-akademisk tilgang til kunst (Jeppesen, 2017: 07.58). Cykelsmeden er dog yderst vidende om kunst, selv i besiddelse af en større kunstsamling og en væsentlig aktør i det lokale kunstmiljø, hvilket betyder, at dialogerne sjældent åbner op for et 'ikke-kunstrelateret blik' eller mere tværfaglige perspektiver. Ud fra Bakhtins forståelse af dialog, er der ved disse arrangementer tale om dialog i den forstand, at de to dialogpartnere ikke nødvendigvis har samme tilgang til det givne kunstværk eller emne, og hvor de gennem dialogen kommer med forskellige vinkler. Uenighed eller dissensus er med andre ord afgørende, som det også er tilfældet hos Bakhtin. Randers Kunstmuseum giver i deres promovering af arrangementerne udtryk for, at dialogerne indeholder et debatelement, hvormed det indirekte antages, at der er en forudbestemt uenighed til stede⁹⁰. Overværer man en dialog, vil man opleve, at

⁸⁹ Randers Kunstmuseum anvender også begrebet som læringsstrategi i forbindelse med omvisninger for børn og unge (Dysthe et al., 2012), men i denne sammenhæng interesserer jeg mig for det i relation til andre typer formidlingsaktiviteter.

⁹⁰ Randers Amtsavis videregiver følgende nyhed fra Randers Kunstmuseum omkring efterårssæsonen 2019: »Om det bliver cykelsmeden eller kunsthistorikeren der kommer bedst ud af dysterne, vil tiden vise«. Se: <https://amtsavisen.dk/artikel/cykelsmeden-og-kunsthistorikeren-i-dialog-om-kirkeby> - besøgt 6/7-2020

uenigheden i selve dialogen nærmest bliver et performativt element, et virkemiddel, som mere har til formål at fange publikum og fremkalde en uformel formidlingssituation end at skabe mening gennem møder mellem forskellige ytringer, som Bakhtin plæderer for (Bakhtin, 1986: 119f).

Dialogarrangementerne er ifølge museumsdirektøren et forsøg på at skabe flerstemmighed (Jeppesen, 2017: 07.21). »Det er ikke mig, der er den eneste stemme, der er afsender. Det er ikke museets forkromede værker (...). Så kommer spørgsmålet, hvilke målinger man kan foretage af det. Mit indtryk er, at vi pludselig har gæster, der sidder og taler med og afbryder og går i dialog med det og lige pludselig har holdninger, fordi der lige pludselig ikke er noget facit« (Jeppesen, 2017: 07.24). Man kan ud fra citatet diskutere forestillingen om flerstemmighed, som Bakhtin også benytter. I kraft af de to parter forskellige tilgange kommer cykelsmeden til at repræsentere en 'anden' stemme. Ser man derimod dialog som noget, man har med de besøgende, er den ikke altid eksisterende. De kommer, som citatet peger på, til tider med kommentarer, men deres fysiske placering som lyttende masse opstiller et ulige magtforhold, hvor der mere lægges op til to- frem for flerstemmighed. Dette skyldes ikke udelukkende museets position samt manglende evne og vilje til at give plads, men lige så meget de besøgende, som kan mene, at de har svært ved at bidrage med noget meningsfuldt. Man kan dog argumentere for, at den uformelle form kan være med til at nedbryde videnshierarkier og åbner for et rum med dissensus – også selvom den er iscenesat. Det kan være relevant at diskutere i forhold til medborgerskab, for selvom denne form ikke nødvendigvis myndiggør brugerne i tilstrækkelig grad, giver det dem en form for agens.

Museet har som variation af torsdagsdialogkonceptet forsøgt at benytte mindre faste dialogpartnere. Det gælder *Byens borgere* (2006) og *Kurator for en dag* (2015), hvor kendte, mindre kendte og ukendte Randersborgere fortalte om deres yndlingsværker i samlingen – i dialog med museumsdirektøren. Hvor Byens borgere havde fokus på forskellige faglige og personlige tilgange til et kunstværk med bl.a. en teolog, en politiker og en musiker (Jeppesen, 2006: 9), var det den gængse borger, der kunne komme til orde og være med til at bestemme dagsordenen ved Kurator for en dag. Her kunne alle ansøge om at blive kurator, og den direkte opfordring lød: »Hvem bestemmer, hvilke historier, museerne skal fortælle og hvad vi skal bevare? Er du træt af, at det altid er de samme værker, som hænger fremme i den faste samling? Har du mod på at lave din egen udstilling med værker fra Randers Kunstmuseums samling og

fortælle om dine tanker? Så er det måske dig vi søger til sæsonens torsdagsdialoger. Har du stor interesse for en bestemt kunstner, hvis værker altid er i magasinet, stor interesse for et særligt tema i kunsten eller måske for 1800-tallets grafik? Nu tilbyder museet at realisere din udstilling med genstande fra museets righoldige samling« (Randers Kunstmuseum, 2015: 13).

Torsdagsdialogkonceptet og dets lange historie peger på, at museet tidligt har haft øje for, at de er placeret i by, der ikke indeholder mange akademikere og klassiske museumsbrugere, og som derfor potentielt kræver en anden type formidlingsarrangementer. At konceptet har været en del af formidlingen i næsten 40 år indikerer på den anden side, at Randers Kunstmuseum langt hen ad vejen mener at vide, hvad der 'virker' i forhold til en bestemt (lokal) brugergruppe. I den forstand simulerer det i nogen grad en modtagerorienteret formidlingsstrategi, der mere agerer stabil ryggrad i museets formidlingskatalog end nytænkende eksperiment. Her fungerer Byens borgere og særligt Kurator for en dag som bedre eksempler på en mere brugerinddragende strategi, som i endnu højere grad har potentiale for at fremme medborgerskab, idet der blev lagt op til både interaktion, direkte indflydelse blandt flere forskellige borgere og en tilknytning til deres personlige hverdag. Man kan dog argumentere for, at ingen af dialogvariationerne opfordrer til dialog med den ikke-kunstinteresserede, selvom museet i deres promovring af arrangementerne spiller på, at det er en anderledes og sjov måde at møde kunsten⁹¹. Fx lægges der i opfordringen til at blive kurator for en dag direkte op til, at man allerede ved, hvad museet har på væggene og er i besiddelse af en interesse for kunst.

Randers Kunstmuseum har ikke foretaget nogen officielle undersøgelser af dialogkoncepterne, og der foreligger derfor ingen dokumentation af de besøgendes oplevelse heraf. I de uformelle samtaler, jeg har haft med museets ledelse, er det kommet frem, at de ikke oplevede samme opbakning, når det var mindre kendte eller interessante borgere, der var dialogpartnere. Man kan argumentere for, at det kan skyldes det førømtalte performative element, som bliver et andet, når det er 'ukendte' dialogpartnere. Man får som publikum her ikke det vanlige 'show'. Derudover kan manglende opbakning skyldes, at interessen måske er mindre for 'ukendte' borgeres holdning til

⁹¹ Randers Amtsavis deler museets pressemeddelelse, hvor de beskriver torsdagsdialogerne som værende en indsigtfuld, anderledes og sjov måde at se på museets samling. <https://amtsavisen.dk/artikel/randers-kunstmuseum-skyder-efterårets-torsdagsdialoger-i-gang> - besøgt 6/7-2021

kunst, som ikke nødvendigvis er af almen interesse. Denne problematik tages op i afhandlingens kapitel 6 og 7, hvor jeg undersøger og diskuterer forholdet mellem personlig oplevelse og almen relevans.

Torsdagsdialogerne, som i kraft af navnet trækker dialogbegrebet frem og skaber ansats til at bringe flere stemmer ind i formidlingsrummet, danner på mange punkter afsættet for en stor del af mit undersøgelsesdesign. Jeg arbejder i projektet med at udvikle dialogbegrebet i museets formidling for de voksne besøgende, hvor jeg bl.a. undersøger, hvordan man kan få de besøgendes stemmer mere i spil.

»Vi kan ikke udstille Birte Jensens version af 'Skriget'«

Torsdagsdialogerne er i sine forskellige former ét eksempel på, hvordan Randers Kunstmuseum forsøger at sætte samlingen i spil, gå i dialog med omverdenen og vise forskellige tilgange til kunst. Man kan diskutere, om konceptet med at inddrage andre 'stemmer' kan ses som en deltagelsesform, idet deltagelsen overvejende involverer én anden udover institutionen selv. Med inddragelsen af dialogbegrebet signalerer museet dog, at de har interesse for andres blik og forståelser.

Af andre faste formidlingsaktiviteter relateret til samlingen, hvor der kan argumenteres for et deltagende element, kan nævnes Onsdagsakademiet, som er et *tegnekursus for voksne*, hvor man forsøger at »bygge bro mellem museets samling og forskellige kunstneriske teknikker« (Randers Kunstmuseum, 2018: 18). Denne indgang til kunsten gennem kreativ udfoldelse angår en deltagelse, som hverken bygger på dialog eller medindflydelse, men derimod en mere kropslig, ikke-sproglig form. Aktiviteten understøtter den kulturpolitiske strategi om, at borgerne 'dannes' gennem kreativ udfoldelse og værkstedsaktiviteter, som kommer med det kulturelle demokrati (Hvenegaard Rasmussen, 2016: 55), og den kan potentielt fungere som et anslag til mere aktiverende deltagelsesformer. Man får med denne aktivitet dog ikke indflydelse på et kunstnerisk produkt, men det bygger i stedet på en ide om, at når man selv har været 'nede i materien', forstår man bedre at tage den originale kunst ind (Ibid.: 157f).

Man finder endvidere i forbindelse med særudstillinger eksempler på grader af brugerindflydelse. Det gælder *Kunst i RandersEje* i 2013, hvor museet skabte en udstilling på baggrund af værker udlånt af lokale borgere⁹². Selve udvælgelsesprocessen

⁹² Kunst i RandersEje var inspireret af en lignende udstilling, der blev vist i 1944.

var ikke i sig selv inddragende, men som en del af udstillingen var det muligt at placere en rød prik ved det værk, man syntes, var bedst⁹³. På baggrund heraf valgte museet efterfølgende at vise en soloudstilling med kunstneren Lars Bang (f. 1973), »(...) der på trods af at kunstneren i museumssammenhæng var et næsten ubeskrevet blad var en af publikums klare favoritter. Det figurrige maleri fascinerede museets gæster, og da afstemningen var forbi, havde maleriet opnået en samlet tredjeplads foran langt mere anerkendte kunstnere« (Jeppesen, 2016: 16). Citatet stammer fra en artikel fra *Udtryk*, hvor museumsdirektøren beskriver, hvordan museet valgte at lytte til publikums begejstring. Deltagelsesniveauet ved sådan et initiativ kan diskuteres og problematiseres, bl.a. af en teoretiker som Sternfeld, som formentlig ville mene, at muligheden for at stille spørgsmålstejn ved reglerne var helt fraværende (Sternfeld, 2013), og at Bang-udstillingen mere var baseret på en modtagerorienteret strategi. På den anden side skabte det mulighed for en anden diskussion om værkerne, hvor brugerne havde mulighed for at få et indblik i andres smag – både i form af udlånene og de røde prikker.

Det gennemgående for de ovenstående eksempler, hvor de besøgende i en eller anden form får en mere aktiv rolle, er, at Randers Kunstmuseum fortsat har det sidste ord, hvilket ligeledes understøttes af den faglige formidlingsprofil. Dette kommer bl.a. til udtryk i et kort interview, jeg havde med museumsdirektøren i starten af projektet, hvor vi talte om deltagelse og medborgerskab. »Men hvis jeg kigger på det lokale, så kunne jeg da godt sige... Vi kan da være vældigt inddragende, og I kan være vældigt medskabende. Hvis jeg bare siger, jeg vil udstille jeres egne kunstværker herinde. Og så kan alle de her kvinder, der maler i deres garage, de kan komme ind og hænge deres billeder op... Hvis jeg gør det, så synes jeg ikke, jeg er min statsstøtte berettiget, fordi der ligger faktisk det her, at jeg skal tage afsæt i den gode kunst eller i indsamlingen af de her nationale værker og formidle kunsten. Så det ligger meget mere i det formidlingsmæssige greb, man tager« (Jeppesen, 2017: 05.07). Der opstilles i citatet en konflikt mellem en deltagelsesforståelse, som handler om at give brugerne mulighed for selv at være aktivt udøvende 'kunstnere', og det at museet har nogle bestemte forpligtelser. Det peger på en central udfordring for arbejdet med deltagelse på kunstmuseer generelt – nemlig spørgsmålet om kvalitet, og hvornår deltagelsen bryder for meget ind på kunstens domæne. I nærværende tilfælde går grænsen umiddelbart, når der

⁹³ Der var i udstillingsperioden ligeledes slået et søm i væggen på museets forhal, som borgerne kunne booke for en uge af gangen og udstille deres medbragte værker.

rykkes ved målet om at: »præsentere den ypperste ældre og nye danske billedkunst og perspektivere den internationalt i samlinger og udstillinger«⁹⁴.

Jeg fremhæver ikke citatet for at kritisere museets deltagelsesforståelse, men derimod for at pege på, at det også i praksis er et komplekst begreb, hvor der er mange ting på spil. Selvom museets deltagelsesforståelse rummer flere nuancer, end citatet beskriver, kan det være med til at sige noget om, hvilket kunstsyn der hersker i institutionen, hvordan man forstår de besøgende, og ikke mindst hvilken rolle de kan indtage i relation til kunsten. Samtidig er det vigtigt at påpege, at min forståelse af deltagelse og arbejdet med deltagende/brugerinddragende formidling angår andet og mere end at vise 'fru Jensens kunstværk', men at denne deltagelsesforståelse har præget, hvordan projektet har udviklet sig.

Kompleksiteten i deltagelsesforståelsen forstærkes desuden ved at koble deltagelse sammen med tilgængelighed. Her er beslutningen om, at der er gratis entré til samlingen ifølge museumsdirektøren en del af en demokratisk proces, hvor alle har lige adgang (Jeppesen, 2017: 03.00). Som det vil vise sig senere i afhandlingen kan deltagelse være mange ting (Hvenegaard Rasmussen, 2016: 155), hvor den forståelse, som kommer til udtryk i ovenstående citat overvejende er koblet sammen med kunst og ikke formidling.

Et andet aspekt, som angår Randers Kunstmuseums brug af deltagelse, og som i nogen grad ligger i forlængelse af kvalitetsdiskussionen og museets kunstsyn, handler om, hvordan man gerne inviterer kunstnere til at have medindflydelse på udstillingsrummet. Her bliver den kunstneriske praksis en legitim deltagelsesform. Det vil sige, at museet meget ofte praktiserer, hvad Jalving betegner som kunstnerskabt deltagelse (Jalving, 2006: 137). Men idet kunstnerne til tider har indflydelse på selve udstillingsrummet, og hvordan udstillinger formidles, bliver det ligeledes en form for (kunstner)kuratorskabt deltagelse (Ibid.: 145). Her tør museet i højere grad at afgive magt, hvilket bl.a. kommer til udtryk ved at invitere politiske og mere kontroversielle kunstnere ind som eksempelvis den tidligere omtalte kunstner Kristian Von Hornsleth. I forlængelse af denne form for deltagelse, synes det på mange måder lettere, eller også prioriteres det bare højere, at tilbyde deltagerbaserede (formidlings)aktiviteter til børn frem for voksne. Her befinder deltagelsen sig heller ikke umiddelbart på et niveau, som

⁹⁴ <https://randerskunstmuseum.dk/vision-og-strategi/> - besøgt 16/6-2021

omhandler medindflydelse, men det foregår i stedet gennem inddragelse i kunstneriske og kreative praksisser gennem en kunstnerskabt deltagelse. Det gælder fx deltagelse i kunstworkshops, hvor børn og unge i samarbejde med en kunstner enten er medskabere af et værk eller er del af aktiviteter, der er knyttet til et værk⁹⁵. De får her indflydelse på det kunstneriske produkts udformning, men ikke nødvendigvis på selve ideen.

Udover kunstnere samarbejder museet med en række lokale og nationale aktører om at skabe forskellige formidlingstilbud (Jeppesen, 2017: 04.09). Gennem disse forsøger man ofte at skabe nye typer møder med brugerne, og andre måder at forholde sig til dem på. Medindflydelse og samskabelse foregår i den sammenhæng dog ikke på bruger-, men nærmere på organisationsniveau, hvor man indgår i et tæt partnerskab med en ekstern aktør.

Derudover rejser museets samling en anden interessant problematik i forhold til deltagelse – nemlig spørgsmålet om, hvordan man skal forholde sig til deltagelse i relation til kunst, som ikke i sig selv er deltagende. Hvordan kan man aktivere en samling på en deltagende måde? Her kan museumsdirektørens formulering om, at det kan ske gennem formidlingsmæssige greb, være relevant at gribe fat i, da det kunne være en mulig retning for udvikling af deltagelse. Men hvilken form for deltagelse er der i så fald tale om? Det er et spørgsmål, som denne afhandling arbejder videre med og diskuterer.

⁹⁵ Som eksempel herpå kan nævnes skulpturen *Connected Load* af kunstnerduoen Bank & Rau fra 2017. Værket var skabt af indsamlet (børne)genbrugstøj, og i forbindelse med skabelsen afholdt duoen workshops, hvor børn og unge kunne bidrage med deres egne tøjskulpturer.

3. METODE OG UNDERSØGELSESDSIGN

At finde sit (eksperimenterende) ståsted i metodejunglen

Jeg vil i det følgende kapitel bevæge mig ind i den del af afhandlingen, som angår projektets metodiske dimensioner, hvor jeg vil redegøre for de forskellige metodiske overvejelser og valg samt indsamling, bearbejdning og analyse af den genererede empiri. Overordnet kan kapitlet inddeles i to niveauer – de metodologiske refleksioner, der danner grundlaget for afhandlingen, samt det konkrete undersøgelsesdesign, der er opstået på baggrund af disse refleksioner.

Som det allerede er blevet beskrevet i indledningen, er projektet en del af det nationale forsknings- og udviklingsprogram Vores museum, hvis formål er at bidrage teoretisk, empirisk og praktisk til udvikling af museumsformidling og herigennem bl.a. at understøtte medborgerskab. Dette gøres ud fra de tre analytiske dimensioner *institution*, *bruger* og *repræsentation*, som jeg ligeledes anvender som strukturerende principper i afhandlingen. Derudover skal der gennem programmets nutidige spor skabes konkrete interventioner på de respektive samarbejdsinstitutioner, i dette tilfælde Randers Kunstmuseum. Denne overordnede ramme og de løbende diskussioner i programmet har, som jeg allerede har været inde på i min indledning, haft afgørende betydning for udviklingen af dette projekts overordnede forskningsspørgsmål og undersøgelsesdesign, samt hvordan jeg skulle møde *felten*, som antropolog Kirsten Hastrup kalder det konkrete sted for et feltarbejde (Hastrup, 2015: 57). Det betød, at jeg ankom til Randers Kunstmuseum med nogle bestemte forståelser og ideer om, hvad jeg gerne ville undersøge, og dermed havde jeg allerede etableret et analytisk bestemt genstands-*felt*⁹⁶, der var funderet i min bestemte vidensinteresse angående museets dialog med sine besøgende og samfundet. Dette foranledigede, at jeg havde en særlig interesse for:

- at undersøge formidlingsgreb til aktivering af permanente kunstsamlinger.
- at skabe nye sociale og æstetiske møder for og med besøgende i en specifik kunstmuseal kontekst.
- at undersøge deltagelsesbegrebet i en kunstformidlingssammenhæng.

⁹⁶ *Et* (genstands)felt skal forstås som det analytisk definerede genstandsområde, mens det fysiske konkrete sted kaldes *en* felt (Hastrup, 2015: 57).

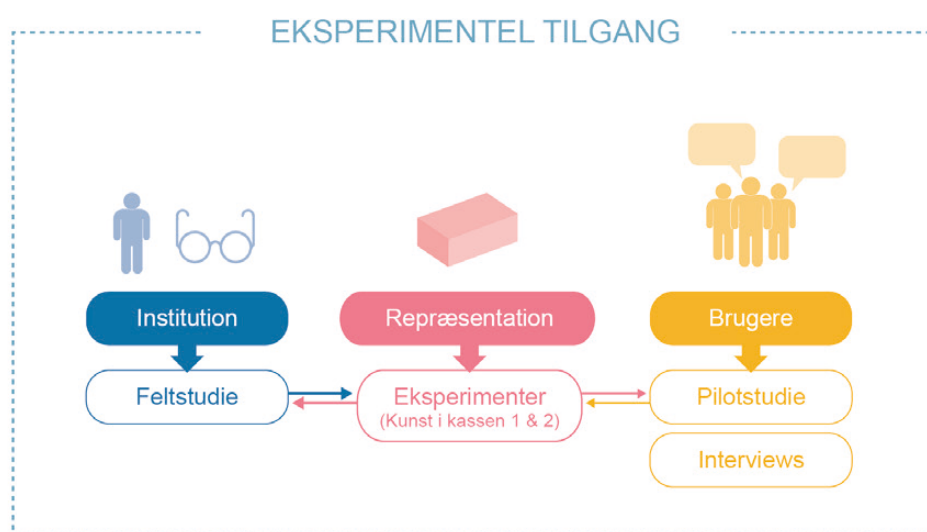
- at skabe indsigt i forskellige dialogformer for at understøtte kulturelt medborgerskab.

Foruden en delvist forudbestemt vidensinteresse er projektets metodiske valg styret af kravet om konkrete interventioner i felten. Det betyder, at projektet både undersøger og igangsætter på én og samme tid, hvilket bliver dets særlige metodiske kendetegn. Det er en kompleks situation, når man som forsker selv er aktivt handlende, da der – uden at kunne forudsige, hvad det præcist vil føre til – opstår en mulighed for at skabe forandring. Jeg har på baggrund af denne situation valgt at betegne min overordnede tilgang som *eksperimentel*.

Disse forskellige overvejelser har ført til, at undersøgelsens udgangspunkt er et kvalitativt studie, hvor Randers Kunstmuseum udgør den kontekstuelle ramme for:

- et etnografisk feltarbejde
- et pilotstudie bestående af to fokusgrupper
- en række konkrete formidlings- og udstillingseksperimenter
- en kvalitativ interviewundersøgelse med museumsbesøgende

Studiets dybere indhold og metoder beskriver jeg senere i dette kapitel. Disse delelementer dækker tilsammen det overordnede forskningsspørgsmål og understøtter de tre analytiske dimensioner i Vores museum. Her berører feltstudiet særligt institutionsdimensionen, interviewundersøgelsen og pilotstudiet omhandler brugerdimensionen, mens formidlingseksperimenterne er funderet i repræsentationsdimensionen, men influerer samtidig på institutions- og brugerdimensionen. Dette samspil og de forskellige spor er illustreret i figuren herunder.



Kombinationen af flere forskellige metoder i undersøgelsesdesignet er valgt for at belyse den kompleksitet, der opstår i mødet mellem en teoretisk rammesætning, en levende kontekst og en eksperimentel, iterativ tilgang. I den forstand er projektet præget af en abduktiv forskningsproces, som er »kendetegnet ved, at man både kan bevæge sig fra det generelle til det partikulære og fra det partikulære til det generelle i en frem og tilbage-proces« (Iversen, 2017: 150). Det gælder både i forhold til udviklingen af undersøgelsesdesignet og senere på det mere analytiske plan.

Den eksperimentelle tilgang kommer særligt til udtryk i min tilgang til undersøgelsesdesignet, som er opstået gennem en iterativ proces, hvor felten i form af den institutionelle kontekst har været rammesættende, men også er blevet præget gennem mine løbende (for)handling med den. Det eksperimentelle skal her ikke forstås som inden for dele af den naturvidenskabelige forskningstradition, hvor det ofte opfattes som en isoleret proces, der kan efterprøves én til én, og hvor forskeren ideelt set har kontrol over alle variabler. Min anvendelse er derimod inspireret af de eksperimentelle og designorienterede grene inden for antropologien (Marcus og Fischer, 1986; Roepstorff, 2011; Gunn et al., 2013)⁹⁷, som inkluderer mere intervenserende former for feltarbejde, som arbejder gennem »iterative cycles of reflection and action (...)« (Gunn et al., 2013: 11), hvor usikkerhed og forskellige relationer spiller en afgørende rolle for processen og udfaldet (Roepstorff, 2011: 139, 146)⁹⁸. Jeg anvender dermed også den eksperimentelle tilgang til at vise, hvordan jeg adskiller mig fra den mere klassiske antropologi ved at synliggøre min handlen i og med felten.

Ifølge antropolog Andreas Roepstorff er en eksperimentel tilgang kendetegnet ved, at både det materiale, man undersøger, og de forestillinger, der informerer tolkningen, sættes i spil på samme tid (Ibid.: 144). Ud fra denne optik sker der i mødet med den specifikke kontekst bevægelser frem og tilbage, hvor alle involverede subjekter og objekter gennemgår en transformativ proces. For dette projekts vedkommende bety-

⁹⁷ Disse grene af antropologien er opstået som en del af den såkaldte 'repræsentationskrise' i antropologien i 1980'erne, hvor man begynder at stille spørgsmålstejn ved antropologiens videnskabelige objektivitet og evne til at repræsentere 'det fremmed'. Feltnoter er aldrig den sande virkelighed, men en konstruktion som bygger på forskerens erfaringer og værdier, hvilket kalder på transparens (Marcus og Fischer, 1986; Macdonald og Basu, 2007: 6f).

⁹⁸ Man kan også inden for bl.a. aktionsforskning (Duus, 2014) og uddannelsesforskning (Plauborg et al., 2007) finde eksempler på anvendelse af eksperimenter og interventioner til at beskrive og undersøge handlinger med en specifik kontekst. Da projektet fra start hverken var defineret som et samarbejde, hvor Randers Kunstmuseums personale skulle bidrage som 'medforskere' eller havde et direkte læringsperspektiv som fokus, har jeg fravalgt disse til fordel for en mere kulturorienteret retning.

der det, at jeg som forsker både satte noget i gang med mine eksperimenter, men også blev påvirket tilbage. Det bliver dermed en tilgang, hvor man forholder sig til de forståelser og kategorier, felten (i dette tilfælde museet) allerede arbejder med og samtidig udfordrer disse, hvormed ny viden bringes til bevidsthed (Marcus og Fischer, 1986: 42).

Valget af en eksperimentel tilgang kan ligeledes knyttes til nye bevægelser inden for museologien, hvor særligt felter, som beskæftiger sig med kuratering og udstillinger som forskning (*exhibitions as research*), benytter eksperimentbegrebet (Macdonald og Basu, 2007; Coombes og Phillips, 2015; Bjerregaard 2020). Coombes og Phillips skriver i indledningen til *Museum Transformations* (2015): »(...) we can think museum exhibitions as “laboratories” for experimentation and the development of new practices. Both in institutions inherited from the heyday of Western imperial power and in more recent institutions that adapt the museum model to new and socially activist projects, this culture of experimentation is expanding older definitions of “the museum” (Coombes and Phillips, 2015: 35). Med denne forståelse af det eksperimentelle sættes der med andre ord fokus på nye måder at forstå og udvikle museumsinstitutionen og dennes praksis, og det er netop en sådan tankegang, der danner baggrunden for denne afhandling.

For at koble den eksperimentelle tilgang til de mere konkrete dele af undersøgelsesdesignet, har jeg valgt at kalde mine interventioner på Randers Kunstmuseum for *eksperimenter*. Det gør jeg ligeledes for at understrege, at der er tale om afprøvninger, som potentielt kunne føre til nye indsigter – uden præcist at vide *hvad*, og hvor der samtidig bliver sat rammer for undersøgelsens udformning. Indholdet af og de metodologiske refleksioner over disse bliver udfoldet senere i kapitlet.

Ud fra en metodologisk betragtning mindsker denne tilgang til undersøgelsesdesignet ikke kompleksiteten i projektet, idet jeg som forsker både studerer en felt samt igangsætter og undersøger konkrete eksperimenter i og med denne. Kritikken går her ofte på, hvorvidt objektivitet er mulig, hvilket ligeledes gør sig gældende for kvalitativ forskning mere generelt (Brinkmann og Tanggaard, 2015: 13). En kvalitativ, deltagende tilgang giver på den anden side adgang til en særlig form for viden om individers handlen og relationer, som ikke ville kunne opnås gennem mere kvantitative og mindre deltagende metoder. Måden, hvorpå den subjektive erfaring kan valideres, sker ifølge Hastrup gennem en disciplineret opmærksomhed på ens metodiske overvejelser og

videnskabsteoretiske fundament samt ved at fastholde en analytisk distance til det undersøgte (Hastrup, 2015: 56f). Det fordrer gennemsigthed i undersøgelsesdesign og metoder samt en løbende, kritisk refleksion over ens subjektposition, fortolkninger af det erfarede, og disse deles betydning for undersøgelsens udfald.

At ankomme til felten og tage skridtet til at handle i den

Den overordnede eksperimentelle tilgang går på mange punkter mod intentionen i det klassiske feltarbejde, da den bryder med ideen om at studere en felt, som den naturligt fremstår, samt at deltage *med* og være på samme niveau som denne (Fangen, 2004: 111)⁹⁹. Jeg vælger dog at betragte min tid på Randers Kunstmuseum som et etnografisk feltarbejde ud fra den overbevisning, at for at kunne eksperimentere i en felt er man nødt til at forstå den først. Feltarbejdet bruges derfor til at belyse min relation til felten samt til at påvise, hvordan forskellige deltagelses- og rollepositioner opstår og får indflydelse på undersøgelsesdesignet og det empiriske materiale.

Når feltarbejdet vælger dig

Feltarbejde findes inden for en række discipliner, hvor det antropologiske anses som et af de mest omfattende, idet feltarbejderen (forskeren) ikke kun lever i felten, men selv indgår som en aktiv del af den – på samme niveau som de øvrige aktører (Hastrup, 2015: 57). Man opnår som forsker dermed en særlig position, hvorfra man gennem empiriindsamling og refleksion over sin tilstedeværelse både studerer og indgår i en bestemt kontekst (Spradley 1979, Wadel, (1991) 2014, Hastrup, 2015). Dette gøres ifølge antropolog James Spradley gennem »*discovery and description*« (Spradley, 1979: 17), hvor muligheden for at kombinere nærhed med forskellige greb for at skabe analytisk distance er af afgørende betydning.

Da jeg begyndte på min ph.d. i august 2016, havde jeg hverken gennem min studietid eller professionelt beskæftiget mig med museer og havde derfor ikke et dybere kendskab til den praktiske virkelighed – *hvordan* Randers Kunstmuseum fungerede, *hvem* det bestod af, og *hvilke* værdier der herskede. Men det, der tilsyneladende

⁹⁹ Der findes dele af den klassiske antropologi, hvor man som forsker intervenserer kraftigt med felten fx etnometodologien, hvor bevidste brud på interaktionen i fælleskabet benyttes til at studere de regler for dét, man tager for givet (Fangen, 2004: 109).

virkede som en helt ny felt på én måde, var ikke ukendt på en anden. Som jeg indledte afhandlingen med, er Randers ikke spor fremmed for mig. Jeg tilbragte de første 17 år af mit liv i byen, og Randers Kunstmuseum dannede rammen for størstedelen af min barndoms kunstmuseumsbesøg. Derudover kom jeg med en faglig baggrund, hvorfra jeg havde kendskab til den kulturelle sektor og forskellige referencer i form af viden om kunst og kultur. Jeg skulle med andre ord bedrive feltarbejde i *egen kultur*, hvor jeg skulle studere en delkultur, et lille udsnit af min egen virkelighed, som den norske socialantropolog Cato Wadel kalder det (Wadel, 2014: 26).

Mit feltarbejde på Randers Kunstmuseum foregik ikke over en sammenhængende periode, hvor jeg indgik som en fast del af museets dagligdag eller fra start systematisk indsamlede empiri. Det fandt primært sted i perioderne omkring udstillings- og formidlingseksperimenterne, men strakte sig samlet set over to år, fra august 2016 til juli 2018, hvor jeg i gennemsnit var på museet mellem én og seks gange om måneden. Op til og under 'eksperimentperioderne' var jeg der væsentligt mere, da jeg her både havde ansvar for planlægning og afholdelse af eksperimenterne samt foretog systematisk indsamling af empiri i form af interviews og mere detaljerede feltnoter. Det betyder ligeledes, at det er interaktionen med felten i form af eksperimenterne, som har den største analytiske vægt i afhandlingens senere kapitler. Metodisk betragter jeg dog hele perioden som et feltstudium, da mødet med institutionen, arbejdet med at forstå kulturen og dens vilkår spiller en vigtig rolle for metodevalg, udviklingen af de konkrete eksperimenter og det endelige undersøgelsesdesign. Det betyder, at feltarbejdet er mest fremtrædende i dette kapitel om metodevalg og undersøgelsesdesign, mens det fylder mindre i de senere analyser.

Fra august 2018 til maj 2019 havde jeg endvidere et barselsvikariat på Randers Kunstmuseum som museumsinspektør med ansvar for kommunikation. Denne periode vælger jeg dog ikke at medregne som en direkte del af feltarbejdet, da jeg her var ansat til at løse bestemte opgaver og desuden havde gennemført og afsluttet mine eksperimenter på museet. I stedet anvender jeg ansættelsen til at reflektere over mine erfaringer fra det egentlige feltarbejde, og hvordan jeg i dag forstår mit projekt i relation til institutionen, da jeg under barselsvikariatet oplevede museet fra en anden vinkel og havde berøring med flere forskellige opgaver. Derudover fik jeg mulighed for at arbejde videre med nogle af de tematikker, der kom frem i forbindelse med mit

feltarbejde og eksperimenter, hvilket jeg senere i afhandlingen reflekterer over i forhold til, hvordan man kan skabe impact ved denne type forskning.

Når man er i felten, er en væsentlig del af arbejdet at forholde sig analytisk til den virkelighed, man som subjekt er involveret i. En måde at objektivere feltarbejdet og opnå en analytisk distance til felten består bl.a. i at være systematisk med at dokumentere processen. Jeg anså i begyndelsen af projektet ikke mødet med institutionen som et egentligt feltarbejde, da mit fokus på daværende tidspunkt primært var på det metodiske design af mine eksperimenter, hvilket gjorde, at min deltagelse i og observation af institutionen var mindre struktureret. Jeg opfattede min tid på museet som værende af personlig interesse i forhold til at klæde mig på til at kunne handle i felten samt som en måde til at opfylde kravet om aflæggelse af 'timer' på museet¹⁰⁰. I mine noter fremgår det, at jeg i starten havde en forestilling om, at feltarbejdet udelukkende foregik under selve eksperimenterne i mødet med brugerne, hvilket peger på, at projektet på daværende tidspunkt overvejende havde en interesse for brugerdimensionen. Denne metodiske fejl i form af manglende detaljeringsgrad i mine feltnoter fra perioderne udenom eksperimenterne, bliver i dette perspektiv både en vigtig metodisk og analytisk pointe, da det viser, hvordan mødet med felten over tid flyttede ved mit undersøgelsesfokus, og at bestemte erfaringer først bliver synlige senere – også når man fysisk har forladt felten. Institutionen og konteksten viste sig at komme til at have lige stor betydning for projektet som mødet med de museumsbesøgende. Feltarbejdet blev i den optik en metode, der valgte mig og ikke omvendt. Det fremmede den analytiske distance til institutionen, da feltarbejde som metode gjorde det muligt at veksle mellem nærhed og distance, hvormed jeg kunne reflektere over min praksis og se institutionen mere ovenfra. Dette valg resulterede i, at det institutionelle kom til at fylde mere.

Forsker, lærling og randrusianer

Selvom jeg fra start ikke var helt bevidst om feltarbejdets karakter, skete det naturligt, at jeg begyndte at foretage forskellige former for observation med varierende grad af deltagelse og gradvist erfarede, at jeg indtog og fik tildelt forskellige roller. Denne bevægelse er afgørende for et feltarbejde og for, at man kan blive sin egen informant

¹⁰⁰ Som en del min ph.d. var jeg formelt set pålagt at aflægge 420 timer på museet i løbet af ansættelsesperioden, hvilket jeg udover at planlægge og afholde eksperimenterne gjorde ved at hjælpe til i forskellige sammenhænge. Det betyder, at deltagerobservationen i flere henseender havde en dobbeltfunktion.

(Wadel, 2014: 65), da roller er med til at give adgang til informanter og bestemte fællesskaber (Ibid.: 28). De definerer med andre ord, hvor man kan gå hen, hvad man ser, hvem man interagerer med, og dermed også hvilken viden man får (Ibid.: 51).

For at skabe bevidsthed om, hvilken rolle man har og hvornår, opdeler Wadel deltagende observation i fire typer, som han knytter til forskellige roller. Det gælder *deltagelse i aktiviteter* (lærlinge-/ arbejdsroller), *deltagelse i samtaler* (samtaleroller), *observation af samtaler* (tilhørerroller) og *observation af aktiviteter* (tilskuerroller) (Ibid.: 52). Rollebevidstheden er væsentlig, både i forhold til ens egne roller og dem ens informanter er i besiddelse af, når man skal være, hvad Wadel kalder *sociolog på sig selv* (Ibid.: 65).

I beskrivelsen af mødet med en felt kan rollen som forsker være med til at hindre adgangen til felten, da ens informanter ikke altid ved, hvad denne rolle går ud på (Ibid.: 35). Forskerrollen blev dog min officielle indgangsrolle, da alle ansatte på Randers Kunstmuseum på forhånd var orienteret om, at jeg var ph.d.-studerende og havde et projekt om museets formidling. Det betød, at jeg ikke indgik som en neutral deltager, men kom med et formål, omend projektets indhold ikke fra start var endeligt defineret. Samtidig fik jeg hurtigt mere uofficielt tildelt rollen som 'Randersbarn' qua min baggrund og valgte at benytte den ret aktivt, idet jeg oplevede, at viden om byen åbnede for deltagelse i mere uformelle samtaler – både over for de ansatte på museet, ved en præsentation for museets bestyrelse og siden i mødet med de besøgende. Særligt i starten, hvor jeg ikke havde specifikke opgaver på museet, og mest brugte det som arbejdsplads på lige fod med mit kontor på Aarhus Universitet, gav det mulighed for at snakke med om mere lokale emner ved frokostbordet. Det betød, at jeg ikke udelukkende fremstod som 'hende fra universitetet', og jeg opnåede herved en form for fortrolighed med de ansatte. Det var både gavnligt på et socialt plan, men gjorde det ligeledes lettere at handle i felten senere.

Ifølge Wadel er lærlingerollen den bedste måde at få adgang til en felt (Ibid.: 41), da man her er ydmyg og nysgerrig, idet man prøver at forstå en praksis. Den indeholder desuden alle fire typer af deltagerobservation (Ibid.: 64) og er samtidig den letteste måde at være sin egen informant, fordi man her både kan støde på 'Aha-oplevelser', men også gradvist tilegner sig ny viden (Ibid.: 69). Jeg valgte ikke bevidst at indtage og få tildelt en lærlingerolle, men retrospektivt kan jeg se, at det skete i kraft af et ønske om at forstå institutionen og ikke skille mig for meget ud. Rollen gav mig mulighed for

at observere forskellige formidlingsaktiviteter så som skoleomvisninger og torsdagsdialoger samt at gå i museets arkiver for at danne mig overblik over museets forskellige formidlingsformer- og aktiviteter¹⁰¹, uden at nogen stillede spørgsmålstegn ved det. Jeg kunne i det hele taget tillade mig at være nysgerrig og 'uerfaren', særligt i forhold til museumsdirektøren som brugte tid på at introducere mig til museet, fortælle om samlingen, tage mig med i magasinerne og besvare mine mange praktiske spørgsmål.

Et banalt eksempel på lærlingerollen var, da jeg inden for den første måned havde en samtale med museumsdirektøren om min tilstedeværelse på museet. Hun sagde, at det ville være en god ide, hvis jeg ikke mødte senere end kl. 8 de dage, hvor jeg planlagde at være på museet. Det *gjorde man der*, og det ville blive opfattet som underligt, hvis jeg agerede anderledes. Man havde tradition for at drikke morgenkaffe sammen hver morgen kl. 8, hvor dagens program også blev gennemgået. Den information, som blev præsenteret, var ofte på selve dagen ligegyldig for mig. Hvis jeg var ankommet senere, ville jeg dog både være gået glip af viden om museets daglige praksis, have stået uden for fællesskabet og været mindre synlig for museets personale. Denne erfaring kan kobles sammen med, at det ikke er nok at bevæge sig i samme rum som de andre aktører i felten. Det skal gøres i *samme rytme* (Hastrup, 2015: 62).

På mere spidsbelastede tidspunkter deltog jeg også mere direkte i museets aktiviteter, såsom praktisk hjælp dagen op til en udstillingsåbning og til den efterfølgende fernisering samt deltagelse i særarrangementer og korrekturlæsning af *Udtryk* m.m. Ved deltagende observation under feltarbejde, kan det være en fordel at få tildelt den slags arbejdsroller (Wadel, 2014: 41), da det gør det lettere at være til stede. Jeg oplevede fx, at jeg følte mig mere som en del af institutionen, når jeg skulle løse praktiske opgaver *for* museet, end når jeg primært kom for at sidde og arbejde med mit eget projekt, som foregik i et andet, isoleret tempo og dermed fremhævede min forskerrolle. I den proces var lærlinge- og arbejdsrollerne med til at synliggøre de mange aspekter, der udgør hverdagen på Randers Kunstmuseum, som ikke direkte angik mit projekt, men derimod fremhævede, at museet også udgjorde meget andet end min forskning.

¹⁰¹ Den viden jeg tilegnede mig i denne periode indgår bl.a. i det indledende kapitel om Randers Kunstmuseum og dets formidling.

Pendling mellem roller

Én af de vigtigste aktiviteter, der fandt sted i perioderne udenom eksperimenterne, var de møder, jeg havde med museumsdirektøren om museets tanker og ønsker til mit projekt. Her var der i høj grad tale om deltagelse i samtaler, da det her lige så meget var mig, der bidrog med ideer og perspektiver. Af og til deltog de to museumsinspektører også, og disse møder havde under et helt klassisk feltarbejde formentlig mere foregået som observation af samtaler. Men idet der eksplicit i projektet lå en forventning om konkrete interventioner¹⁰², var min aktive deltagelse nødvendig. Der var fra start ikke indgået en endelig aftale om, hvad eksperimenterne skulle indeholde, og hvornår de skulle finde sted, og derfor kom disse møder til at have stor betydning for designet af dem¹⁰³ og den eksperimentelle tilgang mere overordnet.

Både ved de beskrevne 'udviklingsmøder' og senere under udførelsen af eksperimenterne, oplevede jeg, hvordan jeg kom til at pendle mellem forskellige roller. Jeg var i disse situationer både den (uvidende) lærling, som havde brug for viden fra museumsdirektøren og de andre ansatte, forskeren, der skulle være ekspert på teoretiske og udviklingsmæssige perspektiver i projektet, samt projektlederen, som skulle planlægge og samarbejde om de konkrete eksperimenter. Denne pendlen mellem roller blev særligt synlig, da jeg begyndte at handle aktivt i felten. Jeg skulle her skabe en relation til flere informanter i form af museets ansatte og de besøgende, der tog del i eksperimenterne, hvilket fordrede forskellige roller. Jeg erfarede i den sammenhæng, at jeg ikke kun skulle pendle mellem roller, men derimod indtage flere forskellige på én gang, og som ofte var af modstridende karakter. Rent praktisk fik det betydning for, hvordan jeg fik indsamlet empiri, da det ikke var muligt at observere, afvikle, interviewe og formidle samtidig, og jeg måtte derfor løbende justere min praksis. Det resulterede endvidere i, at jeg oplevede en form for usikkerhed omkring mit ståsted og tvivl på min forståelse – fik jeg spurgt rigtigt og kigget de rigtige steder? – hvilket generelt er en faktor i felten (Hastrup, 2015: 64).

¹⁰² Der var fra Vores museums side en klar forventning om, at alle de nutidige forskningsprojekter skulle indeholde konkrete interventioner på det respektive partnermuseum.

¹⁰³ Man kan her argumentere for, at i kraft af museets involvering i processen har projektet en del til fælles med aktionsforskning. Det adskiller sig dog bl.a. ved, at der ikke på forhånd var lavet en aftale om, at museet skulle have indflydelse og være meddefinerende, hvilket er en vigtig del ved aktionsforskning (Aagaard Nielsen, 2014: 20)

Selvom mine forskellige roller til tider modsagde og blokerede for hinanden, var de med til at synliggøre den dynamik, mødet med felten skabte. Det var også gennem deres forskelligheder og den viden, de gav adgang til, at jeg fik indblik i Randers Kunstmuseums fysiske rammer, årshjul, planlægningstilgang, budgetter, medarbejderstab, samlingens karakter m.v., hvilket alt sammen har haft indflydelse på udviklingen og udførelsen af mine eksperimenter. Det lærte mig, at hvis jeg ville igangsætte noget, som krævede mange hænder, var jeg selv nødt til at skaffe frivillige¹⁰⁴. Eller hvis jeg ville involvere en bestemt aktør i en aktivitet, måtte jeg forholde mig til et rammebudget og selv tage kontakt. Det kunne have været anderledes, hvis det havde været et andet museum med andre behov og ressourcer. Felten blev med andre ord den eksperimentelle variabel og kom til at sætte rammen for, hvad der var muligt (Hastrup, 2015: 62). Jeg måtte handle i og ud fra den. Samtidig blev konteksten i form af Randers Kunstmuseum også præget af mig, hvilket allerede blev synligt før afviklingen af eksperimenterne, idet museet indirekte valgte at referere til mit projekt i deres strategi¹⁰⁵. Man kan argumentere for, at der i denne sammenhæng opstod, hvad Hastrup kalder for relationsviden, hvor nye indsigter opstår *mellem* deltagerne og ændrer sig gennem processen (Ibid.: 76). Denne form for viden er ligeledes med til at kvalificere den samlede vidensgenerering, da det dermed ikke kun var mit subjekt, der erfarede, men også andre involverede aktører.

At handle selvstændigt i felten medførte endvidere, at den tavse praksisviden (Ibid.: 63) blev mere forståelig. Den viden, man tilegner sig, når man planlægger en udstilling og kommunikerer den ud, ville jeg ikke have haft samme opmærksomhed på, hvis jeg ikke selv havde været igennem stadierne, dog i en meget komprimeret form. Ifølge antropolog Katrine Fangen får man som fuldt deltagende observatør mulighed for at opleve og føle sig som en deltager (Fangen, 2004: 104). Det kan i nogen henseender være etisk problematisk, fx hvis man studerer et kriminelt miljø. Det var dog ingenlunde tilfældet her, hvor det problematiske ved at handle selvstændigt mere bestod i risikoen for at påvirke felten negativt ved fx at øge arbejdspresset for de ansatte.

¹⁰⁴ I skrivende stund er der ikke tradition for, at museet benytter frivillige. Det er noget, som jævnligt diskuteres, men som endnu ikke er blevet formaliseret.

¹⁰⁵ Randers Kunstmuseum valgte bl.a. at benytte ord som eksperiment og dialog i deres strategi, som ligger direkte i forlængelse af mit projekt.

Nærhed og distance

For feltarbejderen er det på ingen måde et mål at være helt i ét med felten (go native), da risikoen for at overtage feltens synspunkter øges (Ibid.: 103). Når man interagerer og går i dialog med felten, handler det derfor om at skabe bevidsthed om måden, man deltager, og de roller, man indtager, for at sikre den analytiske distance. Det er en måde at objektivere den subjektive oplevelse, og derfor kan en (for) stærk involvering i felten være problematisk (Ibid.: 101). Jeg oplevede selv denne lidt modstridende position i mit feltarbejde, da jeg på den ene side forsøgte at skabe nærhed og forstå museet ved at indtage diverse arbejds- og lærlingeroller. På den anden side ønskede jeg at forholde mig distanceret til kulturen gennem forskerrollen og ikke lade mig involvere i forskellige medarbejderdynamikker og dagligdagskonflikter for at sikre, at mine eksperimenter ikke blev påvirket alt for meget af den slags.

I barselsvikariatet, kom jeg helt tæt på og blev nærmest 'native' som ikke-observerende deltager, der er karakteriseret ved, at deltagelsen i felten overskygger ens evne til at observere (Ibid.: 108). Det blev synligt for mig, da en universitetskollega nævnte, at jeg pludselig talte meget mere om, hvad der ressourcemæssigt kunne lade sig gøre, når jeg beskrev mulighederne for implementering af nye formidlingstiltag i forlængelse af mit projekt¹⁰⁶. Denne kommentar gjorde mig opmærksom på, hvordan jeg havde indoptaget de *forståelser*, der herskede i felten – at jeg pludselig selv var blevet en mere integreret del af den. Situationen bekræftede, at det havde givet mening at opretholde en form for distance til felten under udviklingen af formidlingseksperimenterne, da det potentielt kunne have ændret udformningen af dem. Samtidig kan man argumentere for, at den efterfølgende refleksion over den viden, der var opstået ved at 'go native' bidrog med at skabe en bedre forståelse for den aktuelle virkelighed.

Når man bedriver feltarbejde i en egen kultur, kan der lettere opstå blinde vinkler, da det kan ske, at man tager vise forhold for givet. I arbejdet med at være sociolog på sig selv og forholde sig reflektivt til ens feltarbejde skal man være opmærksom på, at det ofte er ens egne kulturelle kategorier, der afgør, hvad man observerer, og ikke ens informanternes (Wadel, 2014: 65). Var det fx museets fortolkning af dialogbegrebet eller min forskningsmæssige interesse, der gjorde, at min interesse for begrebet skærpedes? Eller var det nærmere en blanding? Wadel argumenterer i forlængelse heraf for, at

¹⁰⁶ Ressourcer i form af tid, arbejdskraft og økonomi er generelt noget, der fylder meget i institutionen, hvilket ikke var noget jeg havde haft så meget fokus på, før jeg blev ansat i inspektørstillingen.

feltarbejderens fokus med fordel kan være det, som informanterne (aktørerne i felten) tager for givet (Wadel, 2014: 106). Randers Kunstmuseums anvendelse af dialogbegrebet er baseret på en bestemt (tavs) forståelse, og ved at tilgå det fra en mere teoretisk position¹⁰⁷ blev det en måde at skabe en analytisk distance. Samtidig er det et eksempel på, hvordan indhold og fortolkning af henholdsvis forskningsspørgsmål og undersøgelsesdesign blev skærpet og korrigeret af konteksten.

Selvom jeg forsøgte at opretholde en distance ved at forholde mig til dialogbegrebet, oplevede jeg, at jeg i mindre grad stillede spørgsmålstejn ved fx museets kunstforståelse, idet denne forståelse på mange punkter lå meget tæt på min egen tolkning. Noget lignende gjorde sig gældende ved mit kendskab til byen, idet jeg medbragte en opfattelse af området, som kunne være hæmmende for min nysgerrighed. Dette kan potentielt have betydet, at de udførte eksperimenter udfordrede det eksisterende mindre, end hvis jeg var kommet med en helt anden baggrund.

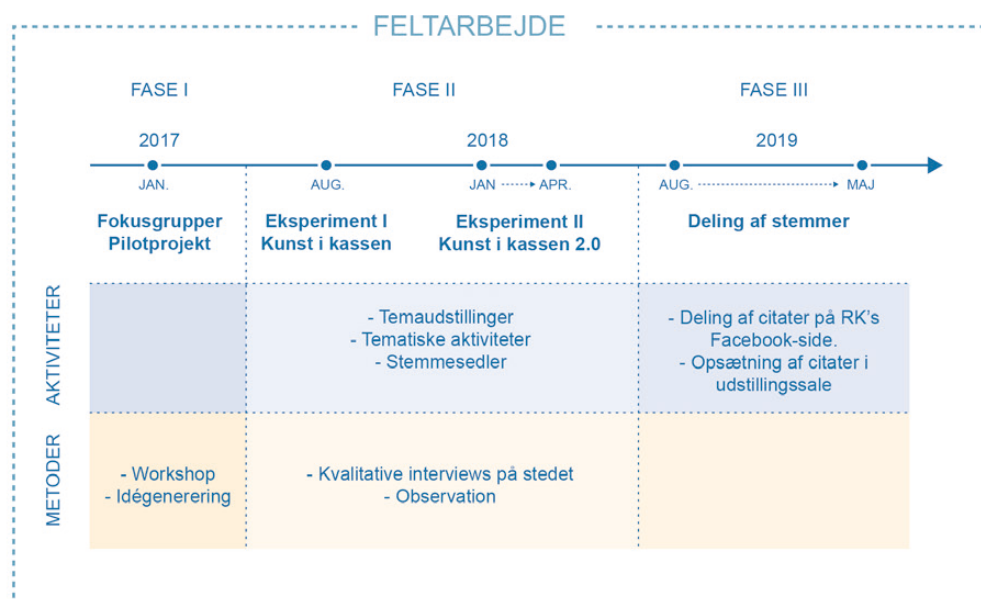
Undersøgelsesdesign

Det er som forsker en øvelse at forstå, hvordan man får teoretisk og praktisk erfaring til at spille sammen. Som ovenstående feltbeskrivelser indikerer, kan det til tider være en smule kaotisk. Feltarbejde er nødt til at ske på feltens præmisser, hvilket fordrer, at man som feltarbejder er fleksibel (Wadel, 2014: 30). Som jeg allerede har været inde på, har det bl.a. betydet, at der ikke fra start lå et færdigt undersøgelsesdesign. Det opstod i stedet gennem en eksperimentel, iterativ proces, hvilket gav mulighed for at tilpasse metoder og de spørgsmål, man løbende stiller til felten, i dette tilfælde Randers Kunstmuseum¹⁰⁸(Ibid.).

Foruden det mere gennemgående feltarbejde kan denne proces tids- og indholdsmæssigt inddeles i tre faser, som figuren på næste side illustrerer. Den første fase består af et indledende pilotstudie, der fandt sted, da jeg næsten lige var ankommet til felten og endnu ikke begyndt at handle aktivt i den.

¹⁰⁷ Som jeg allerede har beskrevet i de foregående kapitler, anvender jeg Bakhtins dialogbegreb som teoretisk afsæt, hvor mening skabes i mødet mellem flere stemmer.

¹⁰⁸ Det gælder fx tilpasning til museets årshjul, budgetter, lovmæssige krav m.v.



Figur, der illustrerer projektets undersøgelsesdesign og faser.

Den anden fase består af de konkrete formidlings- og udstillingseksperimenter samt den kvalitative interviewundersøgelse med museumsbesøgende, hvor jeg i begge tilfælde handlede i felten på mere aktiv vis.

Den tredje og sidste fase er karakteriseret ved, at jeg trådte et skridt tilbage og analyserede processen. Processen har langt fra været så lineær, som den fremstår på figuren, da analyse, refleksioner og udvikling selvfølgelig er fundet sted løbende, som i enhver iterativ proces. Jeg har valgt denne inddeling for at gøre det overskueligt for læseren at følge, hvordan projektet rent tidsligt har været struktureret, og vise, hvor de enkelte dele indgår. Det er endvidere denne inddeling, jeg benytter til at strukturere de følgende afsnit i dette kapitel, hvor jeg viser, hvordan de forskellige faser af undersøgelsesdesignet konkret er blevet udformet og undersøger det overordnede forskningsspørgsmål. Jeg vil ligeledes komme ind på, hvordan det empiriske materiale er blevet genereret og behandlet som en del af denne proces.

Pilotstudie

Fokusgrupper

Mit arbejde med udformningen af undersøgelsesdesignet rejste fra start en række spørgsmål. Det drejede sig bl.a. om, hvordan der skulle arbejdes med målgruppen i

projektet – herunder hvordan og hvor meget museets brugere og potentielle brugere skulle inddrages i designprocessen – og ikke mindst hvilke konkrete eksperimenter, der skulle til for at undersøge mit forskningsspørgsmål. Udover at tage et kig i Randers Kunstmuseums arkiver og undersøge formidlingsprofilen, som jeg tidligere har beskrevet, valgte jeg i januar 2017 at afholde to fokusgrupper. Sociolog Bente Halkier skriver i kapitlet om fokusgrupper i *Kvalitative metoder* (2015), at disse er oplagte at benytte, når man ønsker at få noget helt koncentreret data om et bestemt fænomen eller emne, som ikke kommer alt for tæt på noget personligt (Halkier, 2015: 139). Jeg befandt mig på dette tidspunkt i en idégenererende fase og ville gerne have et dybere indblik i, hvordan forskellige besøgstyper opfattede museet og dets samling for at få inspiration til videreudviklingen af de forskellige eksperimenter. Det blev samtidig en måde at indlede samarbejdet med museet og give dem muligheden for at få et indblik i designprocessen. Fokusgrupperne har i den forstand karakter af et pilotstudie, hvis fordel er, at det giver mulighed for at afprøve forskellige tilgange og dermed kvalificere det videre arbejde. Halkier skriver, at det kan være en fordel at kombinere forskellige metoder, hvor den ene metode kan fungere som en pilot. Især hvis det er et felt, man ikke kender særlig godt (Halkier, 2016: 18), som det delvist var tilfældet ved dette projekt.

Fokusgrupper benyttes ofte, når man ønsker at foretage dybere analyser af samtalerne mellem de deltagende, da de er »gode til at *producere data om sociale gruppers fortolkninger, interaktioner og normer*, hvorimod de ikke egner sig til at producere data om individers livsverdener« (Halkier, 2015: 139). Mit fokus adskiller sig dog en del fra dette, da jeg primært anvender fokusgrupperne som afsæt for min metodiske proces – til at få ideer til undersøgelsesdesign og indblik i forskellige hovedtematikker samt klæde mig bedre på til at være 'forsker i felten'. Det betyder, at fokusgruppernes empiriske output ikke bruges til at validere mit forskningsspørgsmål eller har direkte betydning for de analytiske dele senere i afhandlingen¹⁰⁹. De fungerer som et refleksivt udgangspunkt samt til at skabe gennemsigtighed i det endelige undersøgelsesdesign¹¹⁰.

¹⁰⁹ Grundet fokusgruppernes metodiske frem for analytiske betydning for afhandlingen har jeg fravalgt både at transskribere og kode interviewene.

¹¹⁰ Beskrivelser af rekrutteringsprocessen, det strukturelle indhold herunder tidsplan, interviewguide og øvelser for fokusgrupperne findes i bilag 2.

Fokusgruppernes betydning for projektets videre udvikling

Som det fremgår af ovenstående, indgik fokusgrupperne i den indledende fase af den samlede undersøgelse. Selvom jeg ikke har behandlet det empiriske indhold i dybden, er der indsigter og metodiske elementer, som har fået betydning for projektets videre forløb, hvilket jeg vil beskrive nærmere i det følgende.

Et af formålene med fokusgrupperne var at skabe viden om forskellige målgrupper samt deres opfattelse af museumsbesøg og kunstsamlinger. For at sikre forskellige bidrag havde jeg valgt at inddele de to fokusgrupper i henholdsvis brugere og ikke-brugere og derudover udvalgt deltagerne på baggrund af en rolle¹¹¹. Jeg havde dog ikke været særlig eksplicit om, at deltagerne skulle tænke og agere ud fra deres rolle i fokusgrupperne. Det resulterede i, at ikke alle identificerede sig lige meget med deres rolle og refererede til museumsoplevelser, der ikke nødvendigvis var forbundet til denne¹¹². 'Rolleforvirringen' blandt deltagerne peger på en metodisk pointe om, at jeg ikke havde været klar nok om rollernes funktion over for deltagerne. Samtidig tydeliggør det en vigtig analytisk pointe om, at museumsoplevelser er mere komplekse end som så, og at der veksles mellem flere roller ved museumsbesøg, der bl.a. formes af den sociale kontekst.

Udover de prædefinerede roller viste det sig, at ikke-brugergruppen ikke var rigtige ikke-brugere, da det under fokusgruppen kom frem, at de stort set alle havde besøgt museet før. Det interessante er her, at de ikke selv opfattede sig som *brugere*, hvilket betød, at de alligevel kom til at adskille sig fra brugergruppen. Denne uklarhed viser først og fremmest, at der ikke havde været helt klare linjer i forhold til rekrutteringsprocessen, men også at definitionen bruger-/ikke-bruger kan være flydende, alt efter om det er institutionen eller den besøgende, der definerer.

At roller kan være svære at definere resulterede i, at der i den senere interviewundersøgelse med museumsbesøgende kom mindre fokus på 'typer'. Her kom det mere til at handle om interviewpersonernes oplevelse og situation på den pågældende dag, hvilket betød, at skellet mellem bruger og ikke-bruger kom til at fylde mindre som

¹¹¹ Se bilag 2 for uddybning af rekruttering og deltagernes rolle i fokusgrupperne.

¹¹² Fx trak bedsteforælderen i bruger-gruppen tit på oplevelser, som vedkommende havde haft uden sine børnebørn. Vedkommende foretrak normalt besøg, hvor der var plads til stilhed og fordybelse, mens snak og larm i højere grad var tilladt sammen med børnebørnene, hvilket tegnede et billede af to meget forskellige museumsoplevelser.

definition. I stedet valgte jeg at spørge, hvor tit de besøgte Randers Kunstmuseum for at få et indblik i, hvor godt de kendte til museet.

Et sidste men særligt vigtigt output fra fokusgrupperne omhandler de metodiske overvejelser angående brugen af deltagelse, og hvordan dette bliver anvendt i det videre undersøgelsesdesign. Fokusgrupperne afprøvede, hvordan man kan arbejde med deltagelse gennem inddragende workshops og feedback som udgangspunkt for museumsudvikling. Forud for fokusgrupperne havde jeg en ide om, at en stor del af undersøgelsesdesignet skulle centrere sig om en deltagelsesform, der var inspireret af Design Thinking, hvor man gennem forskellige metoder inddrager deltagere i udviklingen og testningen af forskellige services (Stickdorn og Schneider, 2012) – i dette tilfælde formidling og aktivering af Randers Kunstmuseums samling. Denne form for deltagelse indeholder potentielt en stor grad af medindflydelse, men er samtidig begrænset til relativt få involverede. Det resulterede i, at de efterfølgende eksperimenter skulle være mere tilgængelige for alle besøgende og ligeledes undersøge deltagelsesformater, som også angik det sociale og performative. Deltagelse som direkte medindflydelse og inddragelse i design- og udviklingsprocesser kom i det videre undersøgelsesdesign dermed lidt i baggrunden til fordel for deltagelsesformer, som i højere grad var knyttet til et delvist færdigt udstillingsformat og forskellige former for inddragende aktiviteter. Det er disse eksperimenter, som jeg vil beskrive i det følgende.

Eksperimenter

Hvor den eksperimentelle tilgang sætter en overordnet metodisk forståelsesramme og belyser forholdet mellem både at undersøge og være aktivt handlende i en felt, handler denne del om, *hvordan* der blev handlet. At udføre konkrete eksperimenter udgør en skrøbelig situation, der let kan gå galt trods forsøg på at definere klare rammer – ikke mindst når de foregår i en levende kontekst. Det er ifølge Roepstorff her vigtigt at acceptere, at man er nødt til at forstå og navigere i denne usikkerhed og at være i stand til at se forbindelser, der rækker ud over eksperimentet selv (Roepstorff, 2011: 139).

I den klassiske antropologi er det metodiske særligt bundet til nuet, mens fx designantropologien mere er interesseret i at definere udfordringer, som er relevante i et fremtidsperspektiv (Gunn et al., 2013: 17). Noget lignende gør sig gældende for brugen af konkrete eksperimenter i dette projekt. De fandt ganske vist sted i nuet og var

betinget af en institutionel kontekst, men det var med et udviklingsperspektiv for øje. Der er derfor ikke kun tale om eksperimenter for eksperimenternes skyld, men nærmere et ønske om at skabe indsigter, der gennem det eksperimentelle bringes til bevidsthed (Marcus og Fischer, 1986: 42)¹¹³. Som antropolog George Marcus skriver: »The motivating spirit of experimentation is thus antipathetic to avoid the reinstatement of a restricted canon like that of the recent past« (Ibid.). Det betyder i denne sammenhæng, at målet ikke var at skabe noget blivende eller at undersøge, hvordan eksperimenterne kunne gentages i præcis samme form på Randers Kunstmuseum eller et andet sted for så vidt.

Roepstorff sammenligner eksperimentet med ritualet, da de deler nogle af de samme principper såsom gentagelse, transformation, orkestrering og forskubbelse af agens (Roepstorff, 2011: 145). De sætter begge rammer for interaktionen og »etablerer særlige rum, hvor mennesker på bestemte måder agerer med hinanden, med de andre og med den fysiske verden (...)« (Ibid.: 146). Ritualer udfordrer med andre ord det gængse og skaber mulighed for at transformere dele af en virkelighed, hvilket ligeledes gør sig gældende for mine eksperimenter. Eksperimenterne fungerer i den forstand som et redskab til at undersøge forskningsspørgsmålet herunder dialog og deltagelse ind i en bestemt ramme for herigennem at opnå ny viden om formidlingspraksisser, aktivering af en kunstsamling og Randers Kunstmuseums relation til de besøgende. Jeg vil i det følgende beskrive indholdet i de to eksperimenter.

Eksperiment 1: Kunst i kassen – i glascontaineren (KK1)

Som det fremgår af det indledende kapitel om Randers Kunstmuseum, foregår størstedelen af museets formidling til de voksne besøgende fysisk på museet eller online og meget sjældent ude i det offentlige rum. Derudover er museet udfordret på synlighed, da man som besøgende i kraft af placeringen ikke lige 'kommer tilfældigt forbi'. Med et ønske om at møde brugere og potentielle brugere på nye måder, valgte jeg i det første eksperiment derfor at undersøge, hvordan museet kunne synliggøres i byrummet i form af et *pop up museum*. Pop up fænomenet er gennem de seneste år blevet et

¹¹³ Marcus henviser til, at det eksperimentelle for den antropologiske tekst kan være at få 'the natives' stemmer med ind i teksten (Marcus og Fischer, 1986: 42f). For dette projekts vedkommende handler det ikke så meget om teksten, men mere om den proces, der ligger forud og de (teoretiske) indsigter, der bringes til bevidsthed.

populært sted for midlertidige – ofte afprøvende – aktiviteter. Det benyttes i høj grad som udstillingsformat, fx har Nina Simon og hendes kollega Nora Grant udviklet en manual til pop up museer (Simon og Grant, 2013), men det indgår også som en del af et større kulturelt fænomen¹¹⁴.

Dette projekts pop up kom til at hedde *Kunst i kassen* og fandt sted fra d. 12.-19. august 2017 på Jens Otto Krag's Plads foran Kulturhuset i en glascontainer¹¹⁵. Navnet var hentet med inspiration i glascontainerens og kulturhusets 'kasseagtige' udtryk samt i Sven Dalsgaards pakkeværker¹¹⁶, der også blev brugt som reklame for initiativet. Meningen bag navnet, suppleret med Dalsgaardværket, var at signalere overraskelse og nysgerrighed samt at spille på flytningen fra 'beton- til glaskasse'.

Selvom *Kunst i kassen* ikke udgjorde et selvstændigt feltarbejde, var eksperimentet rent metodisk en oplagt måde at tvinge institutionen, brugerne og mig selv som forsker til at se dét 'at være museum' i et nyt format. Hastrup nævner i forlængelse heraf, at det ved feltarbejde er vigtigt, at man fra start retter en opmærksomhed på stedet, inden man vænner sig til det (Hastrup, 2015: 60), og *Kunst i kassen* tilbød netop et helt nyt blik. Med udgangspunkt i det overordnede forskningsspørgsmål formulerede jeg følgende underspørgsmål, som jeg ønskede at undersøge i forbindelse med *Kunst i kassen*:

- Hvordan kan man gøre museet synligt i byrummet og lade de besøgende møde institutionen og kunsten uden for de vanlige rammer?
- Hvordan kan man aktualisere museets samling?
- Hvordan kan man afprøve forskellige deltagende formidlingsformater?
- Hvordan kan man møde (lokale) brugere og potentielle brugere af museet i en anden fysisk ramme?

At placere en glascontainer på en græsplæne er dog ikke umiddelbart nok til at undersøge ovenstående spørgsmål. Det kræver yderligere indhold, som jeg med afsæt i ovenstående og erfaringerne fra pilotstudiet udviklede i tæt samarbejde med museet.

¹¹⁴ Det gælder alt fra det kulturinstitutionelle til græsrodsagtige kulturelle tiltag samt mere kommercielle former som restauranter og butikker.

¹¹⁵ Glascontaineren var udlejet af *Aarhus2017*, som bl.a. havde brugt den i forbindelse med promovering af kulturhovedstadsåret. Der var dog ingen forbindelser ellers mellem dette projekt og Aarhus som europæisk kulturhovedsstad.

¹¹⁶ Indpakninger og indhylninger er et centralt tema i Sven Dalsgaards arbejde fra 1960 og frem. Der er ofte tale om indpakkede hverdagsobjekter, men det gælder også pakker, hvor indholdet er aldeles ukendt og umuligt at afkode for beskueren. Indpakningen kan fortolkes som en form for selvvalgt 'billedforbud' (Jakobsen, 2014: 83), men det er samtidig også en måde at pirre beskuerens nysgerrighed.



Glascontaineren, Kunst i kassen.



Sven Dalsgaard: Blå pakke, ca. 1969

Det resulterede i tre overordnede indholdselementer i form af *tematiske udstillinger*, *tematiske aktiviteter* og *besøgsstemmer*.

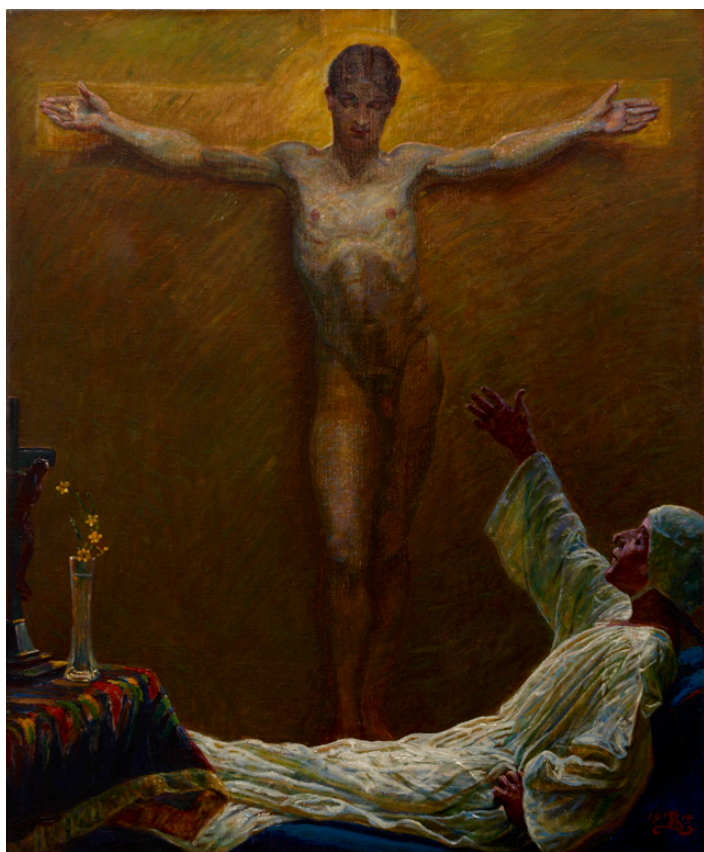
Tematiske udstillinger

Jeg kan i mine noter se, at der i starten var tvivl om, hvorvidt der overhovedet skulle vises værker i glascontaineren – af praktiske hensyn¹¹⁷, men også for at udfordre ideen om, hvad der udgør et museum, og hvordan man som museum møder og interagerer med sit publikum. Eftersom et af projektets hovedformål er at aktivere museets samling og skabe mulighed for at møde denne på en ny måde, blev det dog hurtigt klart, at udstilling af værker var vigtigt. Men det skulle gøres på en anden måde, end den kronologiske form museet benytter i deres udstillingsrum. Det blev derfor til et tematisk udstillingsformat, hvor der hver dag i løbet af glascontainerens seks åbningsdage blev udstillet udvalgte værker fra museets samling, som knyttede sig til 'dagens tema'¹¹⁸. Udover at adskille sig fra Randers Kunstmuseums nuværende ophængning skulle temaerne forbinde kunsten til hverdagsemner, som gav mulighed for møder med og dialoger om kunst, der ikke nødvendigvis var knyttet til kunstens fagtermer, og som potentielt kunne tiltale ikke-kunstinteresserede brugere. Samtidig lå det temabaserede i tråd med *Torsdagsdialogerne*, der flere gange har været centreret om et tema. Temaerne til glascontaineren blev udvalgt af museets faglige personale i samarbejde med mig ud fra tre parametre:

1. At de besøgende kunne relatere sig til temaet uden nødvendigvis at interessere sig for kunst.
2. At temaet kunne repræsenteres via værker i museets samling.
3. At de udvalgte værker kunne flyttes ud i glascontaineren uden at lide overlast.

¹¹⁷ Glascontaineren var hverken tyveri- eller klimasikret, hvilket selvfølgelig udgjorde en vis risiko, når man vælger at udstille kunst. Derudover ville det kræve mange ressourcer at flytte værker frem og tilbage dagligt.

¹¹⁸ Ideen med at organisere samlingsudstillinger ud fra et tema er på ingen måde ny i museumsverdenen, men var ny i dette format for Randers Kunstmuseum. Mange andre museer med brede museumssamlinger, både nationalt og internationalt, har arbejdet med at lave temabaserede samlingsudstillinger. Mest nærliggende er kunstmuseet ARoS, som de seneste år jævnligt har foretaget nyophængninger af deres samling med et tematisk blik og samtidig kommunikeret dem som en form for særudstillinger. Det gælder fx udstillingerne: *Human Nature - Kunst fra Samlingen*, *Far From Home* og *Drømmen om Danmark*.



Kristian Zahrtmann: Den Hellige Katharina af Sienna, 1914



Rannvá Kunoy: Return to Paradise, 2002

Temaerne endte med at være: *penge, mad, krop, nationalitet, tro og virkelighed*, hvor antallet af værker pr. udstillingsdag varierede mellem 6 og 15¹¹⁹. De enkelte tema-udstillinger var struktureret, så de viste værker var fra forskellige perioder og kunstnere (nogle kunstnere var repræsenteret med flere værker) og kunne berøre temaet både abstrakt og konkret. Ved temaet tro kunne man fx opleve Rannvá Kunoys abstrakte maleri *Return to Paradise* (2002) og Kristian Zahrtmanns (1914) mere figurativt fortællende værk *Den Hellige Katharina af Sienna*.

Tematiske aktiviteter

Et andet centralt indholdselement ved KK1 omhandler muligheden for at gøre udstillingerne både tværfaglige og deltagende. Det skulle ikke udelukkende handle om at se på kunst og få den formidlet i en form, som lå tæt på museets nuværende praksis, men derimod udfordre de eksisterende forståelser og gennem temaerne skabe nye indgange til kunst. Det resulterede i en række tematiske aktiviteter, som nedtonede det kunstfaglige formidlingsgreb til fordel for mere kropslige, sociale og rumlige komponenter.

Jeg indledte i forbindelse med udviklingen af aktiviteterne et samarbejde med en række (delvist) lokale aktører¹²⁰. Af skema på næste side fremgår det, hvilke aktører og aktiviteter, der indgik i KK1, samt hvilken rolle museets kunstfaglige personale havde ved de forskellige aktiviteter. Selv indledte jeg alle aktiviteterne med eksterne aktører med at fortælle om baggrunden for KK1.

Som det fremgår af skemaet var aktiviteterne af meget forskellig karakter, og det var ikke ved dem alle, der indgik en ekstern aktør. Udgangspunktet var udover det tværfaglige (tematiske) aspekt, at aktiviteterne kunne relateres til noget i hverdagslivet, og at de indeholdt forskellige deltagelsesformer. Det var ikke et krav, at aktørerne skulle forholde sig direkte til kunsten, men aktiviteterne var ofte struktureret således, at den givne aktør indgik i en form for dialog med én af museets ansatte under aktiviteten. Macdonald og Basu argumenterer i indledningen til *Exhibitions Experiments* (2007) for, at udstillingspraksis ikke kun drejer sig om fremstilling og formidling af

¹¹⁹ Der foreligger ikke en komplet liste med de værker, der blev udstillet under KK1, men bilag 3 viser et eksempel fra udstillingen Kunst og tro under KK2, hvor man kan se forskelligheden i de udstillede værker.

¹²⁰ Foruden de aktører, som var direkte involveret i selve glascontaineren til et arrangement, havde jeg også indgået aftaler med den lokale Føtex, forpagteren af caféen i Kulturhuset og den lokale fotobutik, som sponsorerede polaroidfilm.

allerede eksisterende viden, men at det også handler om at generere ny viden og oplevelser – en tilgang de betegner *eksperimentel* (Macdonald og Basu, 2007: 2). Med inspiration i dette argument kan man sige, at meningen med aktiviteterne var at indtage udstillingsrummet på en anderledes måde, hvor der ikke nødvendigvis blev lagt op til én bestemt forståelse og tilgang, men derimod blev åbnet op for nye fortolkninger og møder med Randers Kunstmuseum og dets samling.

Kunst i kassen (KK1)			
Tema	Aktivitet	Aktør	Museets rolle
virkelighed	åbning og taler	-	vært
tro	alternativ gudstjeneste/andagter	præst	dialogpartner
krop	foredrag om lægevidenskab og kunst	forsker	dialogpartner
krop	yogatime	yogaunderviser	-
mad	Sven Dalsgaards frokost (fællesspisning og oplæg)	-	vært og oplægsholder
mad	'smag en farve'-workshop	-	tovholder/opsætning
penge	hvad kunsten er værd? (dialog)	auktionarius og kunstsamler	dialogpartner
nationalitet	flagworkshop	-	tovholder/opsætning

Besøgsstemmer

Som en del af eksperimentet var jeg endvidere interesseret i at undersøge, hvordan man kunne udvikle museets dialogbegreb og skabe mere flerstemmighed i udstillingsrummet. I den ene ende af glascontaineren blev der indrettet et lille område, som satte fokus på at synliggøre de besøgendes stemmer – om deres møde med kunsten og temaerne. På endevæggen blev der hængt to blåmalede¹²¹ opslagstavler op, som dagligt fik tilføjet et dialogisk spørgsmål og på en let tilgængelig måde knyttede sig til de enkelte temaer. Det kunne være: »Hvad er det bedste måltid, du nogensinde har fået?« (mad) eller »Hvordan får du kroppen i gang?« (krop) (se bilag 4 for resten)¹²².

¹²¹ Farven relaterede til Sven Dalsgaard, som brugte den blå farve meget i sit kunstneriske arbejde, og som mange lokale netop forbinder ham med.

¹²² Man kunne ligeledes få taget et polaroidfoto og enten få det med hjem eller hængt op på opslagstavlen. Af GDPR-hensyn lykkedes det ikke så godt med at indsamle og hænge polaroiderne op i containeren, da det krævede samtykke fra personer på billedet, hvilket lidt ødelagde det umiddelbare i at tage et billede.



Dalsgaard-frokost under Kunst i kassen.



Alternativ gudstjeneste under Kunst i kassen.

I forlængelse af ønsket om at fremme dialog og flerstemmighed havde jeg derudover udviklet en 'stemmeseddel', hvorigennem jeg kunne få viden om publikums oplevelse af museets samling – både for at aktivere og styrke ejerskabet til denne. Her kunne man stemme på det bedste værk i museets samling og enten skrive eller tegne, hvorfor netop dette værk var noget særligt, eller beskrive hvilken stemning man kom i. Dette tiltag var et forsøg på at videreudvikle de røde prikker, som brugerne kunne placere ud for deres yndlingsværker ved udstillingen *Kunst i Randerseje* (2013), men som i den nye version gav dem mulighed for at kommentere og dermed være mere deltagende.

Eksperiment 2: Kunst i kassen 2.0 – tilbage på museet (KK2)

KK1 var fra start ikke tænkt som et enestående eksperiment, men i kraft af den eksperimentelle, iterative tilgang var det ved afslutningen endnu ikke fastlagt, hvad det andet eksperiment skulle være, og dermed heller ikke hvordan resten af undersøgelsesdesignet skulle udvikle sig. For at skabe et sammenligningsgrundlag og bruge samlingen i dens eksisterende rammer, besluttede jeg i samarbejde med museet efter en række overvejelser, at det andet eksperiment skulle være at gentage konceptet fra KK1 i en af museets udstillingssale. For hvad sker der, når et eksperiment rykkes tilbage til museet? Hvordan agerer institutionen, de besøgende og jeg selv som forsker? Derudover skulle eksperimentet gerne, som det var tilfældet med KK1, både være synligt for brugere og ansatte og potentielt involvere alle, der havde lyst til at være med, frem for kun at henvende sig til en lukket, inviteret gruppe.

Kunst i kassen 2.0 fandt sted fra midt januar til start april 2018 og indledte dermed 125-årsjubilæet for åbningen af et fysisk Randers Kunstmuseum (Hobolth, 1987)¹²³. Af logistiske og ressourcemæssige årsager blev der foretaget forskellige justeringer i forhold til KK1. Denne gang var der kun fire temaer: penge, mad, krop og tro¹²⁴.

¹²³ I forlængelse af mit projekt valgte Randers Kunstmuseum at sætte øget fokus på, at museet var skabt for et publikum ved at fremhæve deres publikumsjubilæum (normalt fokuserer de på jubilæer, der er forbundet med den egentlige stiftelse i 1887 og ikke åbningen af et fysisk museum). Selve jubilæumsdagen d. 29. august 2018 blev fejret med et stort arrangement med taler, bobler, kage og optræden fra skuespillere, som var ved at sætte et stykke op om kunstneren Poul Anker Bech (1942-2009). Derudover var der et særligt publikumsfokus, hvor inviterede borgere kom og fortalte om deres yndlingsværker.

¹²⁴ Temaet virkelighed blev fravalgt, fordi det i sin tid var tænkt som en slags metakommentar til museets 'udflytning' til glascontaineren og *virkeligheden*. Nationalitetstemaet blev ligeledes sløjfet, da museet havde planer om at åbne en udstilling om flag (og nationalitet) i 2019, som på daværende tidspunkt så ud til at have mange overløb.

Hvert tema løb i to uger i stedet for én dag for at skabe en længere udstillingsperiode, så flere besøgende kunne opleve hver udstilling samt sikre en bedre fordeling i arbejdsbyrden for museets ansatte. Derudover adskilte værkudvalget og ophængningen sig en del fra glascontaineren, da der både var flere og større værker og desuden brugt mere tid på at udvælge, hvad der skulle op, og hvordan de skulle hænge.

De tematiske arrangementer ved KK2 var med enkelte undtagelser stort set identiske med KK1. Under 'Kunst og penge' blev dialogen om "Hvad er kunsten værd?" udskiftet med et vurderingsarrangement med Bruun Rasmussen Auktioner¹²⁵, og workshoppen "Smag en farve" under 'Kunst og mad' blev helt droppet (se nedenstående skema). Da der ikke var permanent bemanning og introducerende formidlingstekster om værkerne i udstillingsrummet, indledtes hver udstillingsperiode med en fredagsbar. Her fik man en kort introduktion til den aktuelle temaudstilling ved en af museets kunsthistoriske medarbejdere, hvor man efterfølgende kunne gå i dialog om konceptet og udstillingens værker i en uformel setting. Jeg fortalte ligeledes under fredagsbarerne og forud for aktiviteterne kort om baggrunden for KK2 og mit ph.d.-projekt.

Kunst i kassen 2.0 (KK2)			
Tema	Aktivitet	Aktør	Museets rolle
alle	fredagsbar/ fernisering	-	vært og oplægsholder
tro	alternativ gudstjeneste/andagter	præst	dialogpartner
krop	foredrag om lægevidenskab og kunst	forsker	-
krop	yogatime	yogaunderviser	-
mad	Sven Dalsgaards frokost (fællesspisning og oplæg)	-	vært og oplægsholder
penge	vurderingsarrangement	vurderingseksperter	opsætning

Området, der i glascontaineren havde fokus på at synliggøre de besøgendes stemmer, blev som koncept justeret mest. Det endte med kun at være stemmesedlerne, der indgik i sin oprindelige form. Opslagstavlerne med de dialogiske spørgsmål havde i glascontaineren været ret tomme, så af pladsmangel indgik de ikke i KK2. Som erstatning bestod den korte formidlingstekst i udstillingsrummet overvejende af spørgsmål.

¹²⁵ Jeg havde fra start tænkt, at det ved KK1 også skulle have været et vurderingsarrangement, men Bruun Rasmussen Auktioner ville af vejr- og pladsmæssige årsager ikke gøre det i glascontaineren, og derfor var det oplagt at gøre det ved KK2 i stedet.

Stemmesedlerne blev desuden et tiltag, som fortsatte videre gennem 2018 og 2019 – også efter afslutningen på KK2. De indgår i skrivende stund som en fast del i museets permanente samling. Derudover blev udvalgte citater fra de besøgende delt på Facebook under overskriften #mitranderskunstmuseum i efteråret og vinteren 2018, og et lille udvalg er efterfølgende blevet hængt op i samlingen ved siden af de værker, de beskriver. Af den grund har jeg valgt at give besøgsstemmerne deres egen overskrift på tids- og indholdsfiguren (se s. 90), selvom de i første omgang indgik som delelementer i KK1 og KK2. Det har vist sig, at indholdet på stemmesedlerne kom til at generere en del data, hvorfor de behandles selvstændigt i kapitel 6. Her undersøger jeg bl.a., hvordan de besøgendes beskrivelser af værker kan ses som en måde at gå i dialog med forskellige oplevelser af kunst og formidlingssyn, og hvordan de herigennem rummer potentiale til at fremme flerstemmighed og medborgerskab.

Feltnoter som refleksiivt redskab

Ved feltarbejde er brugen af noter et essentielt redskab til at behandle oplevelserne i felten analytisk. Som jeg allerede har været inde på, foretog jeg under den mindre strukturerede del af mit feltarbejde på Randers Kunstmuseum ikke systematisk empiriindsamling. Det gjorde jeg derimod både ved KK1 og KK2, hvor jeg foretog en interviewundersøgelse og skrev deltaljerede feltnoter. Brugen af feltnoter havde i første omgang til formål at støtte min egen hukommelse – fastholde erfaringer og observationer – og er modsat interviewundersøgelsen baseret på *mine* oplevelser af eksperimenterne. De fungerer som en sammenhængende bearbejdning af konkrete, sporadiske iagttagelser og refleksioner (Hastrup, 2011: 48) og bidrager til at skabe en mere analytisk forståelse af indholdet i KK1 og KK2. Et eksempel på en feltnote findes i bilag 5.

Grundet det komprimerede forløb og mine forskellige roller under KK1, nåede jeg sjældent at skrive andet end højst lidt stikord under selve afviklingen. Det blev i stedet 'efterrefleksionsnoter' i form af udvidede noter (Ibid.: 49) efter hver åbningsdag, hvor jeg intensivt skrev alle mine forskellige oplevelser og overvejelser ned fra dagen.

Ved KK2 var formatet noget anderledes, da jeg ikke skulle forholde mig til at andet end interviews og observationer på dage, hvor der ikke var aktiviteter. Der lå her ikke nogen praktiske opgaver under udstillingerne andet end aktiviteterne (yoga, Dalsgaard-frokost, 'fredagsbar' m.m.), hvilket betød, at jeg kunne tage stikord, mens jeg ventede på nogen at interviewe. Jeg havde her ikke udvalgt nogen specifikke forhold,

jeg skulle observere, men sad og reflekterede over meningen med projektet, og hvordan de besøgende agerede omkring mig. En vigtig del ved feltnoter som metodisk redskab er nemlig, at de bør rumme løbende refleksioner over metode og analyse (Ibid.: 50). Efter hver dag på museet skrev jeg det om til mere udvidede noter, som dog stadig havde et moment af præsens for at fastholde mine oplevelser i selve situationen.

Jeg benyttede ved KK2 også feltnoterne til at tilpasse mig omgivelserne. Jeg fremstod umiddelbart som en dedikeret museumsgæst, der sad og fordybede sig med at tage noter eller tegne, da jeg hverken bar uniform eller andet, der indikerede, at jeg havde en relation til museet. Det betød, at jeg havde god mulighed for at følge med i, hvordan de besøgende bevægede sig rundt, uden at de nødvendigvis anså mig for at være fagperson.

Interviewundersøgelse

Må jeg få lov at høre, hvad du tænker? – interview som metode

KK1 og KK2 er i høj grad centreret om repræsentationsdimensionen i projektet, da de fokuserer på kunstens fremtræden gennem forskellige udstillings- og formidlingsformer. De trækker samtidig tråde langt ind i både institutions- og brugerdimensionen, idet begge dimensioner påvirkes af eksperimenterne. Institutionsdimensionen er som nævnt dækket gennem feltarbejdet, mens en undersøgelse af brugerdimensionen kræver en yderligere afdækning, der ikke kun er knyttet op på mine egne refleksioner i form af feltnoterne. Jeg valgte derfor at foretage en kvalitativ interviewundersøgelse med et udsnit af de besøgende ved KK1 og KK2. Jeg foretog i alt 36 semistrukturerede interviews mellem 9 og 26 minutters varighed¹²⁶, hvoraf 19 foregik under KK1 og 17 under KK2. I bilag 6 findes en detaljeret oversigt over interviewdata¹²⁷.

Fordelen ved det kvalitative forskningsinterview er, at det egner sig særlig godt til at vise mangfoldigheden i interviewpersonernes synspunkter, og formålet var netop at få et dybere indblik i de besøgendes oplevelser af museet og de konkrete eksperimenter, de deltog i, samt at få et mere generelt indblik i, hvordan de forholdt sig til

¹²⁶ Tidsvariationen skyldtes bl.a. detaljeringsgraden i samtalerne, og om der opstod forstyrrende elementer i det fysiske rum.

¹²⁷ Jeg har valgt at tildele interviewpersonerne fiktive navne for at fremme læserens mulighed for at skelne mellem de forskellige interviewpersoner. Det fremgår af bilag 6, hvilke personer der indgår i de enkelte interviews.

deltagelse, når de besøgte (kunst)museer. Jeg har derfor også valgt at lade mig inspirere af forsker inden for pædagogisk psykologi Steinar Kvales fænomenologiske tilgang til interviewet, da denne form har særligt fokus på, hvordan interviewpersoner oplever og beskriver verden og bygger på en antagelse om, at »den vigtige virkelighed er den, mennesker opfatter« (Kvale og Brinkmann, 2015: 44). Det handler med andre ord både om, hvad der fremtræder, og hvordan det fremtræder for interviewpersonen.

Kvale definerer interviewet som en udveksling af synspunkter mellem to personer, der samtaler om et emne af fælles interesse, og hvor viden opstår i interaktionen mellem disse (Ibid.: 20). Interviewet rummer i den sammenhæng et dobbeltaspekt i form af relationen mellem interviewer og interviewperson, samt den viden det fører til (Ibid.: 21). Forskerens rolle bliver her både at forstå relationen og siden fortolke den viden, der opstår. Det betyder ligeledes, at et interview aldrig bliver en samtale, hvor parterne er helt på lige fod. Idet intervieweren, i form af forskeren, sætter rammen og fortolker den genererede viden, opstår der automatisk et ulige magtforhold (Ibid.: 55). Dette forsøgte jeg at håndtere ved at være opmærksom på uligheden samt ved at skabe en uformel ramme for interviewet, hvor jeg bl.a. inddrog mig selv som privatperson. Sidstnævnte beskriver jeg nærmere senere i kapitlet.

Sted og udvælgelse

Begge interviewrunder blev foretaget *på* stedet – dvs. henholdsvis i glascontaineren (KK1) og på museet (KK2) – hvor selve 'oplevelsen' fandt sted og stadig var frisk i erindringen. Kvale beskriver, hvordan interviewforskningen har tilbøjelighed til at fokusere på samtalen og tit glemmer omgivelserne (Ibid.: 144). I denne undersøgelse havde omgivelserne i form af arkitekturen, de udstillede værker og andre elementer i rummet stor indvirkning på samtalerne – både rent indholdsmæssigt, og hvordan det var muligt at agere.

Rammen for interviewene var ret uformel, særligt i glascontaineren hvor besøgende kiggede ind af nysgerrighed og sjældent havde planlagt et besøg. Selve placeringen for de enkelte interviews var ligeledes ret afslappet og fleksibel, så det kunne tilpasses interviewpersonernes eller rummets behov¹²⁸. Ved både KK1 og KK2 sad vi

¹²⁸ I de tilfælde hvor interviewpersonerne havde mindre børn med, bevægede vi os fx mere rundt eller sad ved et bord, hvor barnet havde mulighed for at lave en aktivitet, så jeg kunne tale forholdsvis

oftest i det aktuelle udstillingsrum ved enten et cafébord eller på en puf. Værkerne blev ikke inddraget lige aktivt i alle interviews, men fungerede ofte som enten en konversationsindleder eller som afrunding på interviewet. I enkelte tilfælde fik de udstillede værker en særligt fremtrædende rolle, hvor vi fx endte med at gå rundt og se på dem under selve interviewet, eller også begyndte en interviewperson spontant at reflektere over eller beskrive et værk under selve interviewet. Disse situationer havde ikke været mulige, hvis vi havde siddet isoleret fra værkerne. Det blev dermed også en undersøgelse af, hvilke samtaler der opstår, når man møder de besøgende i udstillingsrummet, og hvordan det her er lettere at skabe en dialog om værkerne. Hermed understøtter interviewplaceringen det overordnede forskningsspørgsmålet i forhold til at undersøge dialog og møder med kunst¹²⁹.

Udvælgelsen af interviewpersoner skete delvist tilfældigt, afhængig af hvem der besøgte KK1 og KK2. Interviewene var aldrig, som i pilotstudiet, aftalt på forhånd, men kom i stand under besøget. Jeg havde på forhånd som udvælgelseskriterie fastlagt, at interviewene skulle foretages med nogen, der havde været rundt i udstillingen og/eller deltaget i en af de tilknyttede aktiviteter. Idet en del af forskningsspørgsmålet drejer sig om at tiltrække forskellige publikumsgrupper, måtte kun 50% af interviewpersonerne have samme profil som museets kernebrugere defineret ud fra parametrene køn og alder. Det viste sig dog, at der særligt ved KK2 endte med at være en del flere kvinder end mænd, og at det var svært at tale med besøgende, der kom med mindre børn, da interviewet som form lagde op til en mere fokuseret samtale. Det resulterede i mindre spredning, end jeg havde planlagt, men afspejlede til gengæld, hvilke besøgende der faktisk kom.

Under KK1 foretog jeg interviews hver dag, da den korte åbningsperiode gjorde det muligt for mig at være til stede alle dage. Da KK2 foregik over flere måneder, havde jeg valgt at indlægge interview- og observationsdage, hvor jeg som minimum var til

uforstyrret med forælderen. Af akustiske årsager blev et par interviews også flyttet til tilstødende rum, men her havde interviewpersonerne set udstillingen på forhånd.

¹²⁹ Museums- og læringsteoretikeren John Falk har i sine undersøgelser af motivationen for at besøge museer peget på, at de besøgende ændrer opfattelse af deres museumsoplevelse over tid, og at museumsoplevelsen er afhængig af både et før og et efter (Falk, 2011: 29) (de foretog interviews med besøgende både *under* og noget tid *efter* et museumsbesøg). Dette er givetvis også tilfældet for mine informanter, men idet udstillingsrummet og dets indhold eksplicit indgik i interviewene, og mit fokus var på de besøgendes umiddelbare oplevelse, var det denne form, jeg fandt mest velegnet. Det kunne have været interessant at foretage opfølgende interviews med nogle af interviewpersonerne, men af logistiske årsager var dette ikke muligt.

stede tre gange pr. temaudstilling. Jeg var der altid i forbindelse med temaaktiviteterne og havde både udvalgt hverdage og weekender for at kunne ramme forskellige besøgende og sikre bedst mulig spredning over hele perioden. I forbindelse med de forskellige aktiviteter oplevede jeg, at det var svært at afsætte tid til interviews, da jeg ofte også var afvikler og derfor ikke bare kunne trække mig tilbage og foretage interviews. Det har bl.a. resulteret i, at jeg ikke har fået så meget interviewmateriale fra deltagere til aktiviteterne. Erfaringerne herfra er i stedet noteret i feltnoterne, hvor jeg reflekterer over nogle af de uformelle og mindre strukturerede samtaler, jeg havde med deltagerne.

Mit valg af en relativt kort interviewform skete i første omgang ud fra en ide om, at jeg under KK1 gerne ville nå at tale med mange forskellige besøgende, samtidig med at jeg havde andre gøremål. Ved KK2 oplevede jeg, at det mere kom til at handle om, at jeg ikke ville 'forstyrre' eller tage for meget tid fra interviewpersonernes museumsbesøg, idet jeg mødte dem midt i deres tur rundt på museet og ikke i foyeren¹³⁰. Man kan i den sammenhæng argumentere for, at jeg med denne forståelse var med til at reproducere en ide om, at der fordres en bestemt, nærmest rituel adfærd, når man går på museum (Duncan, 1995)¹³¹. Det blev i nogen grad bekræftet af, at min følelse af at forstyrre stort set aldrig blev påpeget, og at det ofte var mig, der måtte afslutte interviewet, fordi det heller ikke måtte blive for langt.

Mere dybdegående interviews kunne formentlig have bidraget med mere detaljerede beskrivelser af og refleksioner over brugernes oplevelse af museumsbesøg og deltagelse, og hvordan det hang sammen med deres hverdag. Det havde i så fald krævet en anden interviewguide og et mere begrænset antal interviewpersoner, da datamængden havde været meget større pr. interview.

Omgivelserne og rekrutteringsformen havde ligeledes en indvirkning på, at 17 af de 36 interviews endte med at være par- (15 stk.) og gruppeinterviews (2 stk.). Oprindeligt var planen at foretage enkeltinterviews for at få mere personlige beskrivelser, end det havde været tilfældet med fokusgrupperne i pilotstudiet. Men allerede ved KK1

¹³⁰ Interviewet kom i de fleste tilfælde både ved KK1 og KK2 derfor til at indgå som en integreret del af besøget. Der var dog gange, hvor interviewpersonerne fik lov til at komme tilbage og blive interviewet efter at have været mere rundt. Det skete primært ved KK2, hvor de måske gerne ville rundt på museet først, mens der i glascontaineren var mindre at se på.

¹³¹ Kunsthistoriker Carol Duncan argumenterer i bogen *Civilizing rituals: inside public art museums* for, at museumsbesøg er af nærmest rituel karakter. Et argument, jeg forfølger nærmere i kapitel 4

viste det sig, at det var de færreste af interviewpersonerne, som besøgte stedet alene, og i kraft af min interesse for at skabe dialog og fremme sociale møder, gav det god mening at veksle mellem de to interviewformer. Modsat fokusgrupperne i pilotstudiet kendte interviewpersonerne hinanden i forvejen, hvilket gjorde, at der allerede var etableret en fortrolighed mellem dem (Halkier, 2016: 33). Det var med til at skabe et mere uformelt rum, hvor de kunne trække på fælles erfaringer. Da størstedelen af gruppeinterviewene var parinterviews, var der samtidig god mulighed for, at alle kunne komme til orde, hvilket havde været sværere at styre i pilotstudiet. Der opstod i flere situationer en snak *mellem* interviewpersonerne frem for med mig som interviewer, hvilket skabte rum for diskussion og dissensus, som en dialog mellem interviewer og interviewperson ikke på samme måde giver mulighed for. Elementer som Bakhtin fremhæver ved den gode dialog (Bakhtin, 1984).

Også de sociale dynamikker blev mere synlige i disse interviews, da det ikke kun handlede om beskrivelser, men også om de indbyrdes relationer interviewpersonerne imellem, sådan som det illustreres i dette parinterview:

»Per: Ja. Du åbner ballet, fordi det plejer at være mig, der åbner ballet.

Marianne: Jeg synes, det er en rigtig god ide. Og jeg tænker på, at vi faktisk har set det før. Ikke med krop og... Men hvad var det? Vi så det et eller andet sted også, hvor man havde pillet samlingen fra hinanden, og så sat den sammen på en anden måde (...)« (KK2_krop_5: 0.21).

I eksemplet her har jeg forud for det citerede stillet et spørgsmål om parrets holdning til udstillingen, som interviewpersonerne Per og Marianne herefter taler om at besvare. I den sammenhæng er det centrale i interviewsituationen ikke den enkeltes livsperspektiv, men det viser derimod, hvordan en samtale aldrig er neutral og er en konstant forhandling mellem deltagerne. Det synliggør endvidere, at min rolle som interviewer påvirker den relation, som parret har indbyrdes, idet de forhandler om at besvare mit spørgsmål. Enkeltinterviewene havde selvsagt ikke den samme dynamik, men jeg tilstræbte her at skabe en uformel samtaleform mellem mig selv og interviewpersonen i stedet.

Interviewguide

Interviewene blev foretaget med udgangspunkt i en interviewguide (se bilag 7), som jeg havde udviklet på baggrund af mit forskningsspørgsmål. Skemaet nedenfor viser

oversættelsen af de tematiske forskningsspørgsmål til interviewspørgsmål, da de mere abstrakte forskningsspørgsmål kan være svære at besvare spontant (Kvale og Brinkmann, 2015: 187).

Forskningsspørgsmål	Interviewspørgsmål – KK1	Interviewspørgsmål - KK2
- Hvordan kan man aktivere Randers Kunstmuseums samling gennem forskellige formidlingsgreb? - Hvordan kan man skabe mere relevante møder mellem museets samling og dets besøgende? - Hvordan kan tværfaglige formidlingsformer åbne for dialog og nye måder at formidle kunst?	- Hvad tænker du om den måde, vi har valgt at udstille værkerne på? - Hvordan synes du koblingen er mellem kunstværkerne og dagens tema?	- Hvad betyder det, at der er et tema i udstillingen? - Er det et tema, du er interesseret i? - Hvordan synes du koblingen er mellem kunstværkerne og temaet i denne udstilling?
- Hvordan kan man skabe ejerskab til museet blandt det lokale publikum?	- Kommer du på Randers Kunstmuseum? Hvis ja. Hvor tit? Ugentligt? Månedligt? Årligt? Sjældnere?	- Kommer du ellers på Randers Kunstmuseum? Hvor tit? Ugentligt? Månedligt? Årligt? Sjældnere?
- Hvordan knytter folk sig til kunst? - Hvordan synliggøres de besøgendes oplevelser af kunst? - Hvordan skaber man deltagende formidling, der får betydning for museets lokale besøgende?		- Har du et værk i samlingen, der betyder noget særligt?
- Hvordan kan deltagende formidlingsformer åbne for dialog og nye måder at formidle kunst? - Hvordan opleves deltagelse på kunstmuseer?	- Hvad synes du om de forskellige aktiviteter, hvor man bliver bedt om at 'gøre' noget? Fx afstemningen.	- Hvilke aktiviteter kunne du forestille dig at deltage i, når du går på kunstmuseum? (Inddrag skema)
- Hvordan kan man gennem deltagende (kunst)formidling tiltrække forskellige publikumsgrupper på og uden for museet? - Hvordan skaber man deltagende formidling, der får betydning for museets lokale besøgende?	- Hvordan synes du, det fungerer, at museet er flyttet herind i glascontaineren?	- Var du nede i glascontaineren? Hvis ja – hvordan var din oplevelse, og hvordan adskiller den sig fra dette?

Spørgsmålene var meget overordnede, og der blev i de enkelte interviews suppleret med opfølgende spørgsmål, som afhang af det enkelte interviews udvikling. Man kunne også have valgt faste underspørgsmål, hvilket jeg undlod, da jeg gerne ville skabe så naturlig en samtale som mulig og var mere interesseret i at følge de besøgendes beskrivelser – dog stadig med et bestemt formål. Der var med andre ord hverken tale om en åben hverdagssamtale eller et lukket spørgeskema, hvilket er karakteriserende for det semistrukturerede interview (Ibid.: 49).

Korrektioner i interviewguiden

Den valgte interviewform understøtter delvist det iterative undersøgelsesdesign, idet jeg herigennem fik mulighed for at forholde mig mere åbent og afsøgende, såfremt der skulle dukke noget interessant op, som jeg kunne arbejde videre med senere¹³². I forbindelse med KK1 fik jeg gennem mine interviews og andre samtaler med de besøgende bl.a. øje for, hvordan de besøgende knytter sig til forskellige kunstværker og kunstnere. Som det fremgår i interviewguiden, var det et emne, som jeg valgte at undersøge nærmere i KK2 med spørgsmålet: »Har du et værk i samlingen, der betyder noget særligt?« Dette spørgsmål lå ligeledes i forlængelse af stemmesedlernes indhold.

I en fænomenologisk interviewtilgang tilstræber man ifølge Kvale en bevidst naivitet, hvor man som interviewer forholder sig åbent til forskellige fænomener frem for at kategorisere (Ibid.: 51). I forhold til spørgsmålet om interviewpersonernes forhold til deltagelse forholdt jeg mig ved KK1 meget åbent til begrebet og havde på forhånd ikke defineret det direkte i interviewguiden. Jeg lagde sjældent ud med at benytte begrebet 'deltagelse', men valgte i stedet udtryk som 'at gøre noget', 'blive inddraget', 'blive involveret' for at sætte refleksioner i gang hos interviewpersonerne. Det lagde dog op til en fortolkning af deltagelse som en form for aktiv handlen. Jeg oplevede, at det ofte var svært for interviewpersonerne at svare tydeligt på, hvilket muligvis kan tilskrives min egen usikkerhed på definitionen, men også at de forskellige udtryk fortsat var meget uklare og måske ikke rigtigt vedkommende for interviewpersonerne.

For selv at blive mere klar i min måde at tale om begrebet og skabe et fælles udgangspunkt, korrigerede jeg dette ved KK2. Jeg valgte at udarbejde et skema (se

¹³² Delvist skal forstås sådan, at en interviewguide allerede har et bestemt formål, hvormed det ikke helt er identisk med det åbne og iterative. At underspørgsmålene blev tilpasset det enkelte interview understøtter dog den åbne tilgang.

nedenfor), som tog udgangspunkt i *IAP2's Public Participation Spectrum* (se bilag 8), som vi havde benyttet i Vores museum i forbindelse med en baseline survey foretaget af programmets tilknyttede seniorforskere. Forståelsen af deltagelse bliver i dette skema defineret gennem grader af medindflydelse og kan i nogen grad knyttes til en deltagelsesforståelse, der er politisk funderet, og som man bl.a. finder hos Carpentier (2012) og Arnstein (1969) m.fl.



Deltagelsesskema benyttet til interviews under KK2.

Ved at benytte denne form for skema, kan man argumentere for, at der samtidig opstod en 'fastlåsnings' i form af en bestemt opfattelse af begrebet, hvor jeg som forsker kom til at præge interviewpersonerne for meget. Det kan være problematisk, da det gør det sværere for interviewpersonerne at løsrive sig og netop beskrive deres egen livsverden. Det var dog min erfaring, at skemaet fungerede som et dialogredskab, hvor en operationalisering af begrebet gav et fælles sprog mellem interviewpersonerne og mig som interviewer, der hjalp med at bevare en retning i interviewet og få nogle mere sammenlignelige svar¹³³.

¹³³ I visse tilfælde havde enkelte af interviewpersonerne meget svært ved at forstå skemaet, hvor det endte med at være ret meningsløst at tale ud fra (oftest interviewpersoner, som ikke rigtigt gad forholde

Korrektionerne i interviewguiden mellem KK1 og KK2 i forhold til deltagelses-spørgsmålet betyder, at empirien angående interviewpersonernes forhold til deltagelse ikke kan sammenlignes én til én. Det peger dog på en analytisk pointe om, at deltagelse kan være svært at tale om i kraft af dets normative såvel som hverdagslige karakter og afhænger af den enkeltes fortolkning af begrebet. Jeg forsøgte ved KK2 at skabe en fælles forståelse af begrebet, som gav mulighed for en dialog om fx deltagelse som med-indflydelse. Dette aspekt blev sjældent synligt i den mere åbne tilgang ved KK1, hvilket kan skyldes, at det ikke var af relevans for en stor del af interviewpersonerne. Jeg vil ud fra dette argumentere for, at de to interviewrunder bidrager med en nuancering af forskellige opfattelser af deltagelse blandt museumsbrugere – et emne, som jeg udfolder yderligere i kapitel 7.

Forskellige roller og dialogisk interviewteknik

Hvis man skal se nærmere på den relation, jeg som interviewer forsøgte at etablere til interviewpersonerne, er der rent metodisk to ting, der er interessante. Det gælder henholdsvis min rolle som interviewer og min interviewteknik.

Jeg valgte af etiske årsager altid at starte interviewet med at fortælle, at jeg var i gang med et ph.d.-projekt, så interviewpersonerne var klar over, hvad de deltog i. Dette placerede mig ligeledes i en ekspertrolle, og for at skabe en mere uformel ramme for interviewene valgte jeg i de fleste situationer derfor at bringe min egen (private) person i spil. Nede i glascontaineren benyttede jeg ofte samme 'lokale rolle', som jeg havde indtaget i relation til de ansatte på Randers Kunstmuseum, hvor jeg fx refererede til, at jeg selv kom fra byen og kendte den og den person, gade eller historie. Tilbage på museet ved KK2 blev mit personlige udgangspunkt ofte kunst, idet den fælles referenceramme var besøget på et kunstmuseum. Jeg fortalte bl.a. om, hvordan det var for mig at gå på kunstmuseum, hvor det dog ikke udelukkende var knyttet til noget fagligt, men lige så meget min *personlige* oplevelse (KK2_mad_4: 10.01). Ved at indtage en mere aktiv og dialogisk interviewrolle, skabte jeg en interviewsituation, hvor begge parter gav noget af sig selv og potentielt lærte af hinanden, hvilket er med til at rykke interviewet væk fra en mere formel form.

sig til deltagelse). Derudover brugte jeg hver gang en del tid på at fortælle om skemaets indhold. Tid, som muligvis kunne være brugt på at få interviewpersonerne til at snakke mere selv.

Det skete dog også, at det dialogiske og styringen af interviewet ikke alene opstod ud fra mit ønske, men i kraft af selve interviewsituationen. I et gruppeinterview med to personer under 14 og en på omkring 25, bliver jeg spurgt direkte, om ikke jeg vil præsentere mig (som regel nævner jeg kun meget kort, hvad projektet går ud på). Efter at have undskyldt for min ubetænksomhed, fortæller jeg kort om mig selv, museets samling, og hvordan jeg eksperimenterer med den gennem forskellige temaudstillinger: »(...) Og så har vi haft forskellige temaer herinde. Og den sidste her, som vi laver lige nu, handler om kunst og tro. Så det er en masse værker, der ligesom på en eller anden måde arbejder med det at tro på Gud eller det at... hvad kan man sige *at være*... Der er også mange, der sådan bruger tro. Hvis man er meget alene, prøver man at finde noget hjælp i Gud eller ved bare at tro på et eller andet. Det kan være, I kender det, hvis I selv er mega bange eller et eller andet, så beder man fx Fadervor, eller man siger Please Gud, eller hvad det nu måtte være. Så herinde har vi så valgt at prøve at finde nogle værker, fra mange forskellige tider i stedet for bare at vise nogen, der er fra samme periode. Så det jeg egentlig måske kunne tænke mig at spørge jer om, er... Hvad tænker I? Er det sjovt, at man hænger det op på den her måde? Eller er det mere... Er det nemmere, når det bare hænger, sådan at alt, der er i Guldalderen, hænger sammen? (...) (KK2_tro_4: 01.25).

Som det fremgår af citatet er det vanskeligt at forklare et tema som tro, og jeg prøver i min forklaring at justere kompleksitetsniveauet til deres alder og komme med konkrete forklaringer på, hvordan udstillingen er opbygget, og hvad temaet betyder. Selvom citatet selv i sin afkortede form fremstår meget monologisk, peger det på bestemte dialogiske kvaliteter, idet interviewpersonerne stiller krav til indholdet i interviewet i form af spørgsmål. Det handler dermed ikke kun om, at jeg skal have noget fra dem, men de forventer også at få noget tilbage. Det dialogiske bliver med andre ord brugt til at mindske ubalancen i magtforholdet mellem parterne.

Den aktive, dialogiske interviewteknik, hvor jeg fylder meget som interviewer, er dog ikke helt uproblematisk, da man kan argumentere for, at jeg i kraft af min fortsatte ekspertposition risikerer at styre interviewpersonerne og få dem til at komme med bestemte, socialt accepterede svar. På den anden side bidrager min særlige opmærksomhed på denne teknik til, at jeg er mere bevidst om at forholde mig kritisk til min egen stemme.

Et andet aspekt af interviewrollen, som potentielt kan have betydning for interviewpersonernes svar, drejer sig om deres opfattelse af mig som interviewer. På samme måde som i det mere overordnede feltarbejde, oplevede jeg nemlig, hvordan forskellige roller kan blokere for hinanden. Jeg skulle i mit møde med interviewpersonerne både agere repræsentant for museet, og dermed være i stand til at besvare spørgsmål om værkerne, og samtidig være den nysgerrige forsker, der mest var interesseret i at høre interviewpersonernes beskrivelser. Derudover havde jeg uden for den specifikke interviewsituation en projektlederrolle – i glascontaineren bar jeg endda en T-shirt med museets logo – som var svær at distancere sig fra under interviewene, da de foregik i samme kontekst. Det resulterede i, at jeg havde svært ved at blotlægge min manglende viden om værkerne og forholde mig mere undersøgende over for interviewpersonernes oplevelser, hvilket formentlig kunne have skabt en mere åben og ligeværdig samtale. Det er svært at sige, hvordan interviewpersonerne opfattede denne dobbeltrolle – nogle spurgte meget specifikt ind til min ph.d., mens andre var mere interesserede i det mere museumsne, hvilket tyder på, at der var en form for rolleklarhed til stede.

Behandling af empiri – at finde hoved og hale i store mængder materiale

Som det fremgår af de foregående afsnit i dette metodekapitel, er der i undersøgelsesdesignet blevet anvendt forskellige metoder. De har tilsammen genereret en større mængde data særligt i form af feltnoter og interviews, der for at kunne anvendes til analyse må behandles og systematiseres. Det er i projektet sket gennem transskribering og kodning. Ligesom der findes forskellige metoder til indsamling af empiri, findes der også forskellige tilgange til den efterfølgende behandling. Jeg vil i det følgende derfor redegøre for de metoder, der er anvendt, samt de overvejelser, der ligger til grund herfor.

Den eksperimentelle, iterative tilgang i undersøgelsesdesignet har haft en stor betydning for, hvordan jeg har behandlet og siden analyseret empirien, da der her er sket en vekselvirkning mellem teori og praksis. Det har til tider været en udfordring at oversætte teoretiske begreber til en (specifik) museums kontekst. Det gælder fx deltagesbegrebet, som gennem anvendelsen i forskellige former i en konkret virkelighed fremstår endnu mere kompleks. Den valgte tilgang har dog fremmet muligheden for at

justere og reflektere løbende, hvilket har resulteret i, at det analytiske arbejde heller ikke er foregået samlet, men er sket gennem projektets forskellige faser.

Transskription

Skal man se på, hvordan empirien er blevet behandlet, valgte jeg som det første at transskribere mine interviews og skrive mine feltnoter ud. Dette er en måde at sikre reliabilitet ved kvalitativ forskning, da man ved at lægge udskrevne uddrag af feltnoter, observationer og interviews frem, giver læseren mulighed for selv at vurdere materialet. Ifølge Kvale udgør transskriptionen i sig selv en fortolkningsproces, idet der i oversættelsen fra tale til skrift foretages en række vurderinger og beslutninger (Kvale og Brinkmann, 2015: 236). Transskriptionen vil derfor altid være en konstruktion. Ud fra denne optik betyder det, at der heller ikke findes én rigtig transskriptionsform, da det afhænger af, hvad transskriptionen skal bruges til (Ibid.: 240), og fordi formen altid er præget af forskerens valg af stil.

Jeg har transskriberet ud fra en relativt enkelt strategi med fokus på at fastholde meningsindholdet (Brinkmann og Tanggaard, 2015: 43). Det betyder, at jeg stort set har transskriberet alle 37 interviews fra ende til anden¹³⁴, men hvor jeg har undladt vise sproglige og grammatiske aspekter, som ville være væsentlige ved fx en sprog- og konversationsanalyse (Kvale og Brinkmann, 2015: 240). Det betyder, at jeg ikke har været konsekvent med at angive fyldord såsom *hmm* og *øhh*, pauser i talen eller andet sprogligt 'fyld', medmindre jeg har vurderet, at det var vigtigt for meningen. Flere steder har jeg under transskriptionen desuden tilføjet noter og forskellige refleksioner, jeg skulle huske til den senere analyse, samt mere praktiske anmærkninger om støj eller andet, der forstyrrede interviewsituationen. I selve afhandlingen har jeg for at fremme læsevenligheden valgt at tilrette citater fra interviews til delvist korrekt skriftsprog, men indholdsmæssigt fremstår de som i deres oprindelige form.

Mine feltnoter er med undtagelse af mine håndskrevne stikord og noter fra selve observationsøjeblikket skrevet direkte på computer. Størstedelen er derfor ikke som sådan blevet transskriberet, men er ved efterfølgende gennemlæsninger uddybet en smule visse steder.

¹³⁴ Jeg har få steder undladt at transskribere mig selv, hvis der var tale om lange udsagn. Få steder har jeg også fravalgt at transskribere interviewpersonernes udsagn, hvis jeg ikke fandt det relevant for det samlede indhold. I stedet har jeg i stikord beskrevet, hvad der blev sagt.

For at give indsigt i mit interviewmateriale og feltnoter har jeg vedlagt et eksempel på henholdsvis to interviews (bilag 8) og en feltnote (bilag 5)¹³⁵. Når der videre i afhandlingen henvises til specifikke steder i interviews, angives der ikke et sidetal, men selve tidspunktet for citatets start i den enkelte lydfil, fx KK1_mad_1: 01.25. Tidspunkterne er ligeledes angivet nogenlunde i det transskriberede.

Kodning som datastrukturering og begyndende analyse

Efter transskriptionen er det næste skridt i databehandlingen at vælge en strategi til at danne sig et overblik over materialet. Her er kodning det oplagte valg i de fleste former for kvalitativ analyse (Bryman, 2012: 575)¹³⁶. »Coding (or indexing) is seen as a key process since it serves to organize the copious notes, transcripts or documents that have been collected and it also represents the first step in the conceptualization of the data« (Bryman og Burgess 1994: 218). Kodningsprocessen går i sin simpleste form altså ud på at kategorisere og sortere data (Ibid.: 5).

Ved interviewene fra KK1 lagde jeg ud med at gennemføre en analog kodning med post-its for at systematisere de forskellige interviewudsagn og herigennem identificere centrale temaer, der kunne være af relevans for det næste eksperiment. Der var her tale om en forholdsvis åben kodning, som dog var styret af mit forskningsspørgsmål og de refleksioner, jeg havde gjort mig under KK1¹³⁷. Som det fremgår af fotoet på næste side fordelte kodningen sig på fem temaer (ses i de sorte cirkler), som omhandlede 1. Kontekst (sted), 2. Møder (dialog), 3. Brugere (deltagelse), 4. Perception (oplevelse af kunst) og 5. Metode (min rolle). På baggrund af de identificerede koder/temaer fra den analoge kodning af KK1-interviewene reviderede jeg bl.a. min interviewguide¹³⁸ og havde samtidig fået indblik i, hvilke temaer der kunne være interessante for de videre analyser.

¹³⁵ Både feltnoter og interviewmateriale kan sendes på forespørgsel, hvis det ønskes.

¹³⁶ Kodning spiller en særlig vigtig rolle i grounded theory, som har til formål at udvikle ny teori ud fra empirisk materiale, men benyttes i dag også mere bredt (Kvale og Brinkmann, 2015: 262).

¹³⁷ I projekter, hvor der allerede foreligger et forskningsspørgsmål og en interviewguide, kan man argumentere for, at det kan være svært at foretage en helt åben kodning, da man som forsker allerede har gjort sig overvejelser om materialets karakter.

¹³⁸ Dette har jeg allerede beskrevet nærmere i afsnittet angående min interviewguide.

Ved behandlingen af empirien fra KK2 valgte jeg fra start at benytte softwareprogrammet NVivo til både interviewtransskriptioner og feltnoter¹³⁹ i stedet for den analoge post-it-kodning. Det gjorde jeg for bedre at kunne danne mig et overblik over materialet ved samle det ét sted (og i digital form) samt skabe mere gennemsigtighed i min proces (Iversen, 2017: 153f). NVivo har i den forstand fungeret som et vigtigt struktureringsværktøj af mit empiriske materiale¹⁴⁰.

Kodningerne af KK2 foregik som en delvis åben kodning. Jeg havde på baggrund af min interviewguide, forskningsspørgsmål og temaerne fra den analoge KK1-kodning på forhånd prædefineret nogle koder (deduktion), som jeg vidste var relevante for projektet. Derudover forholdt jeg mig også mere åbent til materialet, hvor jeg definerede koder løbende (induktion), når uventede eller mere specifikke emner eller underemner dukkede op. Induktiv kodning er dog i nogen grad styret af forskerens perspektiv, og det er derfor nødvendigt at forholde sig reflektivt til det, der 'viser sig' (Ibid.: 150).

Relativt sent i forløbet besluttede jeg at foretage en ekstra kodning af interviewene fra KK1 – denne gang i NVivo. Jeg fandt dette nødvendigt for at kunne se på tværs af mine data samt fremme muligheden for bedre at kunne sammenligne de to interviewrunder. Den analoge kodning af KK1 blev foretaget, før KK2 fandt sted, og en kodning i NVivo gav samtidig anledning til at genbesøge materialet og opfange analytiske pointer, der efter KK2 havde vist sig at være af større relevans end først antaget. Den sene beslutning om kodning af KK1 i NVivo medførte endvidere, at det blev en delvist lukket kodning med fokus på at tilføje nuancer til de eksisterende koder frem for at finde frem til flere nye.

Den samlede kodningsproces kan ud fra ovenstående betragtes som en kombination af en induktiv og deduktiv tilgang, idet den både har været data- og begrebsstyret (Kvale og Brinkmann, 2015: 263). At kodningen i kraft af undersøgelsens design er foregået ad flere omgange og har bevæget sig mellem teori og praksis, kan ligeledes kædes sammen med bevægelserne mellem det generelle og partikulære, som er kendetegnende for abduktion. Denne tilgang kan i en kodningssammenhæng bruges til at

¹³⁹ Da mine feltnoter overvejende bliver brugt som 'huskeredskab' og refleksionsrum, er de blevet kodet særskilt, under en delvis åben kodning, som dog lå tæt på temaerne i interviewene.

¹⁴⁰ Jeg har fx ikke valgt at benytte mig af diverse visualiseringsmuligheder, programmet tilbyder. Jeg har ikke fundet det relevant og vil argumentere for, at der gennem dette kan ske en utilsigtet kvantificering af det kvalitative.

fremme det metateoretiske og lede til nye erkendelsesspring (Schrøder et al., 2003: 46f).

Kodekategorier

Kodningen i NVivo førte til et relativt stort antal kodekategorier med en flerdelt mappestruktur. Jeg har ud fra disse identificeret og samlet større kodegrupper, som i kombination med afhandlingens teoretiske ramme danner baggrund for afhandlingens analysekapitler. Disse er visualiseret gennem kodningstræer (se bilag 10) for at skabe gennemsigtighed i min empiribehandling og give overblik over *hvilke* koder, der er opstået, og sammenhængen mellem dem.

Kodetræerne visualiserer de otte hovedtemaer, som jeg har identificeret gennem min kodning af KK2 og suppleret med genkodningen af KK1 i NVivo. Det drejer sig om: 1. Samling – udstillinger, 2. Forskerrolle og metode, 3. Oplevelse og forståelse af kunst, 4. Formidling, 5. Museumsrum, 6. Det ydre samfund, 7. Deltagelse og 8. Museumsbesøg. De otte hovedtemaer varierer i størrelse og kompleksitet, hvilket delvist fremgår af kodetræerne, men de synliggør ikke, hvor meget de enkelte temaer fylder. Der er ofte mest indhold under dem, som har mange undertemaer, men det kan også skyldes, at disse temaer blot indeholder flere nuancer – både i kraft af min interesse for emnet og behovet for at finde nuancerne. Fx er der 40 referencer til underkategorien 'Beskrivelser af værker' under 'Oplevelse og forståelse af kunst', mens der kun er tre til underkategorien 'Sociale medier' under 'Formidling' til trods for, at de er på samme niveau. Mængden af koder bliver derfor både et udtryk for indholdet i interviewene og min forskningsmæssige interesse og synliggør, hvad der er af relevans for de kommende analysekapitler.

Kodekategorierne fungerer i samspil med teorien som den overordnede ramme for det analytiske arbejde. Der er steder, hvor kategorierne overlapper, og de kan dermed ikke betragtes som fuldstændigt adskilte. Fx kan 'Snakke om kunst' have overlap med 'Formidling af kunst', selvom de befinder sig under hver sin kategori – henholdsvis 'Oplevelse og forståelse af kunst' og 'Formidling'. I den sammenhæng er det ikke utænkeligt, at citater fra interviewene er kodet under flere forskellige kategorier, da de kan være af betydning for flere på én gang. Det er der en analytisk vigtig pointe i, da det viser, at det er mere komplekst end som så, og at fx et begreb som formidling er en meget bred definition, som i sig selv rummer flere fortolkninger. Overlapningen i koder

er samtidig med til at sikre åbenhed og skabe sammenhæng mellem forskellige temaer (Hastrup, 2011: 56).

Metodeproblematikker og udfordringer

Jeg har i de foregående afsnit af dette metodekapitel beskrevet mine overvejelser om valg af metoder, indsamling og analyse af empiri. At der i undersøgelsesdesignet har indgået flere metodiske spor i form af konkrete eksperimenter, feltarbejde og en interviewundersøgelse, som skulle dække de tre analytiske dimensioner (institution, repræsentation og bruger), har resulteret i en kompleks proces. Det har desuden genereret et stort og forskelligartet datamateriale. Yderligere har det bidraget til processens kompleksitet, at eksperimenternes skrøbelighed indebærer en risiko for, at meget kan gå galt, mens de foregår (Roepstorff, 2011: 139). Det iterative og eksperimentelle i undersøgelsesdesignet har betydet, at jeg hele tiden skulle forholde mig åbent til situationen. Det har til tider resulteret i usikkerhed og udfordret mig som forsker, hvilket må siges at være et grundvilkår i en sådan tilgang (Ibid.: 139). Burde jeg have vist mere? Skulle jeg have gjort noget anderledes? Selvom man som forsker forsøger at skabe orden gennem iscenesættelsen af eksperimentet, er der altid modstand på spil (Ibid.), men det er samtidig også dét, der skaber mulighed for transformation.

Roepstorff beskriver, hvordan en af hans kollegaer altid siger, at det først er ved et færdiganalyseret eksperiment, man ved, hvordan man burde have designet sit projekt (Ibid.: 139f). Dette er en vigtig pointe for hele mit forskningsdesign – at sammenhængene først viser sig til sidst. Man forstår, *hvad* man har haft gang i, og hvilke spørgsmål man skal stille. Mine refleksioner over de to eksperimenter og deres sammenhæng har derfor også først rigtigt givet mening for mig i den afsluttende og skrivende del af min afhandlingsproces. Det var her, det gik op for mig, hvordan eksperimenterne *virkede* og kunne anskues fra et analytisk perspektiv frem for at være et konkrete tiltag på lige fod med museets andre aktiviteter.

En vigtig del i det eksperimentelle består bl.a. i at skabe åbenhed i proces og metode, men det har fx vist sig, at mine eksperimenter i visse sammenhænge alligevel kunne forekomme lukkede i deres design, hvilket jeg behandler senere i afhandlingen. Dette kan skyldes, at jeg grundet min usikkerhed blev fanget i en forestilling om, hvordan man *plejede* at opbygge og afvikle en udstilling uden for mange forstyrrende

elementer. Derudover havde jeg i planlægningsfasen travlt med at behandle empirien fra KK1, hvilket resulterede i, at der var tiltag, som rent tidsmæssigt ikke var mulige at videreudvikle. En central erfaring i forlængelse heraf er, hvilken indvirkning en felt har på en forskers handlen. Randers Kunstmuseum stod ikke stille, mens jeg afprøvede mine eksperimenter. De kørte andre særudstillinger, havde *torsdagsdialoger*, afholdt børneteaterfestival, fik nye medarbejdere for bare at nævne et udpluk. Jeg ankom derfor til en felt, hvor jeg blev nødt til at tilpasse mine ideer. Jeg var i kraft af eksperimenternes placering i en levende felt ikke i stand til at kontrollere hele processen. Konteksten blev med andre ord projektets eksperimentelle variabel.

4. DA RANDERS KUNSTMUSEUM RYKKEDE UD

– eksperimenter med kunstinstitutionens fysiske rammer

Som det fremgår af de tidligere kapitler, sker det sjældent, at Randers Kunstmuseum tilbyder alternative formidlingsformer for det voksne publikum¹⁴¹ gennem outreach-projekter og aktiviteter uden for museet. Denne form for formidling er overvejende forbeholdt børn og unge, hvor museet jævnligt har projekter ud af huset eller inviterer til kreativ medproduktion. Det var derfor et nærliggende valg at undersøge et sådant format. Interessen for at skabe formidlingsprojekter for voksne i nye kontekster er dog på ingen måde unik for dette ph.d.-projekt. Der er de seneste år opstået en række forskellige kulturelle formidlingstiltag, som eksempelvis bryder med de institutionelle rammer eller indgår som en del af byudvikling og kulturplanlægning (Scott Sørensen og Kortbek, 2018: 87). Som jeg allerede tidligere har været inde på, er også pop up-fænomenet et anvendt greb i denne sammenhæng (Simon og Grant, 2013). Disse tiltag kan bl.a. tilskrives det øgede fokus på at møde brugerne, hvor de er, og kan desuden fungere som et middel til at fremme mere dialogiske og deltagelsesbaserede formidlingsformer (Scott Sørensen og Kortbek, 2018)¹⁴².

Hensigten med dette analysekapitel er derfor at undersøge, hvad der skete, da Randers Kunstmuseum som institution 'rykkede ud' og 'poppedede op' i nye fysiske omgivelser, og hvilken indflydelse det har på museumsbesøget, kunstoplevelsen og institutionens handlemønstre.

Fra beton til glas

De fysiske omgivelser, herunder bygninger, både påvirker og påvirkes af de mennesker, som bruger og bevæger sig i, på og omkring dem (Hastrup, 2011: 179). Omgivelserne

¹⁴¹ Jeg mener her formidlingsaktiviteter, som er mere eksperimenterende end fx foredrag uden for museet og skulpturvandring.

¹⁴² Set fra et mere kritisk perspektiv bliver outreach projekter i forbindelse med byudvikling bl.a. brugt som løftestang i gentrificeringsprocesser og som branding. Kritikken går her på, at det offentlige rum derved kan miste sin karakter af demokratisk mødested (Scott Sørensen og Kortbek, 2018: 92). Denne kritik er dog ikke noget, som jeg i afhandlingen forholder mig yderligere til, da eksperimenterne ikke havde nogen direkte tilknytning til denne ellers væsentlige problematik.

er med andre ord rammesættende for vores sociale interaktion og færden rundt i verden. Ifølge Hastrup kan forskeren i felten være med til at gøre opmærksom på dette forhold (Ibid.: 182), hvilket betyder, at min interaktion med felten i form af eksperimenterne blev en måde at synliggøre, hvordan Randers Kunstmuseum og de besøgende agerer i forskellige fysiske omgivelser. Det er derfor relevant at lægge ud med at beskrive forskelle og ligheder mellem Randers Kunstmuseum og den glascontainer, hvor KK1 fandt sted.

At synliggøre det skjulte

Jeg har i den første del af afhandlingen allerede beskrevet Randers Kunstmuseums fysiske rammer og forhold. Museet er i nogen grad udfordret af sin placering på 2. sal i en stor betonbygning, som betyder, at det ikke er direkte tilgængeligt fra gadeniveau. Til trods for at Kulturhuset er bygget ud fra modernistiske, demokratiske principper, fremstår bygningen på mange måder monumental og minder i den forstand om 1800-tallets tempelinspirerede museumsbyggerier (Tzortzi, 2015: 22). En del af interviewpersonerne ved KK1, både faste besøgende og dem, der enten sjældent eller aldrig kommer på museet, peger på problematikken ved den fysiske placering. Her bliver det af flere nævnt, at museet er gemt væk, ikke er særlig tilgængeligt og fremstår lukket, og flere spørger i samme ombæring ind til planerne for at bygge et nyt museum, som, de har hørt, var på tegnebrættet engang¹⁴³. Gemt er i den forstand et relativt begreb, da Kulturhuset fysisk fylder meget i byrummet, men museets placering på 2. sal medvirker til, at det for nogen virker skjult – både konkret og symbolsk.

Oplevelsen af et lukket ydre kommer bl.a. til udtryk hos interviewpersonen Rasmus: »Jeg fornemmer en distance mellem befolkningen og kunstmuseet. Også for mit eget vedkommende. Fordi det der med at gå forbi museet... Sådan noget som det her byggeri... Man tænker: Det er jo stort og tungt, og det koster sikkert en formue og det ene og det andet. Kan man nu holde ud at gå dernede?« (KK1_virkelighed_2: 00.41). Rasmus giver i citatet først og fremmest udtryk for en tydelig usikkerhed om, hvad man kan forvente, at der sker i bygningen og fremhæver arkitekturen som afskrækkende.

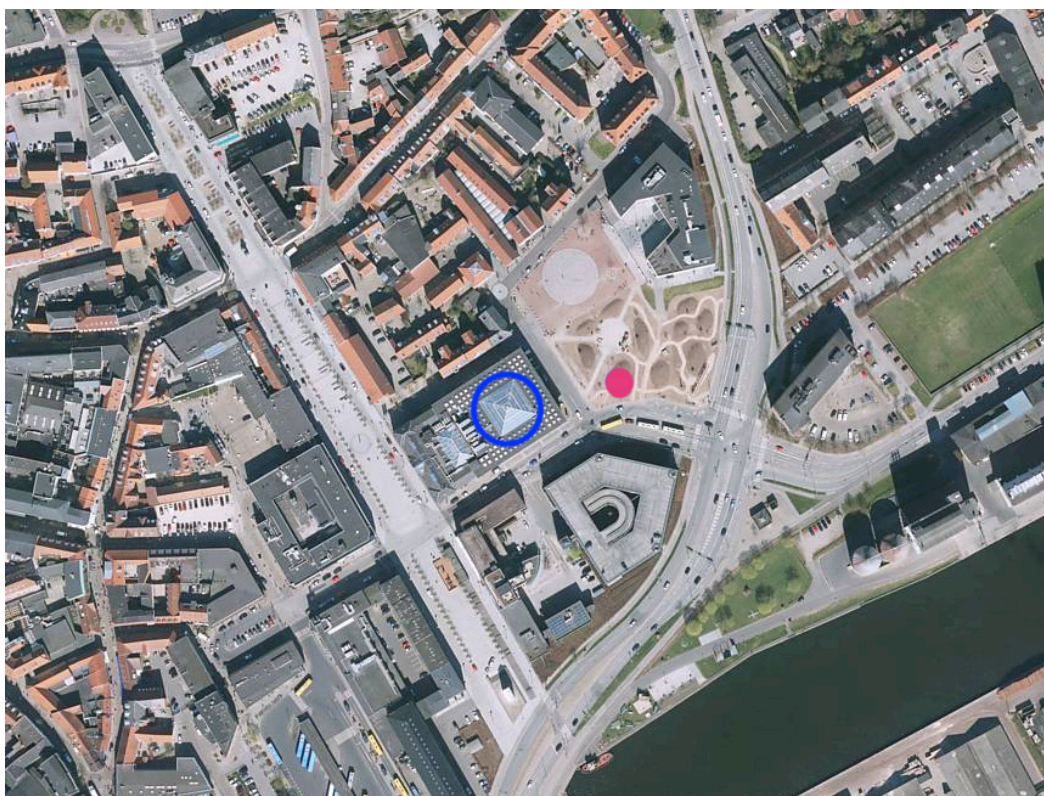
¹⁴³ Det skal her nævnes, at det formentlig er med meget forskellige udgangspunkter, at de besøgende, der er vant til at komme på museet, og de, der ikke er, udtaler sig om placeringen. Dog er det vigtigt at fremhæve, at idet der er interviewpersoner i begge grupper, som beskriver problematikken, peger det på, at det er et relevant opmærksomhedspunkt.

Han har aldrig besøgt Randers Kunstmuseum og er i den forstand med til at give et indtryk af, hvordan visse ikke-brugere oplever museets arkitektoniske rammer. Alt efter hvordan man tolker citatet, rummer hans kommentar ligeledes en potentiel institutionel kritik, hvor museet også fremstår utilgængeligt på et mere symbolsk niveau.

Glascontaineren fremstod på mange punkter meget anderledes – både i kraft af sin placering og det arkitektoniske udtryk. Modsat Randers Kunstmuseum var den potentielt synlig for alle forbipasserende og var desuden tilgængelig fra gadeniveau. Den var placeret på Jens Otto Krags Plads på Kulturhusets østlige side (væk fra centrum), hvor den stod på et græsareal 5-10 meter væk fra en offentlig grussti. Jens Otto Krags Plads er en forholdsvis stor plads, som foruden Kulturhuset er omkranset af VIA University College, et supermarked, Underværket¹⁴⁴, et parkeringshus og forskellig boligbebyggelse. Der er en del gående trafik på pladsen mellem de omkringliggende bygninger, og den fungerer ligeledes som passage til og fra centrum. Foruden et sportsområde, der om vinteren omdannes til skøjtebane, indbyder pladsen ikke i sig selv til ophold, men fremstår de fleste steder ret tom. Det betyder derfor også, at pladsen på den ene side var oplagt at 'indtage', da der var forholdsvis meget plads og god mulighed for at skabe synlighed. På den anden side virkede glascontaineren i nogen grad som en lille ø, der næsten forsvandt, fordi den ikke var en del af noget større.

Arkitektonisk bestod den gennemsigtige aflange glascontainer af et stort rum på ca. 45 m², som i kraft af den valgte indretning blev opdelt i to zoner. Den ene zone, hvor man også kom ind i containeren, fokuserede på det formidlingsmæssige og brugerinvolverende. Den bestod af to opslagstavler, hvor man som besøgende kunne give sine holdninger til kende og besvare dialogiske spørgsmål, et podie, hvor man kunne stemme på sit yndlingsværk, en skærm med udvalgte 'værk-highlights' fra museets samling samt reoler til opbevaring af bl.a. brochurer, kunstbøger og forskellige praktiske remedier. Den anden zone blev primært brugt til udstilling af værker, som enten hang på kroge, stod på podier eller i montrer. For at skabe mulighed for ophold var der hentet møbler ned fra museet i form af en læderpuf, små caféborde og stole, som var fordelt over begge zoner. Møblerne var i et klassisk, stringent design, men i kombination med tomme plastflasker i hjørnerne, kaffekander, krus og kasser med 'ophængningsgrej', gav det en fornemmelse af at være 'nede på jorden' og noget midlertidigt.

¹⁴⁴ Underværket er et kulturelt aktivitetshus, der både rummer butikker, mødelokaler, værksteder og spisesteder samt afholder en række forskellige arrangementer såsom koncerter, teaterforestillinger m.v.



Kort over glascontainerens placering (pink cirkel) ift. Kulturhuset (blå cirkel) og byen.



Glascontaineren set udefra.



Udsnit af glascontaineren indefra (zone 1).



Udsnit af glascontaineren indefra (zone 2). Her er det fra udstillingen Kunst og nationalitet.

Ud fra ovenstående beskrivelser af glascontainerens indretning, virker udstillingszonen på mange punkter til at mime det gængse udstillingsrum, de besøgende møder på museet. Men i kombination med de andre funktioner fx formidlingsstationen, muligheden for at drikke en kop kaffe blandt værkerne og ikke mindst alt 'rodet', oplevede man både museets *frontstage* og *backstage*. De to begreber anvender sociologen Erving Goffman til at beskrive, hvordan man som individ iscenesætter sig selv og sit møde med verden. Frontstage er, når man 'er på' og indtager en rolle i forhold til sine omgivelser, mens backstage er der, hvor man trækker sig tilbage (Goffman, 2014)¹⁴⁵. Goffmans begreber er relevante at inddrage, da de kan bruges til at vise, hvordan glascontaineren adskilte sig fra det gængse museumsrum. Backstageområdet er ifølge Goffman der, hvor man kan vise det, man skjuler bag sin facade, og hvor man opbevarer rekvisitter. »Her kan ceremonielt udstyr af forskellige grader, såsom forskellige typer spiritus eller tøj, skjules, så publikum ikke kan sammenligne den behandling, der bliver dem til del, med den behandling, de kunne have fået« (Ibid.: 146). På museet skelnes der normalt skarpt mellem dét, de besøgende ser, og hvad museets medarbejdere har adgang til. I glascontaineren derimod blev ting og situationer, som ellers gemmes væk, pludselig synlige for de besøgende. Det bidrog på den ene side til at skabe en uformel stemning, og til at museumspraksissen fremstod mere gennemsigtig for de besøgende. På den anden side betød det også, at når museet var repræsenteret nede i glascontaineren, var der ikke i samme grad mulighed for at trække sig tilbage. Betydningen af denne sammenblanding af frontstage og backstage berører jeg yderligere senere i kapitlet i forhold til institutionens handle-mønstre.

Ageren i nye omgivelser – et brud på ritualerne?

Til at undersøge forskelle og ligheder mellem et besøg på Randers Kunstmuseum og et besøg i glascontaineren har jeg valgt at benytte ritualbegrebet. Det gør jeg ved at inddrage museolog Carol Duncan, der i bogen *Civilizing rituals: inside public art museums* (1995) argumenterer for, at kunstmuseet kan ses som et rituelt sted (Duncan, 1995: 7). Også Hastrup fremhæver ritualen som et oplagt analysegreb i relation til felt-

¹⁴⁵ Goffman anvender generelt dramaturgiske metaforer som forklaringsmodel for, hvordan individet handler i hverdagslivet, og hvordan mødet med andre er præget af en form for iscenesatte forhandlinger eller udvekslinger (Goffman, 2014: 22f).

arbejde. Hun breder ligesom Duncan begrebet ud til ikke kun at dække over forskrifter for religiøse/ spirituelle handlinger og skikke, men til handlinger og begivenheder »markeret ved en særlig forberedt formalisering, stilisering, æstetik eller gestik«, der rækker ud over den almindelige hverdag (Hastrup, 2011: 188).

Det rituelle i museumsbesøget

Duncan lægger i *Civilizing rituals* ud med at sammenligne museers arkitektoniske udtryk med forskellige religiøse bygninger såsom templer. Bygningerne har klare arkitektoniske markeringer (Duncan, 1995: 10), som påvirker menneskelig adfærd og synliggør overgangen mellem 'hellig' og 'profan'. »Like most ritual space, museum space is carefully marked off and culturally designated as reserved for a special quality of attention – in this case, for contemplation and learning« (Ibid.). Noget af det samme er på færde i Randers Kunstmuseums tilfælde, hvor den tilbagetrukne placering og de mange trapper op til museet er med til at skabe en nærmest højtidelig stemning. Der sker potentielt en slags opstigning, hvor kunsten i udstillingsrummene helliges den fulde opmærksomhed. Det er dog ikke umiddelbart den stemning, som kommer til udtryk hos interviewpersonerne, når de beskriver indgangen til museet. Den bliver mere en barriere, som kræver en invitation.

Museer minder ifølge Duncan dog ikke om rituelle steder alene på grund af de arkitektoniske ligheder, men nærmere fordi de *er* sted for ritualer (Ibid.). Ritualer er karakteriseret ved, at de er formaliseret adfærd, ekspressive i deres udtryk i form af symboler, velegnede til social handlen, knyttet til bestemte sammenhænge, og at de rummer potentiale for forandring (Hastrup, 2011: 191).

Det formaliserede ses bl.a. gennem museumsbesøgets mange skrevne og uskrevne regler for opførsel (Duncan, 1995: 12). Man må ikke larme eller løbe. Man må ikke medbringe tasker eller indtage mad og drikke i udstillingsrummene. Man må hverken komme for tæt på værkerne eller røre ved dem. Det er regler som disse, der er med til at sætte rammen for og forventningerne til museumsbesøget. Dette kommer eksempelvis til udtryk hos interviewpersonen Karen, da hun beskriver en oplevelse med en særudstilling, hun har haft på Randers Kunstmuseum »Det var simpelthen så grotesk, fordi den overraskede, og så måtte vi pille i den [ukendt værk]. Så var der sådan en gris med lange ben, og så kunne man røre den der ved halen, og så gjorde den sådan, og så kom hende museumsinspektøren og sagde, prøv og åbn dér, og så kom

Peter til at åbne, og så røg der simpelthen tennisbolde, som vi måtte gå... eller små bolde ud, som vi måtte gå og samle op og putte ind i kunstværket igen. Det var faktisk ret morsomt. Vi havde en sjov dag dér» (KK2_penge_5: 12.52). Karen fremhæver her, hvordan det at røre ved værkerne opleves som noget ekstraordinært – der skulle ligefrem en opfordring til fra en af museets ansatte, før de turde interagere yderligere med værket. Citatet er et godt eksempel på, at der hos de besøgende er klare forventninger til, hvad der er 'normalt' ved et museumsbesøg, men det vidner også om, at der kan forekomme afvigelser i formerne. Disse afvigelser kan knyttes til ideen om, at der også sker forandringer i ritualer. Hastrup peger på, at ritualer er præget af gentagelser (Hastrup, 2011: 191), hvilket formentlig er tilfældet for mange museumsbesøg. Men det er ligeledes gennem sådanne gentagelser, at der over tid sker små forandringer. I relation til museer kan det fx være udvikling af formidlingsformer, nye måder at interagere med værker eller det øgede fokus på inddragelse. Den overordnede forestilling om museumsbesøget vil formentlig fortsat være den samme i lang tid. Men den enkelte oplevelse vil sætte sig i den besøgende eller institutionen, hvilket potentielt kan resultere i større ændringer og udvikling over tid.

Skal man fortsætte med Hastrups karakteristika for ritualer, udtrykkes det ekspressive ved museumsbesøg bl.a. gennem selve kunsten og ophængningen af denne, hvor man som besøgende skal aflæse og tolke på sammenhænge. Men det sker også i kraft af de symboler, man forbinder med museumsbesøg såsom formidlingstekster og billetter. Den sociale handlen er ligeledes central, da netop det sociale spiller en stor rolle for de fleste museumsbesøg. Flere af mine interviewpersoner nævner, at de har svært ved at forestille sig at gå på museum alene, da det er en oplevelse, de foretrækker at dele med andre. Line har fx ikke besøgt Randers Kunstmuseum i mange år, fordi hun ikke følte, hun havde nogen at tage med. For hende er det at kunne udtrykke sig og dele oplevelsen med nogen en nødvendighed: »Det er for at kunne snakke om det. Snakke om, hvad der egentlig er sket, og hvad [man kan] lære af det, man har set. Og så have et eller andet. Ja have en samtale om et eller andet. Fordi hvis det kun er mig, der er inde og se den [en udstilling], så er der jo ikke nogen at snakke med. Så kan jeg fortælle om, hvad der er, men det kan jo ikke... Det er jo lidt svært at danne et billede, hvis man ikke selv har set det« (KK1_virkelighed_3: 05.35). Man kan af citatet udlede, at for Line er det sociale forbundet med dialogen, og det er gennem denne, at hun bedst oplever kunst. Hun kunne måske have haft en dialog med en faglig medarbejder på

museet i stedet. Men hvem skulle hun så have delt oplevelsen med bagefter? Der er ligeledes interviewpersoner, som fremhæver fordelene ved at være af sted alene og have muligheden for at fordybe sig. Men langt over halvdelen af dem, jeg interviewede, var af sted sammen med andre, hvilket understøtter resultaterne fra både den nationale brugerundersøgelse¹⁴⁶ og publikumsforskningen mere generelt (Falk, 2009).

Når man taler om at skabe fællesskab og samhørighed i det rituelle, er der dog samtidig risiko for eksklusion (Hastrup, 2011: 191). Denne problematik er yderst aktuell i relation til museer, som generelt er blevet udskældt for at henvende sig til bestemte grupper og dermed virke ekskluderende på andre (Whitehead, 2012). Det ekskluderende kan dog også skyldes den besøgende selv, hvor man som ikke-bruger har opbygget nogle klare forventninger til, hvad et museumsbesøg indeholder. Det gælder fx Rasmus' forestilling om, at det sikkert er dyrt at komme ind. Men det kan også være på indholds niveau, som det er tilfældet med interviewpersonen Helle: »Jeg synes, de [kunstmuseer] er kedelige. [C: Hvorfor synes du det?] Altså det der med at gå og glo på en række malerier. Det er indbegrebet af kedsomhed fra min side« (KK1_tro_3: 00.07). Helle er her meget kategorisk i sit udsagn om besøg på kunstmuseer, som hun har en helt bestemt opfattelse af. Dette stemmer dog ikke nødvendigvis overens med ethvert museumsbesøg, hvor forskellige formidlingsaktiviteter eksempelvis kan bidrage til, at besøget ikke udelukkende består i at betragte kunstværker.

Simon skelner i *The Art of Relevance* mellem to former for brugergrupper, dem der allerede kommer (*insiders*) og de potentielle (*outsiders*), som hun pointerer, har forskellige behov og præferencer. Outsiders, som både Helle og Rasmus hører til, har ofte en forestilling om, hvad det vil sige at gå på museum – ofte en ikke opdateret version (Simon, 2016: 60f), men de er samtidig i stand til at se det med et andet blik. Man kan ud fra dette argumentere for, at det ikke alene bliver de arkitektoniske rammer og museets personale, der opretholder de rituelle forestillinger i museumsbesøget, men lige så meget den museumsbesøgende. Det gælder både insiderne i form af den inkarnerede museumsbesøgendes konkrete oplevelser i forhold til, hvad man 'plejer'¹⁴⁷, men også outsidernes forestillinger om museumsbesøget. Dette er interessant at diskutere

¹⁴⁶ Ifølge Kulturministeriets Brugerundersøgelse fra 2018 kommer kun 8% af de alle museumsbesøgende på de danske museer alene. 92% følges med andre (Kulturministeriet, 2018: 5).

¹⁴⁷ Flere interviewpersoner, der kommer fast på Randers Kunstmuseum, gav udtryk for, at de syntes ideen med glascontaineren var god, men at det på ingen måde var nødvendigt for dem. De var jo glade for at komme på museet, som det er og behøvede derfor heller ikke et sådant tiltag.

i relation til museernes rolle i fremtiden, da det peger på, at hvis man ønsker at skabe forandringer, skal det ske både inden for og uden for institutionen.

Simon argumenterer i forlængelse af ovenstående for, at hvis man skal skabe relevans for mange, kræver det, at man tænker i forandring. »Building new doors is a way of making change. That change impacts people on the inside [insiders] and outside differently [outsiders]« (Simon, 2016: 55). Hun peger her på, at den mest oplagte måde er at gå uden for institutionen for at lære af andre rum og mennesker, og foreslår, at man undersøger forskellige fællesskaber i deres egen fysiske kontekst (Ibid.: 68). KK1 var et forsøg at møde outsiders på deres præmisser og give insiderne en ny oplevelse, men det var dog et lidt mindre skridt end Simons forslag, da eksperimentet ikke interagerede direkte med eksisterende lokale fællesskaber. Simons udsagn om, at insiders og outsiders påvirkes forskelligt kan ligeledes forklare, hvorfor flere af museets faste besøgende ikke nødvendigvis mener, at KK1 var et specielt vigtigt tiltag.

Det uforpligtende museumsbesøg

Skal man sammenligne det klassiske museumsbesøg med et besøg i glascontaineren, vil jeg argumentere for, at forestillingen om det rituelle i nogen grad brydes. Selvom rummet i glascontaineren på mange punkter mindede om det traditionelle museumsrum i forhold til ophængning af værker, var der alligevel arkitektoniske, sociale og æstetiske elementer, som gjorde, at der skete noget med de besøgendes adfærd og oplevelse.

Der er ikke mange af interviewpersonerne, hverken ved KK1 eller KK2, som detaljeret beskriver et klassisk museumsbesøg, men der er flere ved KK1, der sætter deres oplevelse i glascontaineren i relation til deres oplevelse af eller forventning til et museumsbesøg. Dette underbygger ligeledes pointen om, at der er noget rituelt på spil i museumsbesøget. Det kommer bl.a. til udtryk hos interviewpersonen Knud, når han fortæller, hvad han har fået ud af at besøge glascontaineren. »Det jeg tager med herfra er også, at man kan sagtens isolere det til noget mere uforpligtende. Jeg tror, det er det. Jeg tror nok, at jeg ville opleve en grad af forpligtethed [på et museum]. Nu skal du bruge lang tid. Nu skal du have fokus. Nu skal du være koncentreret. Nu skal du være stille. Nu går du ind på et kunstmuseum. Alt det har man jo ødelagt her, og det kan jeg faktisk godt lide. Jeg tror, det er det, der gør det. Altså at man, at hvis man vil ændre sin hjerne, så skal man ændre sine fysiske omgivelser, fordi det hjælper på hinanden«

(KK1_nationalitet_1: 08.34). Knud sammenligner i citatet besøget i glascontaineren med et besøg på museet. Han beskriver, hvordan han oplever at være underlagt bestemte forskrifter og forventninger, når han går på kunstmuseum. Besøget i glascontaineren kommer i den sammenhæng til at fremstå som en klar modsætning, hvor han føler sig mindre forpligtet og tilmed bliver tvunget til at tænke anderledes. Det fysiske rum bliver dermed en slags katalysator for forandring, som skaber et andet møde med kunsten, end han normalt ville få på museet.

Knud fremhæver endvidere, at glascontaineren fungerer som et slags 'snap', der gør, at besøget fremstår mere overskueligt. »Jeg tror, det er noget med, at det er et udsnit. Man kan tage sådan en lille hurtig snap, ikke. Og sige: Hmm, det er lige et øjebliksbillede. Fordi jeg ville ikke i dag gå rundt og kigge en større udstilling. (...) Men her får man jo bare sådan leveret en lille dosis og tænker: Hmm, jeg er lige lidt nysgerig efter, hvad det var...« (KK1_nationalitet_1: 01.58). Citatet peger på, at et besøg i en udstilling på et museum kan virke overvældende for nogen. Det gælder også for mere inkarnerede ikke-brugere som fx Helle, der udover at finde museumsbesøg kedelige, benytter termen »en mur af billeder« (KK1_tro_3: 00.40), der netop indikerer, at mængden af værker kan være et problem. Som museum kan man måske have tendens til at ville vise mest muligt af sin samling, hvilket potentielt kan skræmme nogen væk, fordi det virker uoverskueligt.

Udover at give de besøgende en mere uforpligtende museumsoplevelse påvirkede de arkitektoniske forhold ved KK1 også de besøgendes adfærd. Rummet i glascontaineren var meget mindre sammenlignet med museet, og alle funktioner var samlet i ét rum, hvilket betød, at de besøgende ikke kunne bevæge sig nær så frit omkring. I kombination med den forholdsvis uformelle indretning havde det formentlig indflydelse på, at reglerne for, hvordan man normalt agerer og forholder sig til kunsten, forandrede sig, da de besøgende fysisk kom meget tæt på værkerne.

Én af dagene indgik et værk af Sven Dalsgaard i udstillingen. Værket var en blå pakke, forsvarligt opbevaret i en kasse af plexiglas, som på museet normalt er udstillet på et podie (se foto). Nede i containeren var værket den ene dag (vi havde den med to dage) blevet stillet på et af cafébordene, som de besøgende kunne sidde ved. Jeg oplevede her flere gange, at en besøgende lænede sig op ad kassen eller stod med hænderne på den, og jeg måtte i den forbindelse gøre dem opmærksom på, at det var et kunstværk.



Sven Dalsgaard: Blå pakke, u.å.



Uformel stemning i glascontaineren.

De fleste blev overraskede, og det var tydeligt, at de ikke havde tænkt over, at det var kunst – måske havde de ikke engang lagt mærke til, hvad det var, de rørte ved? Det hænder ofte, at besøgende også rører ved værker på museet, men hvor det dér nærmere skyldes nysgerrighed, lysten til at gøre noget 'forbudt', eller at de overser værkerne, var det i denne sammenhæng som om, at de slet ikke tænkte over deres berøring eller blot opfattede værket som et tilfældigt hverdagsobjekt. Dette meget afslappede forhold til kunstneriske værker er på ingen måde ønskværdigt i et bevaringsperspektiv, men det peger på en vigtig pointe om, hvordan de arkitektoniske rammer, stemningen og den institutionelle kontekst præger måden, man omgås kunst.

De arkitektoniske rammer prægede dog ikke kun måden at omgås kunst, men opfordrede også til bestemte former for socialt samvær (Hastrup, 2011: 180). Rummets størrelse ved KK1 gjorde, at der blev skabt en ret intim stemning, som resulterede i et andet socialt rum end på museet. Det kom bl.a. til udtryk gennem en meget mere afslappet brug af rummet. Folk kom ind og fik måske en kop kaffe. De stod ikke nødvendigvis og dvælede ved kunsten, men brugte mere rummet som en pause. Det blev bl.a. brugt af folk, der på deres rute måtte søge ly for regnen. Og der var manden, som flere gange i løbet af ugen kom forbi med sin hund. Eksemplerne her er på mange punkter en indikator for, at KK1 blev noget andet end det mere stringente museumsrum, og viser, hvorfor besøget virkede mere uforpligtende. Glascontaineren kom med andre ord til at opfylde et hverdagsbehov, der ikke nødvendigvis tog udgangspunkt i kunst eller kunne finde sted på museet. Man kan i forlængelse heraf argumentere for, at den øgede mulighederne for deltagelse blandt de besøgende såvel som institutionens evne til at skabe mere involverende rammer, da fraværet af rituelle former gjorde det lettere at bryde med 'plejer'. Glascontainerens transparente facade bidrog dog potentielt til, at både de besøgende og institutionen følte sig udstillet. Som jeg kommer nærmere ind på i analysekapitel 5, foranledigede aktiviteterne under KK2 ligeledes en forandring af museumsrummet, idet rummet fik tildelt nye funktioner.

På baggrund af ovenstående analyse kan man diskutere, om det udelukkende er en god ting, at der brydes med den vante opfattelse af et museumsbesøg, som det i nogen grad var tilfældet i glascontaineren. Det kan både skabe et lidt for afslappet møde med kunsten og gøre museumsbesøget til en lettere tilfældig aktivitet. I forhold til det rituelle kan det, som nævnt, virke ekskluderende for nogle, mens det i andre tilfælde også kan være rammesættende og inkluderende. Drager man eksempelvis en

parallel til Nina Simons pointe om, at deltagelse på museer skal være stilladseret for at være meningsfuldt (Simon, 2011: 141), kan man argumentere for, at overordnede (rituelle) rammesætninger er essentielle for et museumsbesøg. Flere interviewpersoner nævner fx, at de godt kan lide gentagelserne og 'at vende tilbage' til bestemte værker. I kommentarerne på stemmesedlerne fremgår det ligeledes flere steder, at når vedkommende besøger museet *altid* lige skal hen og se et eller andet værk. Ud fra en sådan optik vil det for mange være sværere at afkode meningen med KK1 og indholdet heri. Var det en cafe? En udstilling? Et yogastudie? Et læskur? Det var med andre ord ikke muligt i samme grad at støtte sig op ad vanlige koder. Det kan derfor diskuteres, om den manglende mulighed for afkodning og det mere uforpligtende museumsbesøg generelt er med til at udfordre ideen om museer som dannelsesinstitutioner. Vil det underminere museernes berettigelse og skræmme de faste besøgende, hvis man viser 'snack-udstillinger'¹⁴⁸ og skaber en mere uformel stemning? Muligvis. Men man kan samtidig argumentere for, at disse former skaber mulighed for at tænke museumsoplevelsen anderledes, og at 'snacks' måske kan vække en nysgerrighed, som gør, at man efterfølgende får lyst til at genbesøge stedet.

Afgrænsning af museumsoplevelsen

Som de foregående afsnit allerede har berørt, er de fysiske rammer i høj grad med til at forme museumsoplevelsen, og måden, man som besøgende møder Randers Kunstmuseum, adskiller sig en hel del fra glascontaineren. Duncan peger på, at ritualer i kraft af deres afgrænsning indeholder en afslutning, der som udgangspunkt er transformerende – i en museumssammenhæng gælder det fx, at man som besøgende er blevet oplyst eller genopladet (Duncan, 1995: 13). Det betyder ligeledes, at det rum, hvor man ankommer og afslutter sit museumsbesøg har indflydelse på, *hvordan* besøget opleves.

Det første fysiske møde med et kunstmuseum sker i museets foyer. Dennes funktion og betydning undersøger medieforskerne Ditte Laursen, Erik Kristiansen og Kirsten Drotner i artiklen "The museum foyer as a transformative space of communication", og ifølge forfatterne kan foyeren både opfattes som et fysisk og et symbolsk rum

¹⁴⁸ Udover at Knud fremhæver glascontaineren som et sted, hvor han kan få et øjebliksbillede (et snap), nævner han også, at mindre udstillinger kan fungere som en 'snack' (vække appetit).

(Laursen, Kristiansen og Drotner, 2016: 70)¹⁴⁹. Foyeren omslutter besøget i udstillingerne og fungerer dermed som »contact zones to the outside world as much as transit points to the museum interiors« (Ibid.: 86). Denne forståelse kan kobles sammen med Duncans ide om det rituelle i museumsbesøget, hvor foyeren kommer til at fungere som en overgang mellem det profane og det hellige.

Museumsfoyeren – både konkret og metaforisk – er interessant at inddrage i forhold til KK1, men også til Randers Kunstmuseum generelt. Den kan som analytisk greb være med til at sige noget om forskellene mellem KK1 og Randers Kunstmuseum, og om hvordan KK1 kan opfattes af forskellige typer af besøgende samt være med til at pege på nogle af årsagerne til, at Randers Kunstmuseum er udfordret af deres placering på 2. sal.

Skal man lægge ud med at se på foyerperspektivet i relation til Randers Kunstmuseums placering, er det oplagt at starte med den måde, man som besøgende ankommer til institutionen. Her møder man nemlig ikke bare én, men hele to foyerer. Den første foyer træder man ind i, når man ankommer til Kulturhuset i stueetagen, mens den anden er kunstmuseets egen selvstændige foyer på 2. sal. Som jeg beskrev i det indledende kapitel om Randers Kunstmuseum, er hovedindgangen til Kulturhuset meget steril i sit udtryk, og det er tydeligt, at der er tale om en offentlig bygning. At dette 'første møde' med institutionen sker i en fælles foyer, kan være en årsag til, at en del af interviewpersonerne (primært dem, der kommer fra lokalområdet) enten forveksler institutionerne – det gælder særligt de to museer – eller mere forbinder Kulturhuset med Randers Bibliotek eller Museum Østjylland end med Randers Kunstmuseum. Sidstnævnte beskriver de to lokale interviewpersoner Lotte og Christine i følgende citat »Christine: Men jeg tænker mest... Når man tænker den her bygning, tænker man mest bare biblioteket, synes jeg. Lotte: Eller hvad skal man sige, det almindelige museum [Museum Østjylland]« (KK1_nationalitet_3: 00.32). At Lotte og Christine ligesom andre interviewpersoner trækker de to andre institutioner frem kan skyldes, at disse, måske særligt biblioteket, i højere grad er en del af hverdagen for mange lokale. Denne opfattelse af Kulturhuset resulterer muligvis i en øget forvirring om kunstmuseets rolle

¹⁴⁹ Laursen, Kristiansen og Drotner identificerer fire faser i museumsfoyeren ved henholdsvis ankomst (*arrival*, *orientation*, *service* og *preparation*) og afgang (*preparation*, *service*, *evaluation* og *departure*) (Laursen, Kristiansen og Drotner, 2016: 83), som de knytter til fire transformative funktioner i form af *separation*, *connection*, *support* og *resolution* (Ibid.: 85).

i hverdagen og kan ligeledes være et problem, hvis man som institution gerne vil fremstå som en selvstændig enhed.

Når man ankommer til den første fælles foyer, møder man intet personale fra nogen af husets institutioner, og man er som besøgende dermed overladt til sig selv. Her er skilte og et par digitale skærme den eneste hjælp til at finde vej og information, hvormed foyerens *support* funktion minimeres (Laursen, Kristiansen og Drotner, 2016: 84). Dette kan være en anden årsag til, at flere interviewpersoner finder ankomsten til museet forvirrende og ikke særligt inviterende, som det er tilfældet med Margrethe, der er i tvivl om, hvad der gør, at Randers Kunstmuseums placering virker lidt forkert: »Jamen der synes jeg, der er sket et eller andet i... Om det er helt tilbage i konstruktionen, altså, eller om der skal være en eller anden form for invitation mere til at stige op« (KK1_tro_1: 05.54).

Den arkitektoniske udformning med to foyerer betyder ligeledes, at det gør det sværere for den besøgende at vurdere, hvornår museumsoplevelsen starter (og slutter)¹⁵⁰, hvilket kan have stor indflydelse på, hvordan man skal forholde sig til besøget. Skal man holde dette op mod Laursen, Kristiansen og Drotners pointe om, at museumsfoyeren udgør en kontaktzone af transformerende karakter mellem udstillingsrum og de ydre omgivelser, kan man i forlængelse heraf argumentere for, at når denne zone nedtones eller forlænges (i form af to foyerer), som det er tilfældet med Randers Kunstmuseum, stiller det bl.a. større krav til, hvordan museets personale tager imod de besøgende, når de 'endelig' møder dem. Kunne man fx skabe et bedre møde ved at have personale til stede allerede ved hovedindgangen til Kulturhuset?

Hvis man skal se på foyeren i relation til KK1, vil jeg argumentere for, at glascontaineren kan anskues ud fra tre foyerperspektiver, alt efter hvordan foyerens placering opfattes. I det første perspektiv udgør glascontaineren en selvstændig enhed uden direkte forbindelse til Randers Kunstmuseum. Den bliver et institutionelt rum i sig selv, der ikke som udgangspunkt kræver et forudgående kendskab til Randers Kunstmuseum. Da alle funktioner i dette perspektiv bliver kombineret i ét og samme rum, opløses grænsen mellem foyer og udstillingsrum. Der var, som beskrevet, ganske vist en zoneinddeling, men overgangen var relativt flydende og var ikke som på museet adskilt af vægge og en dør. Som besøgende kunne man betragte alle de udstillede værker

¹⁵⁰ Laursen, Kristiansen og Drotner kalder denne funktion, hvor man synliggør, hvordan institutionen adskiller sig fra de ydre omgivelser for *separation* (Laursen, Kristiansen og Drotner, 2016: 84).

allerede ved ankomst, samtidig med at man fx drak en kop kaffe eller udfyldte en stemmeseddel. Ved dette perspektiv behøvede den besøgende derfor ikke at relatere sit besøg til et besøg på Randers Kunstmuseum og oplevede dermed KK1 som en selvstændig, uafhængig oplevelse.

I det andet perspektiv anskues KK1 som en satellitfoyer til Randers Kunstmuseum. Dog indeholdende flere funktioner end dem, der fremlægges hos Laursen, Kristiansen og Drotner, da det i dette tilfælde var muligt både at opleve aktiviteter og en egentlig udstilling i foyeren¹⁵¹. I dette perspektiv har satellitfoyeren til formål at vække interessen hos de forbigående og inspirere dem til at besøge det 'rigtige' udstillingsrum efterfølgende. Den agerer overgang mellem det helt uformelle byrum og det mere formelle museumsrum og kommer her både til at fremstå som noget andet end Randers Kunstmuseum, og som en forlængelse af og indgang til museet.

I det tredje perspektiv er det i stedet byrummet, der agerer foyer, mens glascontaineren overvejende har karakter af udstillingsrum. Her er det ikke overgangen fra foyer til udstilling, der udviskes, men derimod grænserne mellem museumsinstitutionen og 'virkeligheden'. Laursen, Kristiansen og Drotner beskriver, hvordan foyeren i visse forståelser udgør det rum, hvor man forlader den travle gade og gør sig mentalt klar til at træde ind i udstillingsrummene (Laursen, Kristiansen og Drotner, 2016: 71). Ved at anskue byrummet som en foyer til glascontaineren mindskes overgangen mellem 'virkeligheden' og udstillingsrummene. Det stiller helt andre krav til, hvordan man som besøgende forbereder sig til mødet med kunsten, og dermed også hvordan institution bør henvende sig til de besøgende, men det åbner ligeledes op for et mere umiddelbart møde.

Selvom de tre perspektiver i visse tilfælde overlapper¹⁵², viser de forskellige måder at opfatte KK1 på, og hvordan det kan have indflydelse på, hvordan besøgende og ansatte agerede. For besøgende, der ikke kendte museet eller havde været der før, blev glascontaineren et møde med institutionen for første gang og fremstod derfor i første omgang som en selvstændig enhed. Afhængig af deres oplevelse kunne det så føre til, at det vakte en nysgerrighed for Randers Kunstmuseum. For faste eller tidligere

¹⁵¹ Randers Kunstmuseum viser ligeledes kunst i deres foyer, enten fra egen samling eller 'appetitvækere' på en aktuel særudstilling, men rummets primære funktion er overvejende af praktisk karakter og adskiller sig markant fra de egentlige udstillingsrum.

¹⁵² Fx kan samme besøgende både opleve det som satellitfoyer samt have en fornemmelse af, at man træder direkte ind i et udstillingsrum, hvor byrummet agerer foyer.

besøgende fungerede KK1 måske i højere grad som en satellit/ udvidelse, hvilket kan være en forklaring på, at besøgende, som er meget tilfredse med museet i sin nuværende form, fandt glascontaineren mindre meningsfuld. Man kan herudfra sige, at den besøgendes relation til Randers Kunstmuseum formentlig havde indvirkning på, hvordan glascontaineren blev oplevet og afkodet, og hvordan det blev sat i relation til et besøg på Randers Kunstmuseum. Som museums- og læringsteoretikeren John Falk peger på, er museumsbesøg personligt motiveret og præget af de besøgendes forforståelse og interesser (Falk, 2009: 89) De har bestemte forventninger til, hvad de vil opnå, forud for museumsbesøget og bruger besøget til at tilfredsstille disse (Falk, 2012 (2010): 326).

De tre foyerperspektiver er ligeledes med til at nuancere pointen om, at det rituelle i nogen grad brydes ved KK1. Hvor de to første perspektiver er med til at pege på, hvordan forskellige museumsfunktioner flyder sammen, og at overgangen mellem ankomst/afgang og udstilling forandres, viser særligt det tredje perspektiv, hvordan grænsen mellem det rituelle rum og 'virkeligheden' fuldstændig nedbrydes. Det kan på den ene side både gøre det sværere for den besøgende at fremkalde en egentlig *museumsoplevelse*, såfremt det er et ønske, og bidrager potentielt til en øget desorientering i kraft af den manglende foyer. På den anden side kan denne opløsning også fungere som et greb, der knytter oplevelsen tættere til hverdagen, så den bliver mere relevant for den enkelte.

Invitation og ignorering

Når man besøger Randers Kunstmuseum skyldes det som udgangspunkt, at man har taget et bevidst valg. Det er ikke et sted, man ender tilfældigt – medmindre man er faret vild. Et valg som for flere af interviewpersonerne ved KK1 kan forekomme lettere uoverskueligt, og som kræver planlægning, hvilket bl.a. Knud beskriver: »Jeg synes også, at det er rigtig god ide, at man rykker ud på en plæne frem for at være i så lukket en bygning, som museet faktisk er. Man skal ind, og man skal ind i forhallen, måske har man et ærinde på biblioteket, man skal op ad trapperne og finde jer, og ind i et rum. Det gør man jo kun, hvis man bevidst og målrettet har besluttet sig for, at nu er det den særudstilling, jeg vil se, eller nu er det sådan og sådan. (...) nu har vi gæster fra Haderslev... Skal vi lige se, om der er noget, vi skal se? Vi har set bisonokserne ude i engen. Vi har set sådan og sådan. Er der mon noget på kunstmuseet? Det er lidt sådan,

det fungerer (...) For mit vedkommende er det sådan, at de gange jeg har været på museet, det har været planlagt« (KK1_nationalitet_1: 02.37). Knud er her meget eksplicit om, at et besøg aldrig er tilfældigt. Det er en beslutning, han overvejer, og som er i konkurrence med andre fritids- og kulturtilbud. For interviewpersonen Henrik handler det derimod mere om de tilbud, museet selv har, og ikke mindst om hans tid: »Det er kun, når der er en ny særudstilling. Så kommer jeg. Og som sagt, som nævnt tidligere, [når] jeg har en time, hvor jeg ikke skal noget som helst, eller hvor alle planeter står tik tik [*lyd om at være på række*] lige i forhold til min verden, så går jeg derop« (KK1_virkelighed_4: 07.26). Der er selvfølgelig interviewpersoner, der har det helt anderledes og jævnligt kommer på Randers Kunstmuseum som en del af deres faste rutiner, men de to citater peger på, at der er besøgende, hvor det kræver noget mere, før de kommer af sted. Og når det gælder ikke-brugere, som i visse tilfælde ikke kender til museets eksistens, kræver det, at man fx hører om museet via forskellige kommunikationskanaler, opdager det store logo på Kulturhuset eller har et ærinde i bygningen, som gør, at man bliver opmærksom på kunstmuseet.

I den sammenhæng kommer glascontaineren til at fremstå noget anderledes. Her er der flere, der nævner, at de ikke havde hørt om glascontaineren og bare kom helt tilfældigt forbi og blev nysgerrige på, hvad der foregik. Det gælder interviewpersonen Peter, som deltog i frokostarrangementet i glascontaineren: »Ja det var rent tilfældigt. Jeg var på vej over efter min bil. Vi skulle jo sådan set til enten at køre ned og se, om vi kunne finde et eller andet sted, hvor vi kunne få lidt at spise eller hjem, sådan på den måde. Så det passede... Så det kunne jo ikke passe bedre det her jo« (KK1_mad_1: 00.09). Peter beskriver her hans deltagelse i frokosten under udstillingen Kunst og mad. Han havde på ingen måde planlagt hverken at skulle besøge glascontaineren eller spise med, men da det lå på hans rute hen til bilen, gav det pludselig god mening. Dette var tilfældet ved flere af aktiviteterne i glascontaineren, mens størstedelen af deltagelsen i aktiviteterne under KK2 virkede mere planlagte. At de besøgende i højere grad deltog mere tilfældigt i glascontaineren, kan ligeledes være en årsag til, at det for flere virkede uforpligtende. De skulle ikke gøre en ekstra indsats eller motiveres i samme grad. Man kan argumentere for, at det spontane besøg, den udviskede foyer og manglende overgangszon i den sammenhæng bidrog til, at de besøgende også hurtigere

kunne gå igen, hvis de ikke fandt det interessant, hvorfor KK1 måske også tiltræk en del besøgende, som ikke besøger Randers Kunstmuseum ellers¹⁵³.

Der er dog særligt én ting, der er værd at fremhæve i forhold til, hvorfor der formentlig var en del, der tilfældigt valgte at besøge glascontaineren eller deltage i de forskellige aktiviteter under KK1, og det drejer sig om at føle sig *inviteret*. Hvis der i forbindelse med aktiviteter under KK1 manglede deltagere, hvilket ikke var en sjældenhed, skete det, at museets medarbejdere og jeg selv gik rundt på pladsen og spurgte folk, om ikke de havde lyst til at deltage i fx frokost eller foredrag. Jeg oplevede her flere gange, at folk blev positivt overrasket over en sådan invitation. Der var selvfølgelig en del, som takkede nej uden at vise yderligere interesse, men flere af dem, som takkede ja, nævnte efterfølgende, at invitationen havde påvirket deres valg. Det giver interviewpersonen Helen udtryk for, da hun skal forklare, hvad hun synes om at blive inviteret til et foredrag i glascontaineren. »Altså det er jo rigtigt. Der er den der umiddelbarhed i det. Også det der med, at der er nogen, der kommer og spørger én, om man er interesseret. Så bliver man jo vækket på en eller anden måde« (KK1_krop_3: 00.39). Denne form for henvendelse, som Helen oplevede, adskiller sig markant fra måden, der blev 'rekrutteret' deltagere til aktiviteter under KK2. Her forlod hverken jeg selv eller museets ansatte museets lokaler, hvorfor der heller ikke kom deltagere, som ikke selv havde fundet vej op til museet. KK1 skabte muligheder for at være mere opsøgende i forhold til at henvende sig til potentielle besøgende. Dette skyldtes formentlig både, at det var meget lettere at fange folk rundt omkring på pladsen, men også at institutionen befandt sig i en langt mere udsat position. Her ville manglende deltagelse være synlig for alle, frem for hvis det skete bag tykke betonmure.

Den opsøgende tilgang i forbindelse med KK1 er ikke nødvendigvis lig med, at man ikke føler sig velkommen ved et besøg på Randers Kunstmuseum, men det peger på, at der er besøgende, som finder det motiverende, hvis de føler sig inviteret ind og får et socialt møde med institutionen. Denne opsøgende stil fra institutionens og min egen side peger ligeledes på, hvordan nye handlemønstre opstår, når de fysiske omgivelser ændres, hvilket jeg berører yderligere senere i kapitlet.

¹⁵³ Egentlig var der flere af interviewpersonerne under KK2, som besøgte museet for første gang. De kom dog sjældent fra lokalområdet og en del af dem virkede til at være vant til at gå på kunstmuseum – bare ikke nødvendigvis Randers Kunstmuseum. For at vurdere om interviewpersonerne var museumsvanter, havde det formentlig været mere oplagt også at spørge ind til, om de gik på andre kunstmuseer.

Ovenstående analyse viser, at glascontaineren og de dertilhørende aktiviteter på mange måder fremstod mere synlige, tilgængelige og inviterende for interviewpersonerne end den fysiske lukkethed, som flere nævner, når de ellers taler om Randers Kunstmuseum. Denne åbenhed er dog ikke entydig, da glas i visse henseender kan fremstå mindst lige så lidt inviterende som beton. Det er i den sammenhæng oplagt at drage paralleller til et fænomen som kunstpavillonen, hvor der i (delvist) midlertidige bygninger udstilles kunst. Ligesom ved KK1 er en af ideerne bag kunstpavillonen at skabe åbenhed, men kunsthistoriker Andrea Phillips argumenterer i artiklen ”Pavilion Politics” for, at de ofte får en mere elitær karakter, end det måske var tanken. Kunstpavillonen lægger op til bestemte adfærdsmønstre og befinder sig ifølge Phillips mellem »use and uselessness, temporariness and fixity, sociability and elitism« (Phillips, 2010: 107). Den er med andre ord både et sted, hvor man ser fra og bliver set på (Ibid.: 108).

Glascontaineren havde langt fra karakter af at være en unik arkitektonisk bygning¹⁵⁴, som er typisk for mange kunstpavilloner¹⁵⁵, men jeg vil argumentere for, at den rummer samme dualitet som den klassiske kunstpavillon. Selvom tanken var, at KK1 skulle mindske den fysiske distance til museet, lagde jeg i mine daglige observationer mærke til, hvordan en del forbipasserende ikke virkede til at ænse glascontaineren. De fulgte deres faste ruter, og hverken museets ansatte eller jeg selv brød nok ind i disse til at få folk til at kigge ind – med undtagelse af de førømtalte ’invitationer’.

Lige så vel som nogle blev forstyrret positivt på deres vej hen til bilen, lige så ligegyldig forekom glascontaineren for andre. Denne ’ignorering’ peger på nogle af de udfordringer, der generelt kendetegner det offentlige rum. Byrummet er sanseligt reguleret og medieret og indeholder mange forskellige aktiviteter og hverdagsgøremål, som den enkelte hele tiden skal tage stilling til. Alt dette måtte KK1 konkurrere med, i højere grad end det er tilfældet for en mere afgrænset museumsoplevelse, hvilket kan være en årsag til, at denne form for ignorering opstod. Det uforpligtende havde dermed også en bagside. En sådan udlægning kan formentlig kædes sammen med en generel æstetisering af samfundet, hvor det æstetiske ikke længere kun er forbeholdt kunst,

¹⁵⁴ Glascontaineren var udført af en kunstner (jeg fik desværre aldrig navnet), men var noget medtaget efter års brug rundt omkring i regionen. Den havde desuden et stort logo for Kulturhovedstad 2017 påsat udvendigt i den ene ende, hvilket betød, at den ikke fremstod helt ’strømlet’ i sit udtryk.

¹⁵⁵ Det gælder fx Serpentine Gallery i London og forskellige biennaler.

men ifølge kulturforsker Henrik Kaare Nielsen »kommer til udtryk på den måde, at hverdagslivets former i tiltagende grad potenseres og udstyres med en betydningsdimension, som appellerer til fantasien og sanselig lyst« (Nielsen, 2001: 96). De mange sansemæssige appeller, man hermed møder i hverdagen, kan resultere i en forskydning i den sociale praksis, hvorved man bliver hensat til en konsumentrolle (Ibid.: 98), og ens sanseapparat sløves. Set fra Nielsens perspektiv kan glascontainerens placering derfor påvirke den kunstneriske, æstetiske oplevelse, idet kunstværkerne her ikke befandt sig i et mere isoleret rum.

En andet forhold, der kan have været en medvirkende årsag til, at glascontaineren blev ignoreret af nogle, er dens placering. Som jeg allerede har beskrevet er Jens Otto Krag's plads en forholdsvis tom plads, og særligt den del, hvor glascontaineren stod, inviterer ikke umiddelbart til ophold. Det er for mange en gennemgangsplads, og pladsen ligger ligeledes på den 'forkerte' side af Kulturhuset – væk fra centrum. Ved midlertidige aktiviteter er det oftere Østervold, som ligger på den vestlige side mod centrum, der bliver brugt. Her er langt mere trafik og under RandersUgen (nu Randers Festuge), hvor KK1 foregik, var der flere aktiviteter på Østervold, som måske kunne have haft en synergieffekt i forhold til besøgende i glascontaineren. Derudover lå glascontaineren ikke lige op ad en sti. Det betød, at trods synligheden på pladsen krævede det alligevel et bevidst valg at gå over til den, hvilket Knud bl.a. havde tænkt over. »Jeg synes, at boksen er lidt lukket at gå hen til og komme ind i. Og jeg ved ikke, om man på en eller anden måde kunne nudge eller kunne lave en eller anden adgangsvej eller en sluse. Forstår du, hvad jeg mener? (...) Lægge nogle bananer ud« (KK1_nationalitet_1: 01.14). Knuds udtalelse peger på, at mere synlige invitationer og stilladsering kunne være en løsning til at skabe et bedre møde med glascontaineren.

Udover at glascontaineren var nem at ignorere eller overse, vil jeg argumentere for, at den i visse sammenhænge kunne virke afskrækkende, idet man kunne se *alt*, der foregik derinde. Et oplagt eksempel er her den alternative gudstjeneste, hvor jeg havde inviteret en præst til at afholde små andagter og i samspil med museumsdirektøren gå i dialog om temaet tro. Præsten mødte op i fuldt ornat, og under andagterne sang vi salmer. Det var med andre ord både visuelt og auditivt synligt, hvad der foregik. En af de frivillige ytrede efterfølgende, da vi talte om situationen, at det for hende næsten havde virket lidt 'sektagtigt'. Man kan ud fra denne oplevelse pege på, at gennemsigtheden bidrog til, at aktiviteten virkede til at være for en udvalgt gruppe, hvor man

som forbipasserende ikke ville bryde ind, men også kunne føle sig lidt udsat, såfremt man valgte at deltage. Eksemplet er nok det meste ekstreme, men ved både yoga- og frokostaktiviteterne oplevede jeg ligeledes, at det kunne ligne en 'lukket' fest, selvom det på ingen måde var tilfældet. Her fik aktiviteterne tilbage på museet under KK2 en anden karakter, da man som deltager ikke var eksponeret på samme vis. Om det var grunden til, at der fx mødte langt flere op til den alternative gudstjeneste under KK2 er svært at sige, men det blev i hvert fald synligt, at udstillingsrummet på museet også kan bidrage positivt til den slags aktiviteter.

Udstillingsbenspænd – institutionspraksis og -handlen

Hvor de foregående afsnit primært har forholdt sig til de besøgende i relation til KK1 – både i henhold til det rituelle i museumsbesøget og bruddet med dette – vil jeg i det følgende undersøge institutionens ageren. Det er her vigtigt at nævne, at jeg ikke foretog nogen interviews med medarbejdere fra Randers Kunstmuseum om mine eksperimenter¹⁵⁶. Det kunne på mange måder have været oplagt at spørge mere direkte ind til deres oplevelser. Både for at få viden om deres rolle og deres møde med de besøgende, men også for at distancere mig mere som forsker fra institutionen. Der blev afholdt et evalueringsmøde efter KK1, hvor museumsdirektøren, to inspektører og jeg selv deltog. Mødet var ikke faciliteret af mig og var overvejende baseret på praktiske erfaringer, men i kombination med mine feltnoter og overvejelser bidrager det til nærværende analytiske refleksioner.

Normalt, når der opbygges nye udstillinger på Randers Kunstmuseum, er der opsat skilte, som signalerer 'adgang forbudt'. Det er en praksis, der som udgangspunkt er skjult for de besøgende, og som først kan opleves i et færdigt udstillingsresultat. Det foregår backstage, hvis man skal bruge Goffmans term. Under KK1 kunne man derimod opleve museets ansatte komme gående hen ad gaden med malerier og følge med i den efterfølgende ophængning og nedtagning i kraft af glascontainerens gennem-

¹⁵⁶ Som jeg både skriver i afhandlingens metodekapitel og senere i den afsluttende diskussion, havde jeg i starten ikke i samme grad fokus på institutionen som analyseobjekt, men derimod de besøgende (brugerdimensionen), hvilket kan være en årsag til, at jeg ikke foretog en mere systematisk opsamling omkring de ansattes oplevelser og erfaringer med KK1. Jeg troede på det tidspunkt, at jeg primært undersøgte brugerne, hvor det etnografiske feltarbejde overvejende havde fokus på, hvordan de agerede i forhold til mine eksperimenter. Jeg havde dog løbende både formelle og uformelle møder og samtaler med museumsdirektøren og det resterende personale, som jeg bl.a. bygger mine refleksioner på. Dette er ligeledes beskrevet i metodekapitlet.

sigtige ydre. Det blev i den sammenhæng ikke bare: ”Kom ind og se! Nu har vi skabt en ny udstilling”, men en synliggørelse af flere dele af den museale udstillingspraksis og -proces. Som jeg allerede har berørt indirekte i de foregående afsnit fungerede dette som en modsætning til Randers Kunstmuseums usynlige placering og som et bidrag til at skabe større åbenhed om museets praksis over for besøgende og potentielle besøgende.

Men synliggørelsen af udstillingspraksis og tilstedeværelsen i nye omgivelser var også med til at udstille institutionen. Som jeg allerede har beskrevet tidligere i kapitlet rykkede glascontainerens fysiske rammer ved forholdet mellem frontstage og backstage, hvilket ligeledes fik betydning for institutionen. »Kontrol over bagscenen [backstage] spiller tydeligvis en betydelig rolle i den ”arbejdskontrol”, som individer gør brug af for at kunne slække lidt på de bydende krav, omgivelserne stiller« (Goffman, 2014: 147). Man kan ud fra Goffmans pointe argumentere for, at det ikke i samme grad var muligt for institutionen at opnå kontrol over situationen i glascontaineren. De var her hele tiden eksponeret, hvilket kan være en grund til, at eksperimentet i nogle tilfælde kunne være en udfordring. Der blev blandt flere af museets ansatte eksempelvis udtrykt bekymring for håndteringen af værkerne, når de skulle flyttes mellem museet/museets magasiner og glascontaineren, hvormed de blev udsat for ændrede klima- og lysforhold¹⁵⁷. Det skyldtes bl.a., at de ansatte var nervøse for, at forbipasserende ville undre sig, og at de fandt det problematisk, at værkerne pludselig befandt sig på gaden. I forlængelse heraf nævner Goffman, at backstageområdet er stedet, hvor man som optrædende kan være sig selv og ikke møder nogen tilskuere (Ibid.: 147). Når dette område forsvinder, som det var tilfældet med KK1, kan man argumentere for, at der opstår en større angst for at begå fejl. Overgangen mellem frontstage og backstage kan generelt være svær (Ibid.: 23), og når de ligefrem flyder sammen, er det ikke muligt at opretholde en intakt facade. Det drejer sig i den sammenhæng ikke kun om værkernes ve og vel, men også hvordan man fremstår som institution. Der blev ved KK1 et andet fokus på de besøgende, fordi det var mere synligt, om der kom eller ikke kom nogen. Der var i den forstand meget på spil for museet, da man var mere udsat end bag

¹⁵⁷ Det er vigtigt at nævne, at ingen værker blev beskadiget i forbindelse med KK1, men bekymringen herfor er vigtig at medtage, idet den peger på, hvordan KK1 var med til at udfordre/ præge museet.

betonen¹⁵⁸. Skal man fortsætte teatermetaforen skulle de indtage en helt ny scene, hvor de ikke havde spillet samme rolle før.

Derudover blev det til evalueringsmødet nævnt, at KK1 havde taget meget mere tid end forventet, og da det var en ekstraopgave oveni de sædvanlige, virkede det måske også mere uoverskueligt. Der blev også fremhævet positive ting ved tiltaget, men oplevelsen af det ekstra arbejde fyldte en del hos de ansatte. Dette kan muligvis bunde i, at det var svært at sætte ord på, hvad de præcist havde fået ud af eksperimentet, og her var den kropslige erfaring, som fortalte dem, at det var hårdt og havde gjort dem trætte, den lettest beskrivelige.

KK1 var dog ikke udelukkende en udfordring for institutionen, men åbnede også op for at bryde med vanlige mønstre og interagere med de besøgende på nye måder. Sidstnævnte berører jeg senere i dette kapitel. Udstillingsmæssigt blev det ved KK1 synligt gennem en mere afslappet tilgang, end man finder på museet. Der kom ikke altid skiltetekster op ved de enkelte værker, og der var heller ingen overordnet introtekst til de enkelte temaudstillinger. Dette kan skyldes, at det ikke var muligt at opretholde samme standard ved så korte udstillinger, men det viste også, at man kan skabe udstillinger på mange måder. Ved KK2 kom der fra museets side en helt anden opmærksomhed på, at det gerne måtte ligne de resterende udstillingsrum ift. skiltetekster. Udstillingerne ved KK2 var længere og sjældent bemandede og krævede muligvis mere skriftlig formidling, men det peger ligeledes på, at det på mange punkter mimerede et 'plejer'. Det betød derfor også, at KK2 kom til at fremstå mindre nytænkende end KK1.

De ændrede forhold for udstillingsprocessen ved KK1 – både synliggørelsen og den midlertidige karakter – var på mange punkter med til at udfordre forestillingen om museumsbesøget som en rituel handling. Det blev gennem museets ageren under KK1 og KK2 tydeligt, at det ikke kun er de besøgende og de arkitektoniske rammer, som bidrager hertil. Det gælder i høj grad også de museumsansatte, der på forskellig vis var med til at opretholde ideen om det rituelle gennem deres handle-mønstre. Man kan i forlængelse heraf argumentere for, at KK1 som eksperiment i andre fysiske

¹⁵⁸ Ved at have mig koblet på som forsker kan man dog sige, at jeg kunne fungere som et 'støddæmpende lag', såfremt KK1 havde været en fiasko. Randers Kunstmuseum havde ganske vist investeret både navn, tid og ressourcer i eksperimentet, men det ville i højere grad have været muligt at give dette projekt skylden, da jeg stod som hovedansvarlig.

rammer skabte en række benspænd for, hvordan man tænker udstillinger og museumsbesøg, hvilket tvang institutionen til at agere anderledes end ellers. Hvordan dette kan have betydning for udvikling af den museale praksis diskuterer jeg yderligere i afhandlingens afsluttende diskussion i kapitel 7. Dog vil jeg i denne sammenhæng tilføje, at jeg efterfølgende har overvejet, hvad det ville have betydet for eksperimentet at lukke det rigtige museum ned under KK1. Det ville formentlig have genereret en helt anden opmærksomhed eksternt og tydeliggjort kontrasten i at være uden for rammerne. Men overvejsen peger også på et metodisk valg, som er præget af, at jeg som forsker måske hverken udfordrede mig selv eller institutionen *nok*.

Arkitektonisk rum som ramme for sociale og æstetiske oplevelser

Jeg har indtil nu i dette kapitel primært forholdt mig til, hvordan de arkitektoniske rammer påvirker museumsoplevelsen og institutionens handlemønstre. I det følgende undersøger jeg i stedet, hvilken betydning KK1 fik for kunstopplevelsen samt uddyber, hvilken betydning det sociale møde med fagpersoner (i nye omgivelser) har på kunst- og besøgsoplevelsen.

Jeg kan se Randers

Jeg kommer i de to efterfølgende analysekapitler om henholdsvis tematiske rammesætninger og stemmer nærmere ind på de besøgendes møde med kunst. Jeg vil i det følgende dog kort se på, hvilken betydning de forandrede omgivelser under KK1 kan have for kunstopplevelsen. Whitehead beskriver i *Interpreting Art*, hvordan det fysiske miljø i form af fx udstillingsdesign, grupperingen af genstande og lyssætningen udgør én af tre faktorer, som spiller ind på museumsbesøgendes fortolkning af kunst¹⁵⁹ (Whitehead, 2012: xiii). Denne fremhævnin g af omgivelserne peger ligesom den foregående analyse på, at det fysiske rum både spiller en væsentlig rolle i den overordnede museumsoplevelse, men også i hvordan kunsten konkret opleves og fortolkes.

Jeg beskrev i det indledende kapitel om Randers Kunstmuseum, hvordan man på museet møder en meget modernistisk fremstilling af kunsten, som tilstræber et neutralt (hvidt) udstillingsrum, hvor kunsten får lov til at tale for sig selv uden for meget

¹⁵⁹ De andre faktorer er henholdsvis den tekstuelle (fx vægte kster, skiltetekster, audioguider) og den eksperimentelle (årsagen til besøget) (Whitehead, 2012: xiii).

støj (Ibid.: 33)¹⁶⁰. Dette ændrede sig dog i glascontaineren, hvor skiftet fra faste vægge til glasvægge bl.a. medførte en naturlig lyssætning, men også at rummet i kraft af transparensen blev forbundet med den omgivende plads og det liv, som her udspillede sig. Denne forandring fik i flere tilfælde betydning for oplevelsen af kunsten. Det kommer eksempelvis til udtryk hos interviewpersonen Frederik, der som svar på spørgsmålet om, hvad han synes om, at museet er rykket ned i glascontaineren, fortæller, at han oplever kunsten på en lidt anden måde end på museet. Jeg spørger ham derefter, hvordan han finder det anderledes: »Jamen det er sådan... Man kan fx sidde her og lave sit eget [flag]. Det kan man ikke hver gang heroppe [på museet]. Og så kan man også kigge på byen og byens kunst på samme tid. Så kigger man måske lige på det der danske flag, som er bulls eye [værket *Flagkomposition IV* af kunstneren Ole Folmer Hansen]. Og så kigger man også lige ud. Herud på det. Og så tænker man lidt på, hvordan Danmark faktisk er. På hvordan Randers er. Altså vi har natur. Vi har god natur (...)« (KK1_nationalitet_2: 3.06). Frederik laver i citatet en klar kobling mellem hans oplevelse af værkerne, og de omgivelser han kigger ud på gennem glasset. Interviewet fandt sted under udstillingen Kunst og nationalitet, hvor man, udover at kunne opleve en masse flagværker, kunne kreere sit eget flag (det henviser Frederik til først i citatet) eller besvare det tematiske spørgsmål 'Hvornår føler du dig randrusiansk?'. Man kan argumentere for, at netop denne udstilling og de to aktiviteter i særlig grad lagde op til en dialog med omgivelserne uden for glascontaineren, som Frederiks refleksioner er et godt eksempel på, og det kan derfor diskuteres, om de andre udstillinger havde samme effekt. Var der besøgende, som fx oplevede noget lignende ved et madtema? Frederiks udsagn er dog interessant, idet det peger på, at omgivelserne potentielt kan forme ens blik på kunsten og påvirke læsningen af visse værker.

Koblingen mellem de udstillede kunstværker og den fysiske livsverden, der bliver synlig i Frederiks udsagn, kan i nogen grad forbindes til måden, man kunne opleve kunst før museumsinstitutionens opståen. Her var kunsten ikke frigjort fra hverdagens sociale og private kontekster, som det senere skete i den modernistiske kunstforståelse

¹⁶⁰ I disse rum er målet en nærmest spirituel æstetisk oplevelse mellem værk og beskuer (Whitehead, 2012: 32) uden andre forstyrrende elementer (Ibid.: 33).



Ole Folmer Hansen: Flagkomposition IV, 1974



Flagworkshop i glascontaineren under udstillingen Kunst og nationalitet.

og idealet om 'den hvide kube'¹⁶¹ (Whitehead, 2012: 31). Det kan dog diskuteres, hvorvidt det neutrale udstillingsrum overhovedet eksisterer, og i virkeligheden er en illusion (O'Doherty, 2002 (1976): 88), hvilket kunstkritiker og kunstner Brian O'Doherty mener, når han påpeger, at også det hvide 'neutrale' udstillingsrum bygger på bestemte ideer og antagelser (Ibid.). Jeg kommer i næste kapitel nærmere ind på, hvordan udstillinger og udstillingsrum er med til at præge formidlingen, når jeg bl.a. forholder mig til begrebet *framing*. Min pointe i denne sammenhæng er dog, at der i glascontaineren var noget andet på færde end i museets sædvanlige udstillingsrum, idet værkerne ikke i samme grad var isoleret fra en hverdagsagtig setting. Det betød ligeledes, at de ekspressive og symbolske markører (som bl.a. er kendetegnende for ritualet) fik en anden rolle, da de kom til at 'konkurrere' med andre æstetiske udtryk i byrummet, som pludselig var synlige qua glassets transparens. Det er netop det forhold, som er til stede i Frederiks oplevelse af værkerne. Det er ikke nødvendigvis en negativ konkurrence, men det bidrager til, at fortolkningen af værket får en bestemt rammesætning.

Dialogen mellem institutionen og dens besøgende

Som ovenstående afsnit peger på, påvirker det fysiske sted i visse tilfælde mødet mellem de besøgende og kunsten. Men hvordan forholder det sig med sociale relationer – i denne sammenhæng mellem de besøgende og institutionen? Ifølge Hastrup præges vi generelt af de rum, vi befinder os i, og hun peger i samme ombæring på, at relationer mellem mennesker medieres af den fysiske verden (Hastrup, 2015: 60). Dette var i høj grad tilfældet i glascontaineren, hvor det sociale møde mellem institution og besøgende af forskellige årsager blev forstærket.

Først og fremmest havde det formentlig en særlig betydning, at der hele tiden var repræsentanter fra museet til stede i udstillingsrummet, idet værkerne skulle være under opsyn. I nogle tilfælde var det kun mig – måske i selskab med en frivillig¹⁶², men

¹⁶¹ Før det var muligt at opleve kunst på museer, var kunstsamlinger forbeholdt adlen og borgerskabet (Whitehead, 2012: 31). Her havde kunsten ikke nødvendigvis et oplysnings- eller dannelsesbaseret formål, men skulle nærmere imponere og vise ejerens smag og rigdom. Værker hang tæt side om side i stuer, hvor det enkelte værk ikke var i fokus, som det i højere grad er tilfældet senere i historien (Ibid.).

¹⁶² Selvom jeg havde en anden rolle og ikke var ansat på museet, fremstod jeg på mange punkter som en repræsentant for museet. Jeg bar bl.a. en T-shirt med Randers Kunstmuseums logo, så de besøgende i glascontaineren kunne adskille mig fra andre besøgende. Jeg fremstod med andre ord ikke som forsker og en neutral observatør.

ofte var enten en af museets to inspektører eller museumsdirektøren også til stede. Det skabte mulighed for, at de besøgende kunne rette direkte henvendelse, og idet eksperimentet var et ekstraordinært tiltag, inviterede det også til spørgsmål. Man skulle med andre ord oftere forklare, hvorfor museet havde valgt at udstille værker i en glascontainer og måtte ligeledes benytte den mere opsøgende strategi for at tiltrække besøgende til de forskellige aktiviteter. At foyeren, der normalt forbereder den besøgende til museumsbesøget, var forandret, gjorde ligeledes, at både jeg selv og museets personale fik en mere introducerende rolle.

Derudover fik opløsningen af grænserne mellem henholdsvis frontstage/backstage og foyer/udstilling en betydning for relationen mellem de besøgende og museets personale. Laursen, Kristiansen og Drotner peger på, at i museumsfoyeren befinder personalet sig ofte bag en skranke, hvorfra de interagerer med de besøgende (Laursen, Kristiansen og Drotner, 2016: 77). I glascontaineren befandt de museumsansatte og jeg selv os 'på gulvet' blandt de besøgende, og det var her hverken muligt at gå ind på et kontor eller stille sig bag en skranke. Man kan argumentere for, at det ændrede en smule ved magtforholdet mellem institutionen og de besøgende – både fordi museet var på udebane, men også fordi de arkitektoniske forhold (i form af manglende områder særligt for ansatte) gjorde, at der ikke i samme grad opstod et hierarki.

Når museets faglige personale møder det voksne publikum (på museet), sker det oftest i form af planlagte aktiviteter fx en omvisning. Der er under en omvisning mulighed for både at stille spørgsmål og gå i dialog med den viden, man får præsenteret, men det er i udgangspunktet omviseren, der har taleretten og har planlagt indholdet. Under KK1 foregik dialogerne mellem det faglige personale og de besøgende oftest én til én frem for i en større gruppe og uden planlagte oplæg. Man kunne som besøgende bare 'dumpe ind', hvilket betød, at der ikke i samme grad var regler for, hvordan institutionen og de besøgende skulle agere overfor hinanden. Selvom der i langt de fleste tilfælde blev opretholdt et ekspert-amatørforhold, hvor den museumsansatte som ekspert fortalte om kunsten til den besøgende, opstod der en form for ligeværdighed, hvor de museumsansatte skulle gå i dialog med dét, der mødte dem uden reel forberede-

delse. Man kan argumentere for, at dette skabte grundlaget for en mere bakhtinsk dialog, hvor dialogen skabes af begge parter og bliver mindre monologisk¹⁶³.

Selvom der på mange punkter blev skabt rum for en mere uformel samtale mellem de besøgende og museets ansatte under KK1, er det vigtigt at nævne, at mange interviewpersoner i samme ombæring fremhæver, at de sætter stor pris på en dialog med professionelle. Det nævner interviewpersonen Henrik, da han skal besvare spørgsmålet om, hvad han synes om, at museet er flyttet ned i glascontaineren. »For mig bliver kunsten virkelig, når jeg kan have den luksus og stå og snakke med én, som ved noget om det. (...) [*støj i baggrunden*]. Man kan stå her og nå at få en øl og sådan noget. Det giver en ro til at kunne tage det ind« (KK1_virkelighed_4: 00.57). Henrik er selv kunstner og kunstinteresset, og man kan ud fra dette sige, at det langt fra vil være alle, som vægter faglig viden lige så højt. Dog vidner hans eksplicite fremhævelse af det fysiske møde med en fagperson om, at det kan noget andet og mere end blot at læse en formidlingstekst. Det er en *luksus* – noget særligt.

Glæden ved dialogen med det faglige museumspersonale er ligeledes interessant i et deltagelsesperspektiv, da denne form for formidling i nogen grad hører mere til afsender- og modtagerorienterede formidlingsstrategier. Det er særligt tilfældet, hvis dialogen mere har karakter af monolog (fra fagpersonen). Men bliver samtalen mere dialogisk, åbnes der potentielt op for at sætte den besøgende og dennes kompetencer i spil på en mere aktiv måde, end det ville være tilfældet ved en (gruppe)omvisning eller ved skriftlig formidling. Der bliver skabt et mere relationelt rum.

¹⁶³ Jeg havde ikke forberedt museets ansatte på, hvordan de skulle agere i forhold til de besøgende i glascontaineren. Det kunne have været oplagt at tage en snak om det, men omgivelserne og formen gjorde, at det på mange punkter blev et mere uformelt rum.

5. TEMATISKE RAMMESÆTNINGER AF KUNSTEN

– samlingsaktivering og nye relationer

I det foregående kapitel fokuserede jeg i mine analyser primært på Randers Kunstmuseums midlertidige opståen i en glascontainer, og hvilken betydning stedet og rummets fysiske indretning har for de besøgende, institutionen og mødet med kunsten. I dette kapitel undersøger jeg de konkrete formidlingseksperimenter i form af tematiske udstillinger og aktiviteter, som fandt sted i glascontaineren (KK1) og siden på Randers Kunstmuseum (KK2). Analyserne centrerer sig særligt om, hvordan tematiseringerne forsøger at sætte kunst i relation til noget *andet*, og hvordan denne framing påvirker formidlingssituationen og de besøgendes oplevelse af og møde med kunst.

Tematiske udstillinger – repetition eller brud?

Udstillinger er ifølge redaktørerne til antologien *Thinking about Exhibitions* (1996) blevet *mediet* for, at kunst kan opleves af en offentlighed (Greenberg, Ferguson og Nairne, 1996: 1). Det betyder derfor også, at udstillinger er af stor vigtighed for museer, hvilket de seneste årtier bl.a. har resulteret i en stigning i antallet, samt at museerne i højere grad arrangerer midlertidige udstillinger med deres permanente samlinger (Ibid.).

Udstillinger kan ifølge kurator Bruce Ferguson ses som et strategisk system af repræsentationer, der ikke kun skabes i kraft af de udstillede objekter, men også andre elementer såsom vægfarver, lyssætning, skiltetekster, diverse sikkerhedsforanstaltninger, arkitektur m.m. spiller ind (Ferguson, 1996: 128). Ferguson fremhæver endvidere, at der altid er en plan bag en udstilling, som indeholder forskellige hierarkier og et ønske om at påvirke (Ibid.). Denne pointe kan bl.a. underbygges af forsker i læring og ledelse Darlene Clover, som peger på, at institutionel magt udøves gennem valget af hvilke historier, der fortælles, samt kontrollen over repræsentationen, som netop er tilfældet ved mange udstillinger (Clover, 2017: 85). Museer spejler med deres fremstillinger dermed ikke virkeligheden. De er diskursive og strukturerer bestemte artikulationer mellem genstande og viden (Whitehead, 2012: 23). Der sker en konstruktion af bestemte narrativer (Whitehead, 2009: 40), der bliver styrende for den besøgendes

oplevelse og fortolkning af kunst. Forsker i performance studier og museumspraktiker Barbara Kirshenblatt-Gimblett kalder ligefrem udstillinger for teatraliske, da det er her museer fremfører den viden, de er i besiddelse af (Kirshenblatt-Gimblett, 1998: 3).

En måde, hvorpå man kan strukturere en udstilling og dermed skabe en form for systematisering, er gennem *framing* (Phillips, 1997; Whitehead, 2012; Clover, 2017). Whitehead definerer i *Interpreting Art* (2012) framing som »the constructive explanation of the museum's cartography and the epistemological territories into which objects are pulled, much as early modern maps provided explanatory legends framed within continents, countries and seas to guide the viewer's interpretation and contribute to the construction of the world represented« (Whitehead, 2012: 53f). Sagt med andre ord fungerer framing både som selekteringsstrategi og fortolkningsramme (Ibid.), der åbner for forskellige måder at forstå og tilgå kunst på.

Der er findes et utal af forskellige former for framing herunder tematiserende og evolutionær. Også glascontaineren kan anskues som en form for framing, idet transparenzen mellem udstillingsrum og omverden i visse tilfælde fik betydning for de besøgendes fortolkning af kunsten. Det er i forbindelse med framing vigtigt at påpege, at de ligesom udstillinger generelt viser forskellige, men aldrig *hele* forståelser gennem deres fremstilling (Ibid.). Brugen og valg af framing på kunstmuseer har dermed indflydelse på den viden, der produceres om kunst og kunsthistorie (Ibid.: 53).

Jeg undersøger i de kommende afsnit, hvordan de tematiske udstillinger agerede framing, herunder hvordan det kom til udtryk formidlingsmæssigt visuelt, tekstligt og i valg af aktiviteter, samt hvordan denne framing både gentog og brød med Randers Kunstmuseums nuværende samlingsudstillingspraksis.

Hænger det ikke bare, som det plejer? – Tema som framing

At benytte tematiseringer som framing af permanente samlinger er på ingen måde et ikke nyt fænomen inden for museumsverdenen. Som jeg tidligere har nævnt, finder man flere eksempler i dansk kontekst bl.a. på Kunstmuseet ARoS, men også internationalt anvendes dette greb (Whitehead, 2012)¹⁶⁴. Baggrunden for, at valget faldt på en

¹⁶⁴ Whitehead refererer i *Interpreting art* til Tate Modern i London, som ved åbningen i 2000 brød med kronologien og geografien og foretog mere tematiske ophængninger af den årsag, at man ikke skulle stå med et samleband af historie, men derimod kigge på kunst i et bestemt rum i en bestemt tid (Whitehead, 2012: 81). Denne framing skulle bl.a. tilbyde flere forskellige måder og grader af fortolkning samt mulighed for at udforske med ens egne interesser.

tematisk framing med universelle temaer, frem for eksempelvis et stilhistorisk tema eller helt tilfældigt udvalgte værker i forbindelse med KK1, hang sammen med et ønske om at koble Randers Kunstmuseums samling sammen med tematikker, der var relevante for det enkelte individs liv og ikke udelukkende forbundet til kunst. Derudover var det en intention at aktivere samlingen på en ny måde gennem tværfaglige formidlingsaktiviteter, som både inddrog intellektet og kroppen.

Temaudstillinger kan ifølge Hvenegaard Rasmussen kritiseres for at fjerne mangetydige budskaber, som publikum selv skal lære, og han knytter dem derfor umiddelbart sammen med en afsenderbaseret formidlingsstrategi (Hvenegaard Rasmussen, 2016: 110). Man kan dog argumentere for, at det i høj grad handler om *hvilket* tema, der er tale om, og *hvordan* dette formidles. Er temaet ikonografi i 1800-tallet, som formentlig henvender sig til en kunstfagligt interesseret målgruppe og har særligt fokus på kunsten? Eller er det, som i dette projekts tilfælde, temaer, der omhandler noget mere alment? Temaernes potentielle relatérbarhed taler på mange måder mere ind i en modtagerbaseret strategi med et ønske om at forstå de besøgende og deres hverdag (Ibid.: 199). I kombination med de tematiske aktiviteter åbnes der for en mere umiddelbar brugerinddragende formidlingsstrategi, eftersom de vægter at styrke den enkeltes oplevelse under museumsbesøget (Ibid.: 55). Man kan dermed sige, at der ved denne form for framing, hvor forskellige visuelle, sproglige og fysiske aktiviteter benyttes til at stimulere mødet med kunsten, sker en ændring i betydningsniveau, idet der ikke udelukkende sættes fokus på kunst ud fra en kunsthistorisk fagkode. Dette bliver nævnt eksplicit i enkelte af mine interviews. Det gælder fx Martha, som deltog i et foredrag under udstillingen Kunst og krop: »Og så tror jeg også, det er godt at vælge... Det er jo et relevant spørgsmål det her. Det er jo ikke et akademisk spørgsmål vel. Men man vælger noget, som vi alle har et eller andet forhold til. Om vi så kan lide kunst eller ej. At det ikke bliver på et plan, hvor man ikke...« (KK1_krop_3: 01.05). Martha når i interviewet og citatet ikke helt at afslutte sin sætning, men hun beskriver, hvad hun har fået ud af at deltage i foredraget, hvor hun netop fremhæver, at et perspektiv, der er mere i øjenhøjde med hverdagen, også er lettere tilgængeligt. Kunst sættes i den sammenhæng i relation til genkendelige aktiviteter og emner, som forsøger at bygge bro til livsverdenen.

Man kan i forlængelse af interviewcitatet inddrage Clovers udlægning af framing. Hun argumenterer for, at den bl.a. kan fungere som en visuel deltagelsespraksis, hvor

man kobler dialog og visuel afkodning til aktiviteter, hvorved der skabes en ny indgangsvinkel for de besøgende (Clover, 2017: 83). Det flytter udstillinger fra at være »mere "products" to be absorbed, toward exhibitions as participatory visual "processes" that encourage visual literacies and skills, diverse form of engagement, and new knowledge that is required to respond to what museum scholar Janes (2009) calls a socially and ecologically troubled world« (Ibid.: 83f). Framing bliver i denne optik en måde at inddrage de besøgendes personlige kompetencer og interesser, hvor de besøgende både forbindes med hinanden samt til sociale og kulturelle emner, der har betydning for deres liv (Ibid.: 86).

Som et eksempel på, hvordan framing kan være en visuel deltagelsespraksis beskriver Clover, hvordan hun selv deltog i en workshop, hvor man først i grupper havde diskuteret begrebet *magt* og derefter set en kunstudstilling, hvor man havde diskuteret værkerne ud fra dette begreb (Clover, 2017: 83). Værkerne var ikke umiddelbart knyttet til magt, og i Clovers optik var der dermed ikke givet koder, som byggede på forudbestemte teorier og forståelser mellem værket og en bredere kulturel kontekst. Den forudgående snak blev i stedet en linse til at kunne diskutere både nye ting i værkerne såvel som ting, der ikke indgik i dem (Ibid.: 86). Framing blev ikke en vej til at besvare spørgsmålet. Det skabte i stedet en anden åbenhed og blev en ny indgangsvinkel til kunsten.

Men giver en tematisk framing mening, hvis man som besøgende ikke lægger mærke til den? Ser man på den tematiske framing ved udstillingerne under KK1, spillede den ikke en betydelig rolle, idet selve ideen om at flytte institutionen ud i nye rammer i sig selv blev en framing, om end den overvejende var af arkitektonisk karakter. Som jeg beskrev i det forrige kapitel mimerede glascontaineren på mange punkter det gængse udstillingsrum. Værkerne hang dog noget anderledes end på Randers Kunstmuseum, idet de var udstillet på transparente vægge, og rummet havde samtidig en mere uformel stemning, som underbyggede 'det hverdagslige', hvilket indirekte understøttede udstillingens temaer.

For at fremhæve, at de tematiske udstillinger var et eksperiment, og at den valgte framing adskilte sig fra Randers Kunstmuseums resterende samlingsophængning, havde det under KK2 været oplagt at eksperimentere mere med ophængningen. Hvis man ser bort fra indholdet af de udstillede værker og udelukkende fokuserer på, hvordan værkerne var præsenteret, var der dog ikke umiddelbart noget, som adskilte sig fra

de resterende udstillingsrum. Værkerne hang på hvide vægge med forholdsvis god afstand. De faktuelle genstandstekster var af tidsmæssige årsager sat op på skilte i stedet for at være 'trykt' på væggen, men havde samme typografi, som i de øvrige udstillingsrum, hvilket betød, at man som besøgende formentlig ville tænke dem som sammenhængende. Den eneste synlige forskel mellem KK2 og de andre udstillingsrum var, at der blev brugt en orangerød farve som baggrund for titel og introducerende tekst. Lige så meget, som KK1 havde bidraget til at skabe benspænd for institutionelle vaner, lige så meget kom KK2 på mange punkter til at repetere resten af samlingens udtryk på trods af eksperimentelle anstrengelser. Dette kan bl.a. hænge sammen med min egen rolle i forløbet, hvor jeg både undervurderede de mange lag i framingsprocessen og endte med at have for mange opgaver, som jeg skulle løse undervejs.

For meget eller for lidt tekst?

Foruden de mere arkitektoniske elementer i udstillingsophængningen, som beskrevet ovenfor, er det relevant at komme ind på betydningen af indholdet i den skriftlige formidling, hvis man skal forstå temaerne. Ikke mindst fordi der var flere interviewpersoner ved både KK1 og KK2, som enten havde svært ved at identificere eller slet ikke havde lagt mærke til, at værkerne havde et bestemt tema til fælles. Det kan ved KK2 selvfølgelig skyldes den tætte visuelle kobling til de resterende udstillingsrum og ved KK1 selve 'udflytningen', men en anden potentiel årsag for begge eksperimenteres vedkommende kan tilskrives manglende formidling. Både ved KK1 og KK2 fyldte overskrifter eller mere introducerende formidlingstekster meget lidt i udstillingsrummene. Det kan bero på praktiske aspekter såsom udstillingernes midlertidige karakter og dermed prioriteringen af ressourcer. Kunne det 'betale sig' at producere en masse formidling til udstillinger af så kort varighed? Hvem skulle producere det? Og hvordan skulle det prioriteres i forhold til andre af museets opgaver?¹⁶⁵ Derudover hang den nedskalede formidling ikke mindst sammen med en intention om at være mere spørgsmålsrejsende og mindre fortællende og belærende.

¹⁶⁵ Som jeg allerede har været inde på andre steder i afhandlingen, var eksperimenterne i forbindelse med mit projekt på mange måder en 'ekstra' opgave oveni museets øvrige projekter, hvilket selvfølgelig også påvirkede prioriteringen af ressourcer – økonomiske som praktiske. Det var desuden ikke fra start afklaret, om det fx skulle være mig eller museets personale, der skulle stå for at producere evt. udstillingstekster, hvilket formentlig også kan være årsag til, at det ikke kom til at fylde så meget.

Ved KK1 var den eneste skriftlige introduktion et skilt uden for glascontaineren med overskriften *Kunst i kassen*, hvor man ligeledes kunne se et program for de forskellige temaer og aktiviteter i løbet af åbningsugen. Under KK2 stod der på væggen ved indgangen til udstillingsrummet skrevet *Kunst i kassen 2.0*, mens man et andet sted i rummet kunne finde en kortere tekst om baggrunden for udstillingerne (se bilag 11). Man kan argumentere for, at de to titler, som museet og jeg havde valgt i fællesskab, særligt ved KK2, ikke formidlede noget om, *hvilket* indhold man kunne forvente at finde i de to udstillingsrum og dermed heller ikke bidrog til at synliggøre det aktuelle tema. Temaerne kom med andre ord lidt i baggrunden med dette titelvalg til fordel for en promovering af det mere overordnede koncept. Hvor *Kunst i kassen* direkte henvisste til, at der var noget særligt på færde i form af kunst i en glascontainer/en kasse, må man antage, at det ved KK2 ikke kom som en overraskelse for de besøgende, at de ville finde kunst i udstillingsrummet. Titlen *Kunst i kassen 2.0* forudsatte desuden en bevidsthed om, at der tidligere havde været et 1.0, hvis man skulle være i stand til at afkode, hvad der foregik i rummet udelukkende ved at læse titlen på udstillingen. Efter som det kun var meget få af interviewpersonerne under KK2, der havde hørt om eller besøgt KK1 (hvilket man med stor sandsynlighed må antage gjorde sig gældende for størstedelen af de besøgende på museet generelt), betød det, at titlen fremstod både indforstået og meget lidt forklarende¹⁶⁶. Fx er der interviewpersonerne Mette og Malene, som ikke umiddelbart syntes, at temaet fremstod særligt synligt og i første omgang havde svært ved at regne ud, hvad det egentlig handlede om.

»Mette: Men det ville være sjovt lige at blive gjort lidt mere opmærksom på temaet. Altså står det der? Eller? ... Nej det er rigtigt nok. Lige da vi kom ind...

C: Ja der er lige det der meget korte ik? Men der er jo ikke meget.

Mette: Det er det eneste igor? [C: Jo]. Et ordentligt skilt, hvor der stod...

Malene: Kunst og tro.

Mette: Ja Kunst og tro. Og måske ideen med det der med, at man... At det er værker, som I har taget fra jeres samling og samlet. Altså så man sådan lige...« (KK2_tro_1: 05.04).

¹⁶⁶ Der var blevet skrevet lidt om KK2 på museets forskellige trykte og digitale platforme samt i lokalavisen. Derudover fremgik alle udstillingerne og de dertilhørende aktiviteter af diverse lokale arrangementskalendere. Da en stor del af museumsbesøgende orienterer sig forskellige steder, når de forbereder et museumsbesøg, er det ikke utænkeligt, at flere havde hørt om KK2, inden de kom, men man må forudsætte, at der også var en del, som ikke var opmærksomme på de tematiske udstillinger.

Uddraget viser, hvordan der opstår en uklarhed om, hvad man som besøgende skal forvente af den tematiske udstilling – særligt hvis man ikke har besøgt museets tidligere og dermed ikke kender til den sædvanlige ophængning af samlingen, som det var tilfældet for Mette og Malene¹⁶⁷.

Men de to kvinders udtalelser peger desuden på en anden central problematik, når man taler skriftlig formidling på museer generelt – nemlig om de besøgende rent faktisk får noget ud af udstillingsteksterne. Ifølge forskere i strategisk kommunikation Anna Karina Kjeldsen og Matilde Nisbeth Jensen kan det at læse udstillingstekster være en kompliceret affære. Udover at teksterne skal tale til mange forskellige målgrupper (Kjeldsen og Jensen, 2015: 94), henviser de i artiklen ”When words of wisdom are not wise” til forskning, der peger på, at læsesituationen er helt særlig, når det gælder udstillingstekster. Teksterne er ofte kondenserede. Man læser dem måske ikke så grundigt, bliver forstyrret undervejs eller må genlæse, hvilket betyder, at en tekst sjældent læses i sin helhed (Ibid.: 96). Mette og Malene havde ganske vist noteret sig, at der var en udstillingstekst, men Mette ytrer, at hun gerne ville have haft lidt mere introduktion til, at det handlede om at aktivere museets samling. Netop dette var beskrevet i den korte introtekst (se bilag 11), hvilket vidner om, at de to interviewpersoner enten ikke havde læst den eller kun havde gjort det meget overfladisk. I teksten blev alle temaerne ligeledes nævnt, men de var langt fra synlige i samme grad, som det er tilfældet med titler på særudstillinger, eller hvis man læser overskrifterne på de introduktioner, man ellers kan finde i udstillingsrummene for museets samling.

Problematikken angående læsning af udstillingstekster leder desuden videre til to andre spørgsmål, der kan diskuteres i forbindelse med skriftlig formidling af museumsudstillinger. Hvordan og hvilke(n) historie(r) skal fortælles? Disse spørgsmål kom ligeledes til syne flere gange i forbindelse med KK1 og KK2. Det gælder eksempelvis interviewpersonen Anders, som lige er flyttet til byen og er førstegangsbesøgende på Randers Kunstmuseum. Vi taler under interviewet om den skriftlige formidling af to værker begge med titlen *Opskrift* (1978)¹⁶⁸ af Sven Dalsgaard, som var med på udstillingen Kunst og mad. »Ja, fordi hvis du går hen og kigger, så står der jo ikke noget om

¹⁶⁷ Mette og Malene nævner i starten af interviewet, at de fx syntes, det var lidt forvirrende at lægge ud med en tematisk udstilling og derefter bevæge sig over i noget mere kronologiske. Det ville have været bedre, hvis det var omvendt (KK1_tro_1: 00.25).

¹⁶⁸ Værket der er gengivet her i afhandlingen er ikke magen til dem, som indgik i udstillingen Kunst og mad under KK2, men de to nævnte værker har samme karakter som dette.



Sven Dalsgaard: Opskrift (pølse), 1978

det. Og det kunne jeg godt tænke mig, når jeg stod og kiggede på sådan noget, fordi det giver en anden oplevelse, at der ligesom var en forklaring til. Hvad er det her? Nå jamen det var så Risø, han lavede det til, og så er det så hans mad og så dagen efter. Det er så dagen derefter. Fordi jeg er ikke sikker på, jeg havde luret, at det der var toiletpapir. Det tror jeg ikke lige umiddelbart, at jeg havde set, det var. (...) Ja. Jeg tror mere, jeg havde tænkt: Det er et stykke stof med et eller andet på, som... Og så havde jeg ikke tænkt mere over det. Nå ja okay – det er bare en eller anden skør ide« (KK2_mad_2: 07.36).

Jeg har forud for interviewet fortalt Anders om værkerne, som består af to skitserede retter, hvor navnet på disse står skrevet på værkerne (fx 'stegte rødspætter med rejer'). Derudover er der på lærrederne påsat et stykke toiletpapir, hvor man kan ane en afmærkning af indtørret fæces. Baggrunden for begge værker er, at Dalsgaard spiste retter i Risøs¹⁶⁹ kantine, som han efterfølgende dokumenterede gennem tegning og 'resterne' dagen derpå. Som det fremgår af citatet, havde Anders hverken identificeret materialerne i værket eller historien bag, hvilket den faktuelle genstandstekst ikke umiddelbart kunne have hjulpet ham med¹⁷⁰. Anders' oplevelse er på ingen måde unik for udstillingerne ved KK1 og KK2, da der som tidligere beskrevet, yderst sjældent står noget uddybende om enkeltværker i Randers Kunstmuseums samling. Her introducerer langt de fleste skriftlige tekster i udstillingsrummene til flere værker samtidig, hvor de sættes ind i enten en overordnet historisk, biografisk eller genremæssig kontekst og framing.

Citatet er et godt eksempel på, hvordan en fortælling om baggrunden for et specifikt værk giver noget ekstra til værkoplevelsen. Det betyder på den ene side, at Anders ikke selv frit kunne fortolke værkerne, men han giver samtidig udtryk for, at formidlingen er med til at åbne værkerne for ham, så han forstår dem bedre. Anders' udtalelse er hermed også med til at stille spørgsmålstejn ved, *hvilke* historier eller viden der deles. Man kan ud fra dette argumentere for, at Randers Kunstmuseum kunne være langt bedre til at synliggøre historier, der ikke nødvendigvis skal tilpasses en fælles framing eller narrativ, som det er tilfældet med de overordnede introduktionstekster.

¹⁶⁹ Det har ikke været muligt at få endeligt bekræftet, at Dalsgaard rent faktisk skabte værkerne til kantine på Risø. Flere kilder nævner dog, at det vist var tilfældet.

¹⁷⁰ Af den faktuelle genstandstekst fremgik kunstner, titel og årstal samt materiale. Ved sidstnævnte stod der dog kun angivet 'Blandede materialer', hvilket fx ikke gjorde det muligt at læse sig til, at der var tale om toiletpapir.

Dette giver midlertidige udstillingseksperimenter mulighed for, da man her kan vælge en anden framing og herigennem vise nye historier om værker fra samlingen. Denne analyse er derfor heller ikke et argument for at tilføje *flere* tekster til udstillingsrummene, men derimod en påpegning af, hvordan museets autoritative stemme kan nuanceres¹⁷¹. Hvordan de besøgendes egne stemmer kan komme i spil, kommer jeg ind på i kapitel 6.

Anders' udtalelse kan endvidere knyttes til forholdet mellem mundtlig og skriftlig formidling. Ville han fx have brugt tid på at læse historierne om *Opskrift*, hvis det havde været en trykt tekst? Muligvis. Han lægger i hvert fald ikke skjul på, at han er glad for den viden, han har opnået. Men hvad med Mette og Malene? Meget tyder i hvert fald på, at mange museumsbesøgende fravælger at læse (for meget) tekst (Kjeldsen og Jensen, 2015). Det kan derfor også diskuteres, om fortællingerne kunne synliggøres på andre måder end skriftligt. Anders' oplevelse ser i hvert fald ud til at blive forstærket ved, at han har dialogen med mig mundtligt, hvor han tilmed får mulighed for at kunne stille opklarende spørgsmål og modspørgsmål, som en trykt tekst ikke i samme grad kan hjælpe med. Dette underbygger ligeledes pointen om, at den mundtlige dialog mellem den besøgende og institutionen, som jeg nævnte i det foregående kapitel, både er vigtig for kunstopplevelsen og for at skabe en mere ligeværdig relation til de besøgende.

En anden måde at gøre formidlingen ikke blot mere alsidig, men også *relevant* for de besøgende uddyber Simon i *The Art of Relevance*, hvor hun argumenterer for, at noget er relevant »when it is connected to where a person wants to go« (Simon, 2016: 38). Det er ikke nok, at noget er velkendt. For at noget bliver relevant skal det også tilføre ny værdi og gøre en forskel for den besøgende (Ibid.: 29). En strategi til at skabe en potentielt både mere relevant og dialogisk formidlingsform, som åbner for nye fortolkningsmuligheder i kunstværker, kan ske ved at stille spørgsmål (Whitehead, 2012: 38). Denne form blev anvendt i forbindelse med KK1 og KK2 i form af spørgsmål, der knyttede sig til de forskellige temaer. Ved KK1 skete det gennem de reflekterende spørgsmål på opslagstavlerne i glascontaineren (bilag 4), hvor de besøgende ligeledes

¹⁷¹ Kurator og forfatter Peter Samis plæderer for, at der i slutningen af 1980'erne og starten af 1990'erne skete en ændring i den institutionelle autoritative stemme. Den ene grund var filosofisk, hvor der blev mere fokus på at bringe flere stemmer ind end institutionens. Den anden var digital, da nye teknologier gav mulighed for at give adgang til meget mere information i udstillingssalene (Samis, 2012 (2008): 305).

havde mulighed for at tilføje deres svar. Ved KK2 havde jeg i samarbejde med museet formuleret enkelte spørgsmål til hvert tema, som man kunne læse i den korte formidlingstekst i udstillingsrummet (bilag 11). Begge initiativer var et forsøg på at lægge mere ud til den enkelte, hvad vedkommende fik ud af det og ikke give en masse viden om temaet.

Hvor spørgsmålene i glascontaineren henvendte sig direkte til de besøgende i form af 'du' og udelukkende relaterede sig til temaerne (fx hvordan får du kroppen godt i gang?), var spørgsmålene i udstillingsteksten på museet både mere formel og tættere forbundet til kunsten. Hvordan får man smagen frem i et maleri? Hvad er en sund krop? Sådan lød to af spørgsmålene ved KK2, og de fremstod dermed mere retoriske end dialogiske i deres henvendelsesform. Man kan med udgangspunkt i Simon argumentere for, at spørgsmålene ved KK2 potentielt fremstod mindre relevante for alle besøgende end under KK1. Det gjaldt både dem, der ikke havde en særlig interesse i kunst, idet spørgsmålene ikke kunne relateres direkte til deres livsverden, men heller ikke dem, der havde et ønske om at få mere viden om kunsten og temaerne, kunne finde svar gennem spørgsmålene.

Valget af spørgsmål, særligt ved KK2, medførte endvidere, at formidlingen ikke blev, som jeg oprindeligt havde tænkt¹⁷², idet jeg havde en forventning om, at spørgsmålene frem for en længere introtekst ville lægge op til en mere dialogisk henvendelsesform og ikke mindst adskille sig fra de resterende formidlingstekster i samlingen. At denne problematik blev yderligere forstærket ved KK2 kan skyldes, at de besøgende ikke fik mulighed for at bidrage direkte med deres egne svar og ikke mindst, fordi der ikke var en fagperson til stede i udstillingsrummet, som det havde været tilfældet under KK1. Udover når jeg foretog interviews, var udstillingsrummet under KK2 tomt for direkte interaktion med institutionen, som det også er tilfældet det meste af tiden i de andre udstillingsrum¹⁷³. Som jeg allerede har berørt tidligere, er der ellers flere interviewpersoner, der giver udtryk for, at en dialog med det faglige personale er en yderst positiv oplevelse, hvilket indirekte også kommer til udtryk i citatet med Anders.

¹⁷² Whitehead påpeger, at man aldrig kan forvente, at en udstilling eller et display helt perfekt udtrykker intentionen fra skaberne bag (Whitehead, 2009: 37).

¹⁷³ I dagligdagen, når der ikke finder aktiviteter sted, er det som udgangspunkt kun i foyeren, man som besøgende møder museets personale. Af og til kommer de ind i udstillingsrummene, men det skyldes oftest mere praktiske end formidlingsmæssige grunde.

Man kan ud fra ovenstående analyse kritisere de kuratoriske præmisser i projektet for at overse faldgruberne ved at rykke eksperimenterne fra glascontaineren og tilbage museet samt at ville to forskellige ting. På den ene side tilbydes der gennem valget af en tematisk framing en klar (og delvis lukket) fortolkningsramme, og på den anden side grundet den manglende introducerende baggrundsviden og de dialogiske spørgsmål bliver det meget åbent og kan være svært at afkode. Den slags erfaring kan være svær at forudsige og er en af udfordringerne ved et praksisbaseret projekt, men det synliggør, at det er vigtigt at overveje det præcise formål, og hvad man ønsker at fortælle, såfremt et lignende format skulle afprøves en anden gang.

Nye indgangsvinkler til kunsten

Jeg har i det foregående primært berørt, hvordan tematisering kan forstås som framing, og hvordan denne arkitektonisk og formidlingsmæssigt kom eller ikke kom til udtryk i forbindelse med KK1 og KK2. I det følgende vil jeg se nærmere på de tematiske udstillinger og aktiviteters potentiale for at skabe nye indgangsvinkler til kunsten, herunder også hvilke problematikker der opstår i den sammenhæng.

Nye tidsligheder. Tema vs. kronologi

Hvis man tager et nærmere kig på, hvordan de tematiske udstillinger adskilte sig fra Randers Kunstmuseums samlingsophængning, er det foruden det midlertidige udstillingsdesign bruddet med det kronologiske ordningsprincip og framing. Kunstmuseer har historisk privilegeret bestemte former for framing, herunder den, som Whitehead kalder for evolutionær framing. Den viser, hvordan historien og forskellige teknikker udvikler sig og kan både være kronologisk og geografisk (Whitehead, 2012: 55, 75). Denne framing kan koncentrere sig om en enkelt kunstner, men det kan også dreje sig om perioder/ stilarter. Som jeg har beskrevet mere detaljeret i det indledende kapitel om Randers Kunstmuseum, er museets samling med få undtagelser ophængt efter et tidsligt ordningsprincip, hvor hvert udstillingsrum udgør et periodisk nedslag. Flere af mine interviewpersoner nævner, at de synes, kronologien er en god indgang til kunsten og giver et godt indblik i den kunsthistoriske udvikling. Dette skyldes formentlig, at det er let at aflæse, men i forlængelse af Whiteheads argumentation kan det også hænge sammen med, at denne framing er genkendelig i kraft af sin privilegerede status. Det

er en framing, man *kender*. Som to folkeskolelærere påpeger i et interview, er de vant til at arbejde med periodisering, og derfor er denne form let at gå til, hvis man fx har en klasse med på museum (KK2_penge_1: 04.55).

Whitehead er ikke imod brugen af evolutionær framing, men, som jeg tidligere har været inde på, er der narrativer, der *ikke* kan fortælles inden for en sådan en ramme (Whitehead, 2012: 79). Hvis det overvejende eller udelukkende er denne framing, man som museum sværger til, vil der derfor være historier, der ikke synliggøres. Noget lignende ville formentlig have været tilfældet, hvis man kun valgte tematisk framing. Dette underbygger interviewpersonen Margrethe, når hun beskriver fordelene ved tematisering: »Man kommer let også som en, der ikke ved så meget om det [kunst], til at gå lidt rundt på må og få. Men egentlig lidt det der med et tema, blive taget lidt i hånden som beskuer, altså blive lidt, hvad skal man sige, kanaliseret ind på en bestemt måde at tænke på og interessere sig for et eller andet« (KK1_tro_1: 00.39). Margrethe opfatter i citatet den tematiske framing, som en god ting, fordi den kan fungere som en hjælp og indgang til at forstå kunst, som også Clover skriver om (Clover, 2017: 83). Samtidig tegner der sig potentielt samme problematik som ved den evolutionære framing – nemlig at den fortolkningsramme, der tilbydes, skjuler andre historier.

Selvom det kan være kritisk at anvende en tematisk framing, kan man argumentere for, at der opstår nye fortolkningsmuligheder på repræsentationsniveauet. Det sker, når værkerne gennem temaet går i dialog med hinanden, hvilket ligeledes kan påvirke den besøgendes oplevelse og mulighed for at se nye sammenhænge mellem værkerne. Det kan i forlængelse heraf være interessant at inddrage Bakhtins tanker om, hvordan forskellige sociale sprog eksisterer samtidig og blander sig med hinanden, hvormed nye former og forståelser opstår (Bakhtin, 1981: 291ff). Hvis man overfører dette til de tematiske udstillinger, kan man sige, at der i nogen grad brydes med det faste 'genre-sprog' / ophængning, som man ellers ser i museets samling. Her synliggøres bevægelserne mellem nyt og gammelt, og det 'etablerede' sprog bliver i en eller anden form udfordret og skaber en ny (uafsluttet) dialog. Interviewpersonen Karoline er eksempelvis meget opmærksom på, hvordan forskellige værker under udstillingen Kunst og mad pludselig taler sammen på en ny måde. »Det er interessant det der med, at så hænger der et lidt ældre finpudset maleri, og så er der sådan et lidt animeret, tegneserie, hvor det går helt amok. Det er egentlig meget fint at have lidt kontraster i samme rum, synes jeg. Så det hele ikke er samme slags, for så kan man godt blive lidt

blindet. Så ser man ikke hver ting måske. Så det måske egentlig meget godt« (KK2_mad_3: 10.44). Karoline peger i citatet på, hvordan samstillingen af værker fra forskellige historiske perioder bidrager til at se detaljer i de enkelte værker, fordi de træder frem i en ny sammenhæng.

Ved at vælge en tematisk framing som en måde at aktivere en samling, kan man på den ene side argumentere for, at vigtige fortolkningsmæssige aspekter forsvinder, når værker fjernes fra en fælles (historisk) kontekst. Kritikken vil her formentlig gå på, at man enten ignorerer eller undervurderer, at kunstværkerne indgår i en større fortælling (Crew og Sims, 1991: 160), hvor der posteriori stoppes en bestemt ramme ned over historien (Whitehead, 2012: 81)¹⁷⁴, eller at selve værdien i at have en samling fjernes (Bishop, 2014). Kronologi bliver i denne forståelse mere en objektiv virkelighed end en fortolkningsramme (Ibid.). På den anden side lægger de tematiske udstillinger også op til at ville diskutere, hvordan vi egentlig forstår kronologi, og om historiske sammenhænge kan vises på andre måder end lineært. Ved de tematiske udstillinger bliver tidsligheden og det historiske ikke synliggjort i kraft af tidslige eller genre-mæssige ligheder mellem værkerne. Det sker derimod gennem kontraster, som bl.a. citatet med Karoline peger på¹⁷⁵, og giver ligeledes mulighed for at se på tværs af tider. Det kan for andre interviewpersoner ligefrem betyde, at der pirkes til deres nysgerrighed (KK1_penge_3: 02.03), og at værker, man ellers ville gå forbi pludselig bliver interessante. Det gælder veninderne Louise og Anne, der overvejende er til moderne kunst og har tendens til at springe ældre værker over. »Louise: Altså jeg synes, det... ja det der med, at det er forskellige genrer og forskellige tider og forskellige stilarter. Det, synes jeg, er fedt altså. Også fordi man ser... Nu har vi set de der Bigum [kunstneren Martin Bigum (f. 1966)], hvor de har hængt mellem Bigum ik', altså hvor der har været den der udstilling, så ser man den i den kontekst. Nu ser man det pludselig i en helt anden kontekst, så bliver det billede pludselig nyt. Altså det fornyr det der billede. Anne: Ja, det gør det, men altså... det kan godt være lidt søvndyssende det der med, at man ser billeder fra samme periode hænge. Altså jeg har en tendens til bare at springe over de der lidt ældre malerier.

¹⁷⁴ Det skal her nævnes, at kunstværker allerede i deres samtid kan blive defineret eller fravalgt i forhold til en bestemt periodisering.

¹⁷⁵ Flere interviewpersoner fremhæver, at temaerne viser kontraster, hvilket tyder på, at det er gennem forskellene, man oplever værkerne.



Udsnit fra udstillingen Kunst og krop under Kunst i kassen 2.0.



Emilie Mundt: Efter hjemkomsten, 1892-93

Louise: Ja vi ryger lige forbi Guldalderafdelingen og så videre.

Anne: Vi vil have det moderne kunst. Men det [den tematiske udstilling] giver faktisk noget til den. Man ser det med nogle nye øjne, synes jeg. (...)

Louise: Vi ville jo nok lige umiddelbart springe de der [ældre malerier] over, men når man fanger det der med temaet, så vil man lige gå tilbage og kigge på dem og så se, åh ja det er også... jamen det er rigtigt, de sidder ved bordet og spiser [refererer til værket *Efter hjemkomsten* af Emilie Mundt (1842-1922)]« (KK2_mad_5: 00.18).

Uddraget fra interviewet med Anne og Louise viser ikke kun, hvordan den tematiske framing bidrager til at opleve nye vinkler på værker, man i forvejen finder interessante. Det giver også værker, de normalt ville springe over, en ny værdi. Temaet bliver i den forstand en slags content hook (Black, 2012: 91), hvor de ældre værker bliver relevante, fordi de knyttes sammen med kunst, de to interviewpersoner i forvejen finder interessant. Louise peger på, hvordan hun får en interesse for, hvordan mad, spisning og det gode liv kan iscenesættes gennem forskellige tider, hvilket formentlig betyder, at hun også ville lægge mere mærke til forskellige stilistiske elementer i værkerne, som bidrager til en mere kunstfaglig fortolkning. Anne og Louises kommentarer er endvidere et eksempel på, hvordan framing ikke udelukkende er et institutionelt, kuratorisk greb, men også eksisterer hos den besøgende, da denne kommer med egne interesser og dermed også et bestemt blik (Whitehead, 2012: 54; Falk, 2009).

Overordnet er det vigtigt at påpege, at ingen af interviewpersonerne har skarpe holdninger til ideen med at anvende temaer i stedet for fx kronologi, men flere fremhæver temaernes evne til at få dem til at se noget, de ikke har lagt mærke til før. Der lægges her op til, at man opnår viden om værkerne gennem temaet frem for det historiske og genremæssige, hvilket potentielt bidrager til, at man også oplever den kronologiske del af museets samlingsudstilling i et nyt lys.

Man kan på baggrund af ovenstående sige, at det at eksperimentere med nye ordningsprincipper fx i form af en tematisk framing kan være med til at fremhæve nye ting i værkerne. Det er dog ikke et argument for, at der nu skal vises så mange forskellige historier som muligt. Whitehead nævner, at ved at minimere mængden af fortolkende *frames* vil det nemlig være muligt at minimere tekstmængden, og dermed gøre det lettere at afkode for den besøgende (Whitehead, 2012: 55). Han er imidlertid en smule tvetydig med dette udsagn, da han i samme ombæring kritiserer kunstmuseerne for

hverken at være gode nok til at udfordre disse historier og heller ikke altid fremhæve det mest interessante i værkerne (Ibid.)¹⁷⁶.

Ovenstående analyse er derimod et argument for, hvordan man ved at rykke lidt ved de faste rammer, skaber rum for at vise nye fortællinger og ikke mindst tvinger institutionen (og de besøgende) til at tænke i andre sammenhænge. Det samme gør sig gældende, når man vælger at åbne et pop up museum, eller hvis man valgte at efterfølge interviewpersonen Knuds opfordring til at skabe mindre udstillinger, der kan fungere som en 'snack'. Dette er alt sammen eksempler på formidlingstiltag, der giver et fornyet blik på værker, som ellers ofte opleves i samme sekvens.

Nye fortællinger og møder – men stadig ikke for alle?

Som det fremgår af de forrige afsnit, giver de tematiske udstillinger mulighed for at skabe nye og forskellige fortællinger om Randers Kunstmuseums samling. Samtidig er det blevet synligt, at der ikke umiddelbart findes endegyldige svar på, hvilken form for framing man bør vælge. De påvirker alle den besøgendes fortolkningsrum på den ene eller anden måde, og derudover er det forskelligt, hvad de besøgende foretrækker. Til gengæld underbygger analysen en vigtig pointe om, at museer ikke kun eksisterer i en bestemt kontekst, men også selv skaber kulturelle kontekster (Macdonald og Fyfe, 1996: 8), hvilket eksempelvis foregår gennem framede narrativer. Dette skriver museologerne Sharon Macdonald og Gordon Fyfe i introduktionen til *Theorizing Museums* (1996), hvor de endvidere plæderer for, at museer i denne proces er med til at artikulere identitet. Hvor museerne og deres udstillinger tidligere har spillet en stor rolle som demokratiske institutioner for dannelse, nationsopbygning og -identitet, skal de i lys af globaliseringen med udveksling på tværs af grænser og nye digitale teknologier i højere grad forstås som steder for kulturel udveksling med fokus på den enkeltes identitet frem for nationens (Vest Hansen et al., 2019: 1)¹⁷⁷. Disse ændringer fordrer

¹⁷⁶ At være forfalden til at fortælle de 'samme' historier kan endvidere kædes sammen med tendensen til at udpege hovedværker, hvor bestemte værker favoriseres, som jeg også beskrev i det indledende kapitel om Randers Kunstmuseums ophængning af deres samling.

¹⁷⁷ Særligt i relation til diskussioner af mere identitetspolitiske spørgsmål kan kronologi være kritisk som udstillingsramme, da det er »through chronology we map the relations between ourselves, our preoccupations, politics and ways of seeing with those of cultures past (or, as Tate claims, never completely past)« (Whitehead, 2012: 84). Det bliver dermed også en *bestemt* historie, der vises, og som ikke nødvendigvis inkluderer alle. Whitehead refererer særligt til fremstillinger af amerikansk og canadisk kunst, hvor der er mange komplekse identitetshistoriske elementer på spil (Ibid.). Jeg vil dog argumentere for, at det er en problematik, der i større eller mindre skala er til stede i mange tilfælde og med udgangspunkt i forskellige identitetsmæssige diskussioner.

ifølge redaktørerne til antologien *Curatorial Challenges. Interdisciplinary Perspectives on Contemporary Curating* (2019), at museerne gentænker deres potentiale for at præsentere en udstillingskultur, der er mere demokratisk (Ibid.: 2). En tendens, som ligeledes kan ses i kulturpolitikken, som de sidste årtier har bevæget sig mod et mere mangfoldigt kulturbegreb (Hvenegaard Rasmussen, 2016: 54f).

Hvis man som institution skal fremme demokratiske principper, er det nødvendigt med en udstillingskultur, der tilgodeser mange forskellige perspektiver og stemmer, hvilket ligeledes kan knyttes til de modtager- og deltagelsesorienterede formidlingsstrategier, som Hvenegaard Rasmussen beskriver. Dette aspekt kan dog diskuteres i forhold til de tematiske udstillinger, der på den ene side bryder med det kronologiske narrativ og gennem emner, som er knyttet til individets livsverden, forsøger at henvende sig til og gå i dialog med forskellige publikumsgrupper. På den anden side er der perspektiver og stemmer, der på ingen måde synliggøres gennem temaerne. Her mener jeg ikke forskellige stilhistoriske narrativer, som de forrige afsnit mere har været centreret omkring, men nærmere hvordan de tematiske udstillinger ikke direkte forholder sig til inklusion af marginaliserede (publikums)grupper eller til debatten om kønsidentiteter mv. Fx kunne det under udstillingerne Kunst og krop have været oplagt at italesætte forholdet mellem de portrætterede kroppe mere eksplicit, og hvordan dele af kunsthistorien har bidraget til at fremme bestemte kropsidealer, samt ikke mindst italesætte, at der også var bestemte kroppe, som glimtede ved deres fravær. Under KK2 og udstillingen Kunst og penge kunne man have italesat spørgsmålet om, hvorfor Randers Kunstmuseum ikke har indkøbt flere kvindelige kunstnere de sidste ti år¹⁷⁸, hvilket kunne have ledt mod en mere generel diskussion om ligestilling i og uden for kunstverdenen.

Det kunne formentlig have nuanceret nærværende projekt, hvis sådanne emner på den ene eller anden måde var blevet adresseret mere tydeligt i det overordnede forskningsspørgsmål¹⁷⁹ og dermed mere synlige i eksperimenterne. Det er her vigtigt at nævne, at det ikke var intentionen at italesætte mere marginaliserede emner, men

¹⁷⁸ Udstillingen Kunst og penge under KK2 viste et udvalg (og en tilgængelig liste) med de værker, museet enten havde indkøbt eller fået doneret de seneste ti år. Derudover var værker, som hang fremme i samlingen, men ikke var en del af udstillingsrummet for KK2, markeret med et klistermærke i guld.

¹⁷⁹ Jeg nævner i forskningsspørgsmålet, at jeg ønsker at tiltrække forskellige publikumsgrupper og ønsker at fremme dialog og medborgerskab, men dette kunne med fordel have været mere eksplicit i forhold til valg af udstillinger og aktiviteter.

derimod primært at vise kunsten gennem en anden linse og sætte fokus på, at det er muligt at rykke ved bestemte forestillinger om udstillingspraksis og dermed at skabe forandring i det små. Selvom visse perspektiver ikke blev synliggjort direkte, er det dog blevet italesat indirekte rent visuelt ved bl.a. at sammenstille kroppe fra forskellige tider under Kunst og krop og herigennem bidrage til en nuancering af kropsforståelser.

Man kan ligeledes argumentere for, at det midlertidige i udstillingsformatet ved KK1 og KK2 fungerede som en strategi til vise, hvordan der kan brydes med potentielt statiske fortællinger, hvilket får Randers Kunstmuseum til at fremstå mere dynamisk og åben over for nye ideer og fortællinger. Det kommer fx til udtryk hos interviewpersonen Marie, som under Kunst og penge lægger mærke til værker, hun ikke har set før. »Jeg synes fx at få lov til at se den der tekop [værk af Andreas Schulenburg], der lige er nyerhvervet. Jeg tænkte: ”Fedt. Der er sket noget her. Det er lækkert.” Det kan jeg godt lide, når jeg nu ikke har tid til at gå og se en hel samling eller sætte mig ind i, hvorfor I har sat temaet op, som I har. Og reflektere over det. Så får jeg et lille frimærke af en oplevelse med hjem på den måde« (KK2_penge_4: 09:39). Marie henviser i citatet til værket *En Lavine i en sukkerskål* (2013), som er en overdimensioneret sukkerskål (hun forveksler det med en tekop) udført i filt af kunstneren Andreas Schulenburg, som museet næsten lige havde erhvervet. Hun giver i den sammenhæng udtryk for, hvordan hun gerne vil se nye ting i udstillingerne og sætter pris på små forandringer, men sjældent har tid til at gå i dybden og få *alle* fortællinger med (hun er oftest af sted med sin søn og har derfor ikke tid til ’at kigge selv’). Man kan ud fra denne oplevelse sige, at det i et formidlingsperspektiv ikke kun handler om at skabe nye sammenhænge at se kunsten i, men også at gentænke, hvor meget der vises – og det giver det midlertidige format mulighed for, da det er mere fleksibelt.

Nye rumlige hierarkier

Foruden at udfordre forskellige videnshierarkier gennem brud med den kronologiske fortælling og ved at stille spørgsmål frem for at beskrive i formidlingsteksterne, bliver også rumlige hierarkier berørt i forbindelse med KK1 og KK2. Som jeg allerede var inde på i det forrige kapitel, var hele konceptet KK1 med til at forandre forestillingen om, hvordan man oplever og agerer i et udstillingsrum. Det ændrede måden, de besøgende interagerede med kunsten og mødte institutionen. Denne del havde ikke umiddelbart



Andreas Schulenburg: En lavine i en sukkerskål, 2013



Dalsgaard-frokost under Kunst i kassen 2.o.

samme effekt ved KK2's temaudstillinger i kraft af den manglende eksperimenteren med ophængning og indretning af udstillingsrummet. Til gengæld kom de tematiske aktiviteter her til at påvirke rammerne for det traditionelle museumsrum og blev i sig selv en form for framing. Dette var bl.a. tilfældet med yogaarrangementet og Dalsgaard-frokosten, hvor rummet blev indtaget af en aktivitet, som ikke i sig selv kunne forbindes med kunst og ikke nødvendigvis favoriserede synssansen, som det er tilfældet ved mange udstillingsbesøg. Ved yogasessionen handlede det om at bevæge hele ens krop gennem en fysisk aktivitet og herigennem skabe øget opmærksomhed på kroppens tilstedeværelse i rummet. Kroppene brugte rummet på en ny måde og var dermed til at rykke forestillingen om, hvordan man bevæger sig i et udstillingsrum.

Under frokosten sad deltagerne ved et bord, der var placeret i midten af udstillingsrummet, hvor de udstillede værker agerede scenografi, der understøttede temaet, frem for at være centrum for deltagernes blikke. Deltagerne kunne fra deres placering rundt om bordet betragte værkerne, men det egentlige fokus blev på at spise og snakke med de andre deltagere.

Både yogaarrangementet og frokosten er eksempler på, hvordan udstillingsrummet opnår en ny funktion, men hvor kunsten fortsat spiller en rolle og tilføjer en ekstra dimension til aktiviteterne. Ved frokosten blev udvalgte værker (primært af Sven Dalsgaard) eksplicit introduceret, mens en mere subtil inddragelse fandt sted i forbindelse med yogasessionen. Hvordan sidstnævnte foregik, berører jeg senere i kapitlet.

Et andet eksempel, hvor rummet ganske vist fik en ny funktion, men hvor både kunsten og temaet nærmest endte med at forsvinde, var til vurderingsarrangementet med Bruun Rasmussen Auktioner, som fandt sted i forbindelse med udstillingen Kunst og penge. Her kunne alle, der havde lyst, komme og få vurderet deres egne kunstværker og genstande. Arrangementet endte med at have over 500 besøgende og var derfor suverænt det mest besøgte i forbindelse med KK1 og KK2, og det kan ud fra det parameter betragtes som en succes.

Men hvilken betydning fik det for museumsrummet og de besøgendes oplevelse af kunst? De mange mennesker betød først og fremmest, at der var meget lidt plads i udstillingsrummene, og de blev primært brugt til ophold, mens man ventede på at få sin(e) genstand(e) vurderet. Det var tydeligt, at de besøgende her 'glemte', at de var på museum. Som det fremgår af billedet, stod nogen meget tæt på kunstværkerne, mens



Vurderingsarrangement under Kunst i kassen 2.0.



Yoga under Kunst i kassen 2.0.

andre direkte vendte med ryggen til. Denne ageren indikerer, at de besøgende ikke længere opfattede det som et rum, hvor de skulle opleve kunst. Museumsrummet blev med andre ord transformeret fra udstillingsrum til henholdsvis ventesal og markedsplads. Idet folk overvejende kom for at få ting vurderet (eller se, hvad andre medbragte), blev det for mange aldrig tydeligt, at arrangementet var en del af en temaudstilling. Det blev i høj grad Bruun Rasmussens arrangement¹⁸⁰, og det kom i den forstand mere til at virke som en metakommentar på penge-temaet, hvor kunst konkret blev vurderet, frem for at relatere sig til udstillingen. Det blev et eksempel på en aktivitet, hvor kunsten på museet forsvandt, hvilket bl.a. åbner for en diskussion, om det er et mål i sig selv at skabe aktiviteter med så mange besøgende som muligt, eller om det er bedre med aktiviteter, der formår at involvere kunsten mere? Ud fra Simons begreb om relevans, er der ingen tvivl om, at det skabte en form for værdi for de besøgende, men er det en værdi, som knytter dem tættere til Randers Kunstmuseum og dets samling?

Ovenstående analyse peger på, at flere af de tematiske aktiviteter ved KK2 på forskellig vis skilte sig ud fra, hvordan brugen af museumsrummet og interaktionen med kunstværkerne normalt foregår på Randers Kunstmuseum. De besøgende kom til at spille en afgørende rolle for kvaliteten i aktiviteterne og for gennemførslen af dem, mens kunsten trådte mere i baggrunden. Herigennem brydes der med de etablerede rumlige hierarkier, hvor kunsten i nogen grad mister sin status som enestående, og hvor det i stedet er de besøgende, som trækkes frem i centrum.

Aktiviteterne skabte ligeledes en situation, hvor man som besøgende kunne få en særlig oplevelse og brød samtidig med nogle af de rituelle regler, der ellers dominerer i udstillingsrummet. Det kan være en årsag til, at den alternative gudstjeneste under KK2 virkede mindre fremmed i rummet end fx frokosten og vurderingsarrangementet, idet både kirkerummet og museumsrummet i henholdsvis konkret og mere abstrakt forstand kan knyttes til det rituelle. Som præsten sagde efter den alternative gudstjeneste, kunne han se mange ligheder mellem kirken og museerne, men dét de i særdeleshed havde til fælles var *ånd*. Ideen om ånd kan her både dække over, at man i disse

¹⁸⁰ Bruun Rasmussen Auktioner havde selv været meget flittige med at markedsføre arrangementet, og for dem var det et vurderingsarrangement ligesom alle andre. Dette adskilte sig en del fra de andre tematiske aktiviteter og de involverede aktører, som ikke i samme grad var et kommercielt brand. At BRA selv havde promoveret arrangementet på forskellige platforme kan desuden være en anden årsag til, at der kom så mange.

rum hensættes til en ganske særlig stemning, og deres position som institutioner med specifikke kulturelle forpligtelser.

Selvom lignende aktiviteter fandt sted under KK1 fremstod de på mange punkter mere ekstraordinære på museet, idet museumsrummet ikke normalt indbyder til den slags. I glascontaineren var alt nyt, og der var ikke umiddelbart bestemte forventninger til rummet. Det, at der blev udstillet kunstværker, var i sig selv anderledes. Et yogaarrangement eller en frokost ændrede ganske vist ved brugen af rummet, men det blev samtidig også bare 'endnu en ting'. Aktiviteterne i glascontaineren kunne endda vække en følelse af at blive overvåget af forbipasserende, mens det ved KK2 blev et mere isoleret rum, der gjorde, at man som deltager i højere grad kun behøvede at forholde sig til aktiviteten.

Temaer som dialogåbner og rum for tabuiserede emner

Der er indtil nu i dette kapitel blevet fokuseret på, hvordan de tematiske udstillinger og aktiviteter i deres fremstilling og formidling både bryder med og mimer den nuværende praksis på Randers Kunstmuseum bl.a. med afsæt i framing som analytisk greb. Det er derudover blevet synligt, hvordan tematiseringer på godt og ondt bidrager til at skabe forskellige narrativer og kan være med til at udfordre etablerede videns- og rumhierarkier. I det følgende vil jeg undersøge de tematiske aktiviteters dialogiske potentiale, og hvilken betydning det kan have på forholdet mellem deltagerne, institutionen og kunsten, samt hvordan det kan bidrage til en anden form for kunst- og museumsoplevelse.

Temaer som personlig og flerstemmig dialog

Et særligt interessant aspekt ved tematiseringerne er, hvordan de i flere situationer skabte rum for samtaler, som ikke udelukkende handlede om kunst, men i stedet tog udgangspunkt i temaet og herved kom til at berøre emner af mere almen menneskelig og personlig karakter. Det skete eksempelvis efter en af andagterne under Kunst og tro i glascontaineren. Indholdet i andagterne¹⁸¹ bestod overordnet af en bibelsk tekstlæs-

¹⁸¹ Under KK1 blev der afholdt flere mindre andagter i umiddelbar forlængelse af hinanden, så flere havde mulighed for 'dumpe' ind tilfældigt ad flere omgange. Ved KK2 blev der afholdt én, men længere seance. Begge gange blev aktiviteten afsluttet med kaffe og kage, hvor deltagerne både fik mulighed for at snakke med hinanden, præsten, den kunstfaglige medarbejder og/eller mig.

ning, en miniprædiken, bøn og velsignelse fra præsten, et kunstfagligt oplæg inspireret af trostemaet fra en af museets medarbejdere (museumsdirektør (KK1) /museumsinspektør (KK2)), fælles salmesang samt en afsluttende fælles dialog mellem præst og kunstfaglig medarbejder, hvor der var mulighed for at stille spørgsmål mv. fra deltagerne. I forlængelse af denne aktivitet kom særligt interviewpersonen Esther til at reflektere over sit forhold til tro.

»Esther: Det der med at anråbe Gud i sidste øjeblik. Det var jo i øvrigt også det, Jesus sagde, da han hang på korset. Min Gud min Gud - hvorfor har du forladt mig?

Museumsdirektør: Lige præcis. Det er jo det samme, han vælger at gøre, Sven Dalsgaard. Så han kobler det sammen. Han søger den alligevel [troen].

Esther: Altså det er jo det, der er det pudsige ved det, fordi... Nu min far. Jeg kan huske, da min mor hun døde, der havde vi besøg af en præst. Hun døde meget tidligt. Hun blev kun 62. Det er jo ingen alder i dag vel. Og der havde vi jo så besøg af præsten. Og min far, han sagde højt, klart og tydeligt: Ja jeg er jo sådan en slags ateist. Og da han så selv var tæt på, blev han jo helt anderledes. Og det synes jeg, jeg har oplevet mange gange, at det sker... Det er da også sket for mig, at da jeg var ung. Det der med kirken og præsterne og biblen og alt det der. Op i hytten med det. Men efterhånden, som man bliver ældre, så forandrer man altså mening. Det vil du selv opleve også.

Museumsdirektør: Jamen det oplever jeg allerede nu, synes jeg, hvor jeg har en dreng, der begynder. Han er 8 år. Han begynder at reflektere over det der og bliver pludselig meget meget bange for... Det der med at blive bevidst om sin egen dødelighed. Altså der kan jeg se, at de forklaringer man alligevel inddrager, idet man begynder at italesætte det, så kan man mærke, man har det med sig ikke.

Esther: Jo.

Museumsdirektør: Altså på den ene eller anden måde. Det er ikke, fordi jeg sidder og snakker Paradisets have, men jeg prøver at snakke om de her forskellige måder og hvordan...

Præst: Men det er jo også, hvis man skal forklare det over for børn. Der er jo ingen, der har lyst til ikke at fortælle om det største håb.

Lise: Nej det er jo det.

Præst: Det er jo ligesom for barsk det andet« (KK1_tro_2: 09.57).

Interviewuddraget er en del af et gruppeinterview, men da der var forholdsvis få andre til stede i glascontaineren, gik både museumsdirektøren og præsten ind i dele af

interviewet, som relaterede sig til den foregående andagt og dialog. Museumsdirektøren havde i sit oplæg taget udgangspunkt i Sven Dalsgaards indlæggelse på Randers Centralsygehus¹⁸², hvor hun bl.a. havde talt om kunstnerens komplicerede forhold til tro¹⁸³. Det er denne fortælling, som danner baggrund for interviewuddraget, hvor jeg forinden havde spurgt interviewpersonerne, hvad de syntes om dagens tema, hvilket Esther svarer på i uddraget.

Citatet er interessant på flere måder. Det viser først og fremmest, hvordan kombinationen af temaet, oplægget om Sven Dalsgaards forhold til tro og præstens tilstedeværelse startede en dialog om tro og eksistens. Emner, man ikke nødvendigvis deler med hvem som helst, og som i visse sammenhænge ligefrem kan være tabu eller modstridende at sætte ord på – som nu Esthers far, der havde svært ved at tale om liv og død ved hendes mors bortgang. En samtale som denne ville med stor sandsynlighed ikke være fundet sted med mange deltagere¹⁸⁴ og uden den foregående andagt, da der her var blevet etableret et fælles rum, hvor deltagerne havde været sammen om en (højtidelig) oplevelse. Den tematiske ramme var endvidere med til at fastholde et fokus og fremhæve den del af Dalsgaards praksis, som er knyttet til tro. Kunsten og andagten blev dermed legitimerende for dialogen, idet de allerede havde etableret et vokabular og fælles rum, hvor man som deltager kunne tale mere frit.

En anden årsag til, at ovenstående interviewudrag er interessant, skyldes de dialogiske elementer i samtalen. Under andagten havde museumsdirektøren og præsten været frontfigurer og ageret eksperter på hvert sit felt, mens de andre tilstedeværende primært deltog gennem lytning og ved at synge med på de valgte salmer. Der var med andre ord et uligevægtigt forhold mellem parterne, hvor præsten og museumsdirektøren var styrende for dialogen, mens de øvrige var mere passive. I det efterfølgende interview sker der dog en forskydning i dialog- og magtrelationen. Her bidrager præsten og museumsdirektøren med deres faglighed, men Esther kommer i kraft af sin livserfaring også til at agere en slags ekspert. Det resulterer i en mere ligeværdig dialog uden

¹⁸² Nu Regionshospitalet Randers.

¹⁸³ Gennem hele livet undersøger Dalsgaard dualismen mellem sig selv og Gud – mellem hverdagen og det guddommelige. Han benytter masser af religiøse symboler i sine værker, men det kan til tider være svært at placere dem i en entydig læsning. I en række værker forholder han sig fx kritisk til den danske folkekirke og dennes konformitet, mens andre indeholder en klar eksistentiel søgen. Der er ingen tvivl om, at Dalsgaard havde både et meget nært og fortroligt forhold til Gud. Samtidig står det dog ikke altid klart, hvem han mener, når han omtaler Gud. Til tider flyder Gud ligefrem sammen med personen Dalsgaard i sidstnævntes kunstneriske praksis (Jeppesen, 2014).

¹⁸⁴ Foruden præsten, museumsdirektøren og jeg selv deltog der ni andre til denne andagt.

en autoritativ stemme, og hvor de responderer spontant på hinandens ytringer. De giver udtryk for forskellige forståelser og oplevelser, men uden et umiddelbart ønske om at få ret.

Hvis man skal sætte det yderligere i relation til Bakhtins dialogbegreb, kan man argumentere for, at der på flere niveauer opstår en flerstemmighed. Det sker først på et ekspertniveau under selve andagten, hvor præsten og museumsdirektøren taler fra hver sin position. Oftest er det kunstmuseale rum forbeholdt en kunstfaglig stemme¹⁸⁵, men i forbindelse med de tematiske aktiviteter og involveringen af eksterne aktører, skete der i nogen grad en forskydning. Særligt i glascontaineren virkede relationen mere jævnbyrdig, eftersom det fysiske rum var uvant for begge parter. Der skulle både ved KK1 og KK2 gives plads til en anden ekspertstemme, som ikke i udgangspunktet havde en holdning eller tilknytning til kunst. Det blev derfor heller ikke kun de besøgendes stemmer og dialogen med dem, der kom i fokus under de tematiske aktiviteter. Ved at indbyde 'ekspertstemmer' fra andre fagområder opstod der et mere flerstemmigt vidensbegreb.

Skal man se nærmere på den flerstemmighed, der blev skabt, når de besøgende gik ind i dialogen, som det var tilfældet med Esther, foregik det på andet niveau end det flerstemmige ekspertniveau. De stemmer, der her blev synlige, skilte sig ud fra den autoritative, institutionelle stemme ved overvejende at handle om det personlige frem for det faglige. Foruden det lidt mere eksistentielle samtaleemne efter andagten opstod der under frokostarrangementerne eksempelvis samtaler, som distancerede sig fra den institutionelle stemme. »Rebecca [frivillig under KK1] fortalte, at der var folk i hendes ende, som på ingen måde kendte hinanden, men hvor snakken gik livligt – især om ting i kommunen, og hvad der blev gjort og ikke gjort – det var ikke snakke om kunst, men der blev skabt et socialt møde, som vi var værter for. Folk tog godt for sig af maden. Der blev drukket kaffe og spist småkager« (Feltnote, 17/8-2017). Feltnoten her er et godt eksempel på, hvilken form for samtaler og stemning, der opstod under frokosterne. Det hele var meget afslappet og omhandlede ikke nødvendigvis kunst, men derimod dagligdagsting, der fyldte i deltagernes livsverden. Det dialogiske blev her mere

¹⁸⁵ Det kan diskuteres, hvorvidt den kunstfaglige stemme altid er dominerende. Fx var der i foråret 2020 på Randers Kunstmuseum planlagt flere forskellige tværfaglige formidlingsaktiviteter (siden aflyst pga. Covid-19) om planter i forbindelse med udstillingen FLORA. I kraft af den (kunst)institutionelle ramme kan man dog argumentere for, at det som udgangspunkt er denne stemme, man som besøgende forventer at møde, når man besøger et kunstmuseum.

flerstemmigt, idet deltagerne fik mulighed for at ytre sig om emner, de interesserede sig for eller havde viden om. Netop denne dagligdagsorienterede samtale kan også være relevant i et medborgerskabsperspektiv, hvilket jeg berører i den afsluttende diskussion i kapitel 7.

I andre dele af mine feltnoter fremgår det, at jeg selv talte om kunst med dem, jeg sad til bords med under en af frokosterne. Vi talte ikke kun om madtemaet, men det blev også til en snak om, hvilke værker i museets samling, som deltagerne var mest fascineret af. Det blev en uformel udveksling af tanker og holdninger, hvor der under spisningen også indgik en introduktion til bl.a. Sven Dalsgaards frokostværker. Man kan med andre ord sige, at frokostaktiviteterne kom til at fungere som et bindeled mellem kunst og livsverden.

Udtalelser som Esthers og de andre mere uformelle samtaler, som fandt sted uden deltagelse fra det kunstfaglige personale, er ikke nødvendigvis interessante for en bredere offentlighed, og det kan derfor diskuteres, om det er relevant for et museum at skabe rum for den slags samtaler. På den anden side åbner sådanne samtaler op for at dele erfaringer, der potentielt kan bidrage til at etablere et midlertidigt fællesskab mellem deltagerne og til den enkeltes livsverden. Dette er både interessant, når man diskuterer deltagelse – deltager man af individuelle eller almene årsager? og i forhold til medborgerskab – skal det styrke samfundet eller fremme individuelle behov? En mere uddybende diskussion af, hvorvidt museumsbesøgendes personlige oplevelser er interessante i et offentlighedsperspektiv og kan være med til at fremme medborgerskab, følger jeg ligeledes i kapitel 7.

Tematiske aktiviteter som alternativ formidling og dialog på tværs af medier

Udover at de tematiske aktiviteter genererede forskellige former for dialog og flerstemmighed mellem de involverede aktører, kan man tale om, at de var med til at italesætte det dialogiske på andre måder. Det kom eksempelvis til udtryk under yogaarrangementet ved KK2.

»Rikke fortalte, at hun var vild med kroppe og især, hvor forskellige kroppe kan være. Det er for hende også noget af det spændende ved at være yogainstruktør, hvor man netop ser mange kroppe. Derfor kunne hun også godt lide udstillingen. Hun sagde, hun ville ønske, der var kommet en gymnasieklasse, som enten kunne være med eller bare se på for at opleve 'kroppe' og italesætte kropsspørgsmål/forskrækkelse. Vi

talte ikke så meget om kunstværkerne, men Rikke refererede til lyden fra Katja Bjørns tønde, da vi skulle slappe af til sidst. Hun snakkede om vandet og lyden af den. Og hvordan vi skulle lade os flyde med som i en å og bare 'observere vores tanker – ikke tænke dem'« (Feltnote, 24/02-2018). Dette tekststykke stammer fra mine feltnoter, som jeg skrev efter yogaarrangementet, hvor jeg reflekterer over, hvordan yogainstruktøren Rikke italesatte kropstemaet. Hun nævnte, som jeg skriver, ikke kroppene, der indgik i værkerne, direkte, men hun italesatte sin kropsfascination og pegede på kroppe forskellighed. Denne forskellighed blev under arrangementet synliggjort gennem den fysiske yogaaktivitet, da deltagerne hverken udførte øvelserne helt ens eller så ens ud. Men det skete også mere indirekte gennem værkerne, hvor ingen af de portrætterede kroppe var ens eller nødvendigvis repræsenterede samme kropsideal. Der opstod hermed en forbindelse mellem de fysiske og æstetiske kroppe, som bidrog til en alternativ formidling af værkernes indhold.

I relation til de foregående analytiske udlægninger er det interessant at relatere yogaarrangementet til dialogbegrebet, selvom der ikke foregik megen dialog mellem deltagerne. Hos Bakhtin er dialogen overvejende knyttet til det skrevne ord, men ifølge Dysthe et al. findes der hos Bakhtin og i endnu højere grad hos nogle af hans samtidige en dialogisme, som omhandler *alle* ytringer. Det gælder både visuelle og sproglige, og de eksisterer på tværs af modaliteter og medier (Dysthe et al., 2012: 79). Ud fra en sådan optik behøver dialog ikke nødvendigvis at være sproglig, og samspillet mellem de levende kroppe, der bevægede sig i et rum fyldt med malede og skulpturelle kroppe, kan hermed ses som en form for dialog mellem forskellige repræsentationsformer og medier. Det er sandsynligt, at den enkelte deltager ikke var bevidst om det dialogiske, men visuelt får man en klar fornemmelse af en forbindelse. De levende kroppe tilfører en form for ekstra stemmer i rummet, som bidrager til, at udstillingsrummet forandres fuldstændigt. Det havde formentlig også været tilfældet, hvis værkerne ikke havde tematiseret kroppe, men forbindelsen forstærkes qua de visuelle ligheder.

Man kan i forlængelse af ovenstående argumentere for, at selvom alle de tematiske aktiviteter ikke direkte bestod af talte eller skrevne ord, såsom yogaarrangementerne, opstod der dialoger mellem aktiviteterne, deltagerne og kunsten. Det samme gjorde sig gældende ved frokosterne, hvor transformationen af Sven Dalsgaards fro-



Yoga under Kunst i kassen 2.0.



Sven Dalsgaard: Frokost – Som regel mellem 13,15 og 14, 1995

kostfotos til fysisk smørrebrød på en tallerken¹⁸⁶ skabte en dialog mellem en kunstnerisk og materiel repræsentation. Den besøgende skulle efterfølgende indtage maden *kropsligt* og opnåede herved en anden erfaring af og med værket. Dialogen ved flere af aktiviteterne under KK1 og KK2 adskilte sig på mange måder fra museets vanlige dialogarrangementer, idet de besøgende deltog direkte i dialogen i form af en kropslig, aktiv form. De var ikke bare placeret på stole, hvor de skulle lytte til andres dialog.

Kunstens nye funktioner

Foruden de forskellige måder at synliggøre *kroppen* brugte yogainstruktøren desuden kunsten som et mere meditativt værktøj. Ved den afsluttende afspænding refererede hun til kunstneren Katja Bjørns værk *Canned Mermaid* (2009), som jeg også nævner i feltnoten. Værket består af en olietønde med vand, hvor vandet hele tiden er i bevægelse. 'Under' vandet i tønden finder man en video, hvor en nøgen kvinde (en havfrue) svømmer rundt, hvilket var årsagen til, at værket indgik i kropsudstillingen. Under yogaseancen var det dog ikke videoen, men derimod lyden af det rindende vand, der kom i fokus. Værket fungerede fortsat som kunst, ikke mindst pga. yogaarrangementets placering i et udstillingsrum, men indholdet fik samtidig en ny funktion, hvor lydsporet skulle hjælpe deltagerne med at finde ro og give slip frem for at være genstand for fortolkning.

Det var endvidere kun et mindre sanseligt aspekt af værket, der blev trukket frem, mens fx farver og videoens reelle indhold helt blev udeladt. Det betød, at værket kun blev erfaret med høresansen, hvilket rettede en ny opmærksomhed på værket, som potentielt kunne vække deltagerens nysgerrighed yderligere. Jeg kan ikke umiddelbart ud fra mit empiriske materiale udlede, om yogadeltagerne undrede sig over lyden og valgte at kigge nærmere på værket bagefter. Jeg interviewede efterfølgende kvinden Jytte, der havde deltaget. Jytte syntes, at det havde været sjovt at dyrke yoga, mens hun var omgivet af kunst, men mente ikke umiddelbart, at det havde åbnet værkerne mere op for hende. Til spørgsmålet om hvorvidt det gav hende lyst til at kigge mere på værkerne, siger hun dog: »Jaaaaa. Ja! Det har det. Bestemt. Altså enhver ny vinkel ind på noget er jo en åbning til at gøre noget mere ved det, ikke. Kigge lidt mere. Så bestemt« (KK2_krop_1: 03.36). Jyttes udtalelse viser, hvordan en alternativ formid-

¹⁸⁶ Det var ikke præcise gengivelser af Dalsgaards smørrebrød, men det mimes hans ide om en frokost, og tidspunktet var sat til at være samme tidspunkt, som han angiver det i sin 'manual'.

lingsaktivitet kan fungere som en sjov oplevelse, der ikke nødvendigvis gør, at man fortolker eller oplever kunsten på en ny måde¹⁸⁷. Men samtidig rummer den også potentiale for at skabe en øget interesse for at undersøge kunsten nærmere. Yogaarrangementet er i den forstand et godt eksempel på, hvordan alternative formidlingsformer både skaber mulighed for mere kropslige interaktionsformer med kunsten samt giver en anden og for nogen sjovere indgang til museumsoplevelsen end fx et foredrag eller en anden mere stillesiddende aktivitet. Man møder her ikke kunsten på samme måde, som hvis man gik hen og betragtede værket på et almindeligt museumsbesøg, men man får et indblik i, hvad et kunstværk *også* kan.

Tematiske aktiviteter og udstillinger som deltagelse

De foregående afsnit i dette kapitel har kun indirekte berørt mulighederne for deltagelse i forbindelse med de tematiske udstillinger og aktiviteter. Ser man på deltagelsesaspektet i de tematiske udstillinger isoleret set, er dette overvejende en kognitiv proces, som den man bl.a. møder hos Rancière (Rancière, 2014). Her aktiveres kunsten gennem den enkeltes fantasi og forestillingsevne (Jalving, 2017: 118), hvormed man bliver en aktiv beskuer. Hvis man derimod retter blikket på de tematiske aktiviteter evt. i kombination med udstillingerne, er der pludselig flere deltagelsesformer, der kommer i spil, hvilket dette afsnit behandler. Hvordan de tematiske udstillinger og aktiviteter kan ses i forhold til medborgerskab, er heller ikke eksplicit blevet nævnt, men dette aspekt berører jeg senere i afhandlingen.

At være social både med og om andet end kunst

Kan en yogasession, en frokost eller en flagworkshop kaldes deltagelse? Det spørgsmål er yderst oplagt at stille, hvis man skal diskutere deltagelse i relation til de tematiske aktiviteter. For på hvilken måde blev de besøgende inddraget? Først og fremmest foregik deltagelsen på et socialt niveau, idet alle aktiviteterne på den ene eller anden måde etablerede et (midlertidigt) fællesskab blandt deltagerne. Måske med undtagelse

¹⁸⁷ Flere interviewpersoner fremhæver i andre interviewsammenhænge, at det gerne må være sjovt at gå på kunstmuseum.

af foredragene¹⁸⁸ var de resterende aktiviteter som udgangspunkt en yderst social aktivitet, hvor man enten sprogligt (samtaler), kropsligt (sang/bevægelse) eller kreativt (tegne/klippe mv.) gik i dialog med andre. Skal man tage udgangspunkt i Simons jeg-til-vi-model, kan man argumentere for, at både frokosten, vurderingsarrangementet, flagworkshopen, yogatimen og kirkekaffen befinder sig på stadie fem, hvor individer engagerer sig med hinanden socialt (Simon, 2011: 144f).

Det var meget forskelligt, hvilken form for indhold, man var fælles om i de forskellige aktiviteter, og det var, som jeg allerede tidligere har været inde på, heller ikke nødvendigvis kunst, der kom i fokus ved den sociale oplevelse. Under foredragene, som befandt sig længere nede på Simons model, var indholdet oftere fagligt, mens det ved frokosten, kirkekaffen og formentlig også vurderingsarrangementet blev langt mere uformelle samtaler. Man kan med andre ord sige, at de tematiske aktiviteter, der tog mest udgangspunkt i et livsverden perspektiv (frokost, yoga, vurderingsarrangement, alternativ gudstjeneste) eller gav deltagerne mulighed for at mødes om en kreativ aktivitet (flagworkshop), også var dem, som genererede mest social aktivitet.

Der er dog et lille men i forhold til aktiviteterne og deres sociale deltagelsespotentialer, idet de alle endte med at blive et *add on*, hvor det sociale rum kun blev etableret, mens aktiviteterne fandt sted. Med undtagelse af flagworkshopen¹⁸⁹ var der heller ikke tale om en deltagelsesform, der lagde op til, at deltagerne bidragede med indhold, som kunne formidles eller udstilles efterfølgende. Det skyldtes mit valg af undersøgelsesdesign i form af eksperimenterne udformning og det midlertidige, men det peger alligevel på en generel problematik om, hvordan kulturinstitutioner, herunder museer, generelt anvender deltagelse som noget kortvarigt (Hvenegaard Rasmussen, 2016: 206; Lynch, 2016).

At performe og have indflydelse på deltagelsen

Som jeg allerede har været inde på tidligere, ændrede udstillingsrummene sig og fik nye funktioner, når de besøgende indtog dem under de forskellige tematiske aktiviteter. Foruden at sætte de besøgende mere i fokus kan man ligeledes tale om, at der her

¹⁸⁸ Foredragene eller dialogerne, som de også blev kaldt, lagde i udgangspunktet op til, at alle kunne bidrage til samtalen, men i de fleste tilfælde foregik de primært som et klassisk foredrag, hvor kun de inviterede talere og museets faglige medarbejdere kom til orde.

¹⁸⁹ De producerede flag, som ejerne ikke selv ville have, blev efterfølgende hængt op i glascontaineren, men da workshopen fandt sted på glascontainerens sidste åbningsdag, var det ikke længe, de blev 'delt'.

opstod et performativt deltagelsesaspekt. I udgangspunktet var deltagelsesformen kurator-/forskerskabt, idet aktiviteterne var stilladseret af institutionen og mig som forsker, hvis man nu skal anvende Jalving og Simons terminologier. Der var her ikke tale om en kuratorskabt deltagelse mellem værk og beskuer, som Jalving beskriver (Jalving, 2006: 145), men derimod en faciliteret deltagelse mellem beskuer og aktivitet, som potentielt bidrog til et nyt møde med det aktuelle tema og de dertil udvalgte værker.

Både ved yogaarrangementerne, frokosterne, flagworkshoppen og vurderingsarrangementet kom de besøgende dog til at spille en væsentlig rolle for iscenesættelsen af aktiviteten, og man kan derfor argumentere for, at der opstod en beskuerskabt deltagelse. Hos Jalving er denne deltagelsesform ofte ikke-intenderet og forholdsvis spontan (Ibid.: 149), hvilket ikke altid var tilfældet ved aktiviteterne. Det skete flere gange under KK1, at forbipasserende deltog spontant, og under KK2 var der også enkelte nysgerrige, der stødte til eller så på. Deltagerne virkede forholdsvis bevidste om, hvad de deltog i, hvilket gjorde deltagelsen intenderet, men samtidig var der også flere ubekendte faktorer, der var formende for aktiviteten. Var deltagerne fx indstillede på at følge yogainstruktørens ord? Snakkede de sammen under frokosten? Hvordan ville de reagere på en lang kø til vurderingsbordene? Det endelige udfald af den kuratorskabte deltagelse var med andre ord ukendt og afhængig af deltagernes 'performen'. Der var ganske vist opsat nogle rammer, men der var samtidig rum for at bryde med både museale og kuratorbestemte koder (Ibid.: 153). Fx stod det frit for den enkelte deltager at slå på glasset under frokosten og holde en tale. Ingen gjorde det, men de havde muligheden og fik dermed potentielt indflydelse på den sociale og performative deltagelse.

Indflydelsen sker ved denne deltagelsesform gennem interaktion og befinder sig på aktivitets- frem for på beslutningsniveau, som hos bl.a. Carpentier og Sternfeld er nødvendig for, at noget kan defineres som deltagelse (Carpentier, 2015: 9; Sternfeld, 2013: 2). Hvis de tematiske rammesætninger skulle have været mere baseret på direkte medindflydelse, kunne man eksempelvis have ladet de besøgende være med til at bestemme temaerne og bidrage til at udvælge de historier, der skulle synliggøres. Clover skriver i forlængelse heraf om et såkaldt 'museum hack' (Clover, 2017: 87). I stedet for at kritisere eller agere passivt ift. de historier, der bliver fortalt, inviteres de besøgende til at co-create formidlingen som en deltagelsesform og synliggør herved begrænsningen i de fortællinger, der normalt fortælles (Ibid.). Man kan argumentere for, at denne

form både kunne have givet indsigt i, hvad der er meningsfuldt og relevant for den enkelte (Simon, 2016) samt skabt en højere grad af indflydelse på og synlighed af framing, og hvilken betydning, denne har på henholdsvis repræsentation og reception. Dette kom i nogen grad til syne i forbindelse med delingen af indholdet stemmesedlerne, hvilket jeg udfolder nærmere i det næste kapitel.

6. STEMME I KUNSTOPLEVELSEN

I dette kapitel analyserer jeg mit eksperiment med stemmesedler, både indholdet og den efterfølgende deling af dette¹⁹⁰. Analysen bliver visse steder suppleret med de dele af interviewundersøgelsen, hvor samtalerne specifikt omhandlede interviewpersonernes relation til og beskrivelser af kunstværker i Randers Kunstmuseums samling og de dialoger, der her opstod. Selvom stemmesedlerne og interviewundersøgelsen udgør to forskellige metodiske tilgange¹⁹¹, er der elementer, som går på tværs og bidrager med forskellige perspektiver.

At inddrage besøgsstemmer kan ligesom tematiseringerne anskues som en form for framing – en *frame multiplication* (Whitehead, 2012: 90), hvor de besøgende møder forskellige og potentielt modstridende måder at se og fortolke kunst. Ud fra et dialogisk deltagelsesperspektiv er det desuden den del i eksperimenterne, hvor de besøgendes egne stemmer og relationen mellem beskuer og værk kom mest i fokus. Jeg undersøger derfor, hvad stemmeafgiverne fremhæver i deres møde med udvalgte kunstværker – herunder hvad det kan sige om deres måde at opleve kunst på, og hvordan afstemningen potentielt præger formidlingssituationen og museumsbesøget. Det betyder endvidere, at indholdet i kunstværker og oplevelsen af dem spiller en større rolle i dette kapitel i forhold til de to foregående analysekapitler. Derudover undersøger jeg, hvordan stemmesedlerne fungerer som formidlingsform, både når de skrives og deles, samt hvilken betydning de kan have for institutionel udvikling, dialog og flerstemmighed.

Hvad ser du i værket?

Jeg beskrev i afhandlingens metodekapitel, hvordan besøgsstemmerne konkret blev anvendt som eksperiment, men for hukommelsens skyld vil jeg kort genopfriske

¹⁹⁰ Som jeg allerede har været inde på i afhandlingens metodekapitel fortsatte indsamlingen af stemmer efter afslutningen på KK1 og KK2 og endte med at generere så meget materiale, at de kan betragtes som et eksperiment i sig selv og dermed fordrer en selvstændig analyse.

¹⁹¹ De to tilgange udgør to måder at indsamle og generere empiri. Hvor stemmesedlerne i udgangspunktet skete uden direkte indblanding eller dialog med mig som forsker, er interviewundersøgelsen i højere grad baseret på min interviewguide og dialogen med mig, hvorfor man kan argumentere for, at de overvejelser, der her kommer frem, potentielt udvikles i *kraft af samtalen*.

indholdet. Eksperimentet med at lade de besøgendes stemmer indgå som en del af formidlingen foregik på forskellige niveauer i løbet af projektet. I første omgang skete det gennem en stemmeseddel, hvor de besøgende blev opfordret til at stemme på et værk i Randers Kunstmuseums samling, som betød noget særligt for dem. Stemmesedlen indeholdt følgende tekst: »Hvilket værk på Randers Kunstmuseum betyder mest for dig?¹⁹² Hvorfor? Fortæl, hvorfor du netop synes, at dette værk er noget særligt? Sætter det dig i en ganske særlig stemning? Kommer du til at tænke på en bestemt historie? Skriv eller tegn, og del den med os!«. Jeg gennemgik løbende stemmesedlerne, og i barselsvikariatet som museumsinspektør udvalgte jeg – delvis i dialog med museet – en række kommentarer fra stemmesedlerne, som indgik i en digital formidlingsstrategi i forbindelse med Randers Kunstmuseums publikumsjubilæum. Her blev stemmerne delt ugentligt henover efteråret og vinteren 2018 på museets Facebookside under hashtagget #mitranderskunstmuseum, hvor de blev ledsaget af et foto eller en video med det værk, kommentarerne beskrev¹⁹³. I april 2019 blev et mindre udvalg endvidere hængt op i udstillingsrummene på museet ved siden af de beskrevne værker, og de kan i skrivende stund fortsat opleves visse steder på en tur gennem samlingen.

Projektets interesse for at eksperimentere med at indsamle, dele og udstille besøgendes stemmer er langt fra enestående¹⁹⁴. I forsøget på at gøre museer mere inkluderende og relevante for den enkelte og det omkringliggende samfund (Simon, 2016; Black 2012) er der over mange år kommet et stigende fokus på at få besøgendes oplevelser, meninger og reaktioner inkorporeret i udstillingsdesign (McLean, 2003; McLean og Pollock, 2007; Black, 2012). Det kan ses som et forsøg på at udveksle ideer og dialog mellem et museum og dets (lokal)samfund (Nashashibi, 2003: 21), og i visse tilfælde kan det ligefrem ses som en overlevelsestrategi fra museernes side (McLean og Pollock, 2007). Arbejdet med at inddrage stemmer er dog ikke kun vigtigt for institutionen, men er ifølge museumspraktiker Kathleen McLean også er interessant

¹⁹² Under KK1 lød spørgsmålet: »Hvad er dit yndlingsværk på Randers Kunstmuseum?« Dette blev ændret, da stemmesedlerne rykkede op på museet ud fra den ide, at ved at spørge ind til betydning frem for favorit, blev der åbnet for flere associationer. Den resterende tekst var identisk. Jeg skelner dog ikke mellem de forskellige stemmesedler i mit datamateriale.

¹⁹³ Da det digitale aspekt var ikke en intenderet del af mit eksperiment, men mere er af perspektiverende karakter, vedlægger jeg ikke de kommentarer, der kom fra Facebookbrugere på opslagene.

¹⁹⁴ Museumspraktiker Kathleen McLean nævner, at den første dokumenterede indsamling af besøgstemmer allerede fandt sted i 1937, mens det for alvor begyndte at tage fart fra 1970'erne (McLean, 2003: 4).

STEMMESEDDEL

Hvilket værk på Randers Kunstmuseum betyder mest for dig?

Titel:

1 drift, 2003

Kunstner:

Poul Anker Bech

Hvorfor?

Fortæl, hvorfor du netop synes, at dette værk er noget særligt?

Sætter det dig i en ganske særlig stemning?

Kommer du til at tænke på en bestemt historie?

Skriv eller tegn, og del den med os!

Det er virkelig flot
målet. Der er flotte
farver og man kan
kigge på det i lang
tid. Der er også noget
i billedet der undrer
en, som gør det spændende.

RANDERS KUNSTMUSEUM



Eksempel på en udfyldt stemmeseddel.

for de besøgende, da stemmerne skaber autenticitet og bidrager med personlige perspektiver på museumsoplevelsen (McLean, 2003: 3)¹⁹⁵.

Selvom flere og flere vælger at inddrage de besøgendes stemmer og kommentarer, er der fortsat en tøven fra museernes side. McLean peger på, at dette bl.a. kan skyldes angsten for at miste kontrol og autoritet, men det kan også hænge sammen med en bekymring for, at ingen vil respondere (Ibid.). Under alle omstændigheder fylder publikumsstemmer dog en del i relation til nye måder at tænke formidling på museer, og hvordan man som institution kan arbejde med at gøre sig mere relevant.

Hvad stemmesedlerne fortæller om Randers Kunstmuseums nuværende praksis

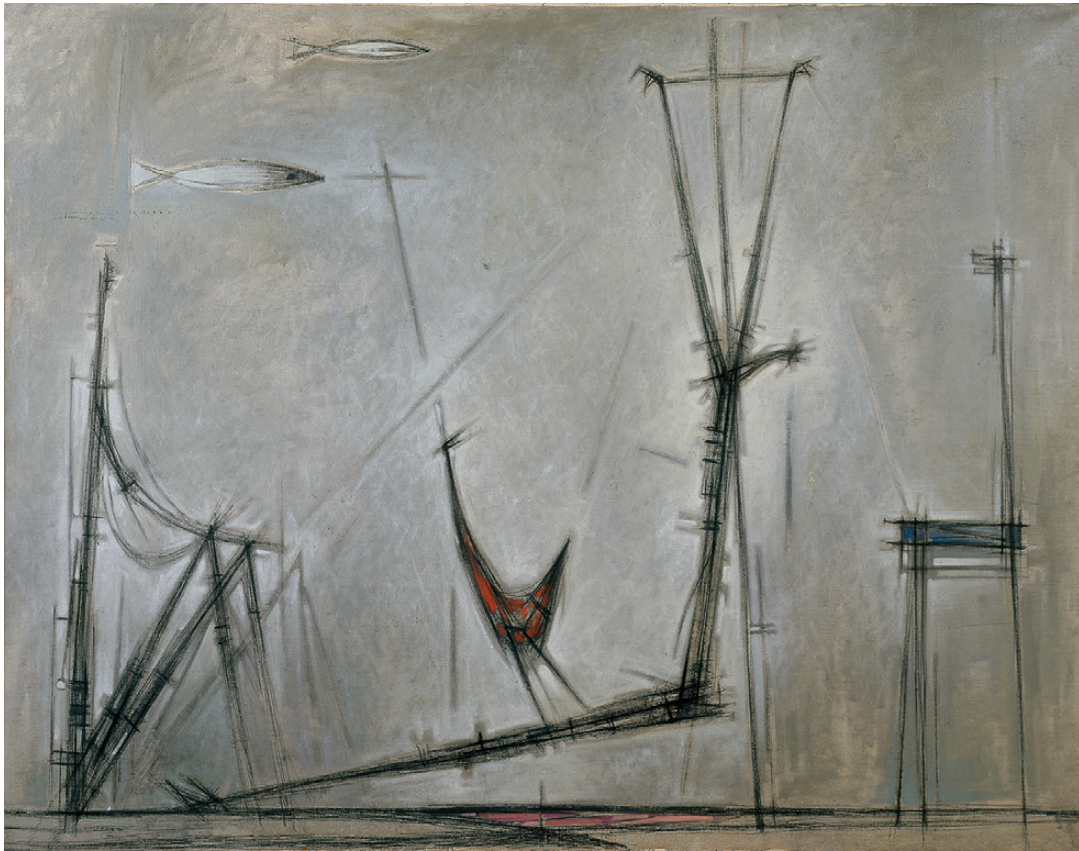
222 personer havde pr. 26. april 2019 stemt på et værk i Randers Kunstmuseums samling¹⁹⁶. Stemmesedlerne blev i første omgang implementeret for at få indblik i, hvilke værker de besøgende fremhæver og var derfor overvejende tænkt som kvantitativt interessante. Det viste sig dog hurtigt, at over 80% valgte at benytte opfordringen om at knytte kommentarer eller tegninger til deres valg, hvilket åbnede op for et empirisk materiale, som også gav indblik i overvejelserne bag stemmeafgivers møde med kunst, deres oplevelse af bestemte værker, og hvorfor disse rørte noget særligt i dem. Kapitlet forholder sig derfor både til fordelingen og indholdet i kommentarerne.

Overordnet spænder valget af værker bredt. Som det fremgår af figuren i bilag 12 viser, er det kunstnerne Poul Anker Bech (1942-2009), L.A. Ring (1854-1933), Sven Dalsgaard (1914-1999) og Anders Brinch (1971-), som trækker størstedelen af stemmerne¹⁹⁷. Som det fremgår af navnene og årstallene er alle fire kunstnere mænd, der dog befinder sig inden for meget forskellige tidsperioder og stilarter. Ring, Anker Bech

¹⁹⁵ Det er ikke mindst udviklingen af digitale medier, der har fremmet muligheden for at inkorporere de besøgendes stemmer på museerne (McLean, 2003: 4). I nærværende projekt er det bl.a. grundet eksperimenternes karakter og varighed ikke det digitale, som er i fokus, men derimod en mere analog eksperimentform, der undersøges – delingerne på Facebook til trods. Der er formentlig meget i de følgende analyser, der alligevel kunne være meningsfuldt at diskutere og tænke ind i en mere digital kontekst.

¹⁹⁶ Stemmesedler med irrelevante kommentarer såsom sjofle bemærkninger eller ikke identificerbare værker er ikke medtaget. Muligheden for at stemme fortsatte efter min empiriindsamling stoppede, men jeg baserer udelukkende min analyse på det angivne tidspunkt. Stemmer på værker, der ikke er en fast del af museets samling, men har været udstillet i forbindelse med særudstillinger i perioden, er også medtaget i kortlægningen.

¹⁹⁷ Optællingen er lavet ved at sammenlægge antallet af alle værker, der er stemt på, af en given kunstner. Dvs. at kunstnere, som er repræsenteret med mange værker, potentielt har større chance for at få mange stemmer.



Sven Dalsgaard: Kristus fra Randers, 1954



Poul Anker Bech: Sommernat, del af Det tabte land, 2004



L.A. Ring: *Sommerdag ved Roskilde Fjord*, 1900



Anders Brinch: *UFO Sunset*, 2007

og Brinch er alle repræsenteret gennem figurative værker, mens flere af stemmerne på Dalsgaard også er knyttet til mere abstrakte værker. De udgør til sammen 46% af de samlede stemmer, mens de resterende fordeler sig mere jævnt blandt 46 andre kunstnere, som nævnes i listen under figuren¹⁹⁸.

Fordelingen af stemmer tegner på den ene side et meget heterogent billede, hvis man ser på de værker, som indtager en art mellemposition, dvs. har formået at få en stemme¹⁹⁹. Variationen viser, at der er stor forskel i æstetiske præferencer blandt de besøgende, både hvad angår værkernes udtryk (abstrakt/figurativt), periode (guldalder, symbolisme, samtid m.m.) og kunstnerne bag (både kendte og mindre kendte). På den anden side er der samtidig bred enighed om de fire 'vindere', hvor særligt Poul Anker Bech, der får 22% af samtlige stemmer, træder frem.

At de fire kunstnere får særligt mange stemmer, kan skyldes flere årsager, som ikke udelukkende handler om 'smagsenighed'. De fylder både fysisk og formidlingsmæssigt en del på museet. Sven Dalsgaard er som bysbarn og anerkendt kunstner den rigest repræsenterede i museets samling – både i udstillingsrummene og i magasinerne. Dette kan desuden være én af årsagerne til, at andelen af stemmer på hans værker er spredt ud på mange forskellige værker, mens de tre andre overvejende inkasserer stemmer på ét enkelt værk. Det drejer sig for de andres vedkommende om *UFO Sunset* (Brinch, 2007), *Det tabte land*²⁰⁰ (Anker Bech, 2003-04) og *Sommerdag ved Roskilde Fjord* (Ring, 1900). Både Brinchs og Anker Bechs værker er fysisk store og fylder henholdsvis næsten en hel væg (*UFO Sunset*) eller et mindre udstillingsrum (*Det tabte land*), og Brinchs værk er tilmed meget ekspressivt i farvevalget. Størrelsen og udtrykket kan således være en medvirkende årsag til, at begge kunstneres værker er populære blandt stemmerne og samlet set fremstår markante i de besøgendes oplevelse af museets kunst. Rings værk er noget mindre, men det har til gengæld været en del af samlingen i næsten hele museets levetid og indgik derudover i tidligere kulturminister Brian Mikkelsens Kulturkanon fra 2006²⁰¹, hvilket har givet værket national opmærksomhed og anerkendelse. Ved Rings maleri var der, som beskrevet i det

¹⁹⁸ De andre kunstnere får her mellem én og otte stemmer.

¹⁹⁹ Modsat den andel af værker i samlingen, som slet ikke har opnået en stemme.

²⁰⁰ Bechs værk *Det tabte land* er et triptykon. På nogle stemmesedler fremgår det helt tydeligt, hvilket af de tre malerier der beskrives, mens andre stemmer på det som ét samlet værk. Jeg vælger i denne sammenhæng at opfatte alle stemmerne som en stemme på det samlede værk, da det er sådan, det fremstår på museet i skrivende stund, og fordi det kan være svært at skelne.

²⁰¹ https://kum.dk/uploads/tx_templavoila/KUM_kulturkanonen_OK2.pdf - besøgt 6/7-2020

indledende kapitel om Randers Kunstmuseum, over en længere periode desuden tilføjet et citat fra romanen *Niels Lyhne* af J.P. Jacobsen. Citatet bidrog med et ekstra formidlingslag – ikke at det nødvendigvis er noget, de besøgende forholder sig til, men visuelt har det signaleret, at der ved dette værk var noget særligt på spil. På Randers Kunstmuseums hjemmeside er alle fire kunstnere og de nævnte værker nævnt med billede under samlingens 'highlights', hvilket peger på, at museet bevidst fremhæver dem²⁰². Derudover har Sven Dalsgaard sin helt egen Facebook- og hjemmeside, som blev lanceret ved kunstnerens 100-års fødselsdag i 2014²⁰³ og bidrager med yderligere kommunikativ eksponering. Sagt med andre ord er det alle kunstnere, som indgår som kommunikativt vigtige elementer i museets (selv)fortælling – fysisk, skriftligt og digitalt.

Ud fra ovenstående betragtninger er der dog også værker, som burde have fået flere stemmer, da de umiddelbart får samme eksponering, men hvor stemmerne ikke i samme grad følger med. Det gælder fx værket *Interiør. Ung kvinde set fra ryggen* (ca.1904) af kunstneren Vilhelm Hammershøi, der hyppigt bliver fremhævet i museets eksterne kommunikation og udlånes til museer internationalt, men får relativt få stemmer (4 stk.). Et andet værk, der slet ikke opnår stemmer, er kunstneren Agnes Slott-Møllers monumentale maleri *Niels Ebbesen* (1894), som både nævnes på hjemmesiden, fysisk fylder meget på museet og er en del af fortællingen om Randers²⁰⁴. Om de manglende stemmer skyldes værkernes placering relativt langt tilbage i udstillingsrummene, deres størrelse (Hammershøi) eller manglende kunstnerisk anerkendelse (Slott-Møller), eller om det skyldes, at man som besøgende blot finder andre værker mere betydningsfulde, kan stemmesedlerne ikke umiddelbart give svar på. Derudover får kunstneren Ruth Campaus totalinstallation *Boogie Woogie Palace* (2017) i museets foyer kun en enkelt stemme trods markant fysisk eksponering. Årsagen kan her være,

²⁰² Randers Kunstmuseum har under redigeringen af afhandlingen lanceret ny hjemmeside. Dette er sket så sent i projektet, at jeg ikke har haft mulighed for at forholde mig til det i analyserne. Derfor bygger analyserne på den gamle hjemmeside. Det er desuden et vilkår, når man arbejder med en levende kontekst.

²⁰³ <https://www.facebook.com/Sven-Dalsgaard-575475702539018/> og <http://www.svendalsgaard.dk> – begge besøgt 2/12-2019

²⁰⁴ Niels Ebbesen er kendt som frontfigur i et større jysk oprør mod den tyske pantehaver grev Gert 3. (også kaldet 'Den kullede greve') og mordet på selvsamme i 1340 i Randers. Ebbesen blev allerede i sin samtid hyldet som frihedssymbol og nationalhelt. Kilde: <https://danmarkshistorien.dk/leksikon-og-kilder/vis/materiale/niels-ebbesen-ca-1300-1340/> - besøgt 6/7-2020.



Vilhelm Hammershøi: Interiør, ung kvinde set fra ryggen, 1904



Agnes Slott-Møller: Niels Ebbesen, 1894

at det var et forholdsvis nyt værk i samlingen i stemmeperioden (vist første gang i 2017). Men det kan også hænge sammen med, at det ikke i samme grad bliver oplevet som et kunstværk af de besøgende, da det befinder sig uden for de egentlige udstillingsrum og lige så meget agerer brugsgenstand, eftersom værket så at sige 'designer' foyeren.

Det er desuden med ganske få undtagelser kun værker, der hang fremme i stemmeperioden, der har fået stemmer²⁰⁵. Nogle af værkerne var ikke oppe i hele perioden, men det er tydeligt, at de er blevet stemt på, mens de var fremme. Det gælder fx værket *Den vantro Thomas* (2003) af den færøske kunstner, Torbjørn Olsen, som fik to stemmer i glascontaineren, hvor det var med på udstillingen Kunst og tro, men ingen fik på museet, hvor det heller ikke var fremme. Der er få værker, som ikke har været udstillet i perioden, men som alligevel nævnes, hvilket indikerer, at stemmeafgiveren kender til indholdet i museets samling. Stemmesedlerne kan på baggrund af dette også bruges til at skabe en bevidsthed om, hvilke værker der *ikke vises*.

Det er i forlængelse af de foregående refleksioner relevant at nævne, at der også er værker, som slet ikke får en stemme – også selv om de hænger fremme. Et eksempel herpå gælder værker, der kan betegnes som konkret abstrakte og overvejende består af stramme farve- og formeksperimenter. Noget kunne tyde på, at det er svært for de besøgende at forholde sig til denne form for værker – eller i hvert fald at vælge dem som deres fortrukne²⁰⁶. Der er tale om meget formalistiske værker, der hverken gennem deres titler²⁰⁷ eller deres abstrakte udtryk indeholder en synlig fortælling. Randers Kunstmuseum fremhæver i deres formidlingstekst om disse værker, at de måske giver én lyst til at bruge sin fantasi, men med udgangspunkt i kommentarerne på stemmesedlerne virker det til at være svært for de besøgende at få noget associativt og fortællende ud af dem²⁰⁸.

²⁰⁵ På stemmesedlen stod der et 'værk i museets samling', hvilket for nogen kunne betyde 'hænger oppe' – især fordi der også bliver nævnt værker fra særudstillinger, hvor værkerne netop ikke ejes af Randers Kunstmuseum.

²⁰⁶ Ingen regler uden undtagelser. Værket *Comparisons* (1955) af kunstneren Richard Mortensen får nemlig hele tre stemmer. Mortensen er dog den mest kendte blandt den brede befolkning inden for denne strømning, som er repræsenteret på museet, hvilket kan være en grund.

²⁰⁷ Titlerne hedder ofte 'Komposition', ingenting eller blot et tal.

²⁰⁸ Der er noget lidt paradoksalt over dette udsagn, da den konkret abstrakte kunst i høj grad er forbundet til et ønske om at skabe ikke-elitær kunst, som var knyttet til hverdagen (Kjeldgaard, Petersen og Jeppesen, 2016: 9).

Undtagelserne til trods peger analysen og fordelingen af stemmer på, at Randers Kunstmuseum med deres ophængningspraksis og valg af værker er med til at præge de besøgendes oplevelse. Værkernes indhold og størrelse spiller uden tvivl ind på valget, men fordelingen underbygger endvidere nogle af de teoretiske pointer om, hvordan museer gennem deres udstillingsophængning, framing og kommunikation præger de besøgendes oplevelse (Phillips, 1997; Whitehead, 2012; Clover, 2017), og de er måske oven i købet åbne for at lade sig påvirke.

Den personlige kunstoplevelse som lærings-, stemnings- og erindringsrum

Hvis man bevæger sig væk fra den mere overordnede fordeling af stemmer og i stedet fordyber sig i kommentarerne, er det muligt at identificere meget forskellige beskrivelser og oplevelser af værker. De er af varierende længde og refleksionsniveau, hvor nogle kun består af et enkelt ord, mens andre fylder hele kommentarfeltet.

Forsker i kunstdidaktik Helene Illeris har i sine undersøgelser af store børns kunstopplevelser identificeret fire forskellige koder baseret på deres oplevelser og vurderinger af et specifikt kunstværk, som de alle havde været *mindre* begejstret for. Det gælder en formmæssig kode (vurderer værk ud fra former og farver), en etisk kode (tager i vurderingen hensyn til etiske værdier, som sættes over æstetisk nydelse), en psykologisk kode (reflekterer over værk ud fra, hvordan det påvirker følelserne) og en fin-kulturel kode (vurderer værk ud fra, om det er kunst) (Illeris, 1999: 31f). Illeris knytter disse koder til mødet mellem beskuer og værk – et møde, hun betegner som relationelt (Ibid.: 30). Målet er her at vise, hvordan der tegner sig et meget nuanceret billede af, hvad der er på færde, når børn og unge taler om og oplever kunst (Ibid.: 32).

Jeg har i mit materiale bemærket en lignende variation – også selvom stemmerne i udgangspunktet er baseret på værker, der var forbundet med noget mere positivt eller vækker en refleksion hos den enkelte, og hvor der oftest er tale om en voksen stemmeafgiver²⁰⁹. Derudover er jeg som Illeris interesseret i at vise, hvordan besøgende bliver optaget af meget forskellige aspekter i værker.

Jeg har på baggrund af indholdet fra stemmesedlerne analyseret mig frem til et spektrum, der helt overordnet strækker sig fra, at stemmeafgiverne fremhæver maler-

²⁰⁹ Det er min vurdering – baseret på håndskriften og kommentarens indhold, at størstedelen af stemmeafgiverne er voksne. Der er dog også børn, der har stemt, hvilket flere steder fremgår ved, at det er en voksen, som har udfyldt sedlen for vedkommende og har anført barnets alder.

tekniske og stil-/kunsthistoriske elementer, som har meget tilfælles med den formmæssige kode hos Illeris, til mere refleksive, erindringsmæssige og personlige beskrivelser, hvor bl.a. den psykologiske kode befinder sig. Mellem disse to yderpunkter finder man diverse blandingsformer. Det gælder eksempelvis denne kommentar til Poul Anker Bechs værk *Det tabte land*: »Ferieminde. Giver anledning til at kikke nærmere. God fortælling. Fantastiske farver. Overvældende«. Kommentaren indeholder både et erindringsaspekt (*ferieminde*), nysgerrighed (*giver anledning til at kikke nærmere*), fortolkning af værket (*god fortælling*), farvevalg og vurdering af dette (*fantastiske farver*) og følelser (*overvældende*). Enkelte af stemmerne indeholder desuden en eksplicit vurdering af det valgte værks kvaliteter, som i nogen grad kan kobles sammen med Illeris' finkulturelle kode. Den etiske kode, som findes hos Illeris, er ikke i samme grad synlig i mit materiale. Dette kan muligvis skyldes, at de besøgende selv har valgt det beskrevne værk og opfatter det positivt frem for at være mindre begejstret, som det er tilfældet med værket i Illeris' undersøgelse. Det kunne som hos Illeris have været oplagt at nøjes med at fokusere på et enkelt værks stemmer, fx stemmeslugeren Anker Bech, for at undersøge, hvordan det i sig selv rummer meget forskellige typer af beskrivelser. Jeg har dog valgt at kigge på hele materialet, da det i denne sammenhæng både handler om, at det er forskellige elementer i et bestemt værk, der fanger de besøgende, og at det langt fra er alle, der vælger de samme værker.

Selvom mine inddelinger har meget tilfælles med Illeris', har jeg valgt at benytte nogle lidt andre betegnelser for at nuancere inddelingerne med underinddelinger samt for at fremhæve de mere personlige, sociale og erindringsmæssige aspekter, som ikke fremgår særlig tydeligt i Illeris' koder²¹⁰. Jeg har således valgt tre overordnede inddelinger i form af *faglig*, *refleksiv* og *personlig-affektiv*, der alle består af udspecificerede underinddelinger, hvilket fremgår af nedenstående skemaer. Indholdet, som inddelingen dækker over, og konkrete eksempler herpå fremgår af skemaerne. Det er ikke utænkeligt, at materialet reelt indeholder flere inddelinger, end dem jeg præsenterer, men jeg vurderer, at det er de mest fremtrædende og relevante for dette projekt. Inddelingerne er endvidere ikke opstået ud fra en fuldstændig systematisk kategorisering, men er udarbejdet på baggrund af en screening af samtlige kommentarer.

²¹⁰ Illeris beskriver, at hun kun har valgt at præsentere de fire vigtigste koder (Illeris, 1999: 31). Det betyder, at der muligvis findes flere nuancer i hendes materiale, som kunne rumme mere personlige og sociale erfaringer. Men eftersom de ikke er nævnt, forholder jeg mig kun til de fire koder, hun nævner.

Mine eksempler fra stemmesedlerne både i brødteksten og skemaet kan desuden give det indtryk, at alle stemmeafgivere er meget reflekterede i deres valg, hvilket kunne tyde på, at de er både veluddannede og vidende om kunst. Eksemplerne er imidlertid ikke nødvendigvis repræsentative for samtlige kommentarer. De er valgt, fordi de netop er gode eksempler. Der findes som nævnt også kortere, mere umiddelbare kommentarer som fx: »Farverne«, »Det flot«, »Da jeg var på Cypern«, »Kender stedet« m.fl. Alle kommentarer kan findes i bilag 13.

FAGLIG		
	Indhold	Eksempel
Form og farve	Fokus på malertekniske detaljer, håndværket, farvevalg, udformning samt stilistiske træk. (Findes hos Illeris)	»Billedet er både skulptur og maleri. Enkelt og præcist« (Vilhelm Lundstrøm: <i>Siddende model</i> , 1938)
Kunstnerrelateret	EksPLICIT fremhævelse af og begejstring for en bestemt kunstner, eller hvor kunstneren er årsagen til valget.	»Farvekompositionen, lyset, tidstypisk – at det er Anna Ancher. Hun er fantastisk« (Anna Ancher: <i>Syende fiskerpige</i> , ca. 1890)
Vurdering	Smagsdom kommer tydeligt til udtryk. Gælder både positiv tilkendegivelse og vurdering af værket som kunst. (Findes hos Illeris)	»Jeg synes, det er rigtig kunst. Det er som at se ind i Himlen« (Poul Anker Bech: <i>Sommernat</i> , del af <i>Det tabte land</i> , 2003-04)
Fortolkning /fortællinger i værkerne	Forsøg på at forstå og læse værket ud fra værket selv. Herunder beskrivelser af, hvad der mon er på færde i værkerne, og hvordan stemmeafgiveren fortolker værket ud fra det, værket forestiller ²¹¹ .	»Mennesker med kuffert må være på flugt. Kommer op fra farlig skrænt. Men sommerfarverne vil snyde os til at tro de er på vej på ferie«. (Poul Anker Bech: <i>I drift</i> , del af <i>Det tabte land</i> , 2003-04) »De meget sigende udtryk i ansigterne på fortælleren og på tilhørerne« (Emilie Mundt: <i>Hjemkomst</i> , 1893)

²¹¹ Inden for receptionsæstetikken ville man formentlig gå mod dette og argumentere for, at idet stemmeafgiveren trækker noget specifikt frem i værket i form af en tolkning, betyder det, at mødet ikke kun foregår på værkets præmisser, men også kan relateres til én selv (Eco, 1995 (1984)).

REFLEKSIV		
	Indhold	Eksempel
Nysgerrighed/ Fantasi katalysator	Nævnes eksplicit, at fantasien bliver vagt til live, eller hvor der bygges videre på den historie, det valgte værk indeholder.	»Billedet giver mig en følelse af at der ikke blot kun er mennesker og de dyr vi kender til, men at der er noget mere end vi tror« (Anders Brinch: <i>UFO Sunset</i> , 2007)
Forundring	Vækker en undren hos stemmeafgiveren.	»Denne kunstnerlort på dåse er noget helt særligt, fordi den udfordrer selve kunstinstitutionen og vores opfattelse af, hvad kunst er! Som besøgende er man altid en smule spændt på, om dåsen mon står i montren som sædvanlig, eller om den er eksploderet« (Piero Manzoni: <i>Merda d'Artista</i> , 1961)
Refleksion	Filosofiske tanker om emner, der rækker ud over værket eller stemmeafgiveren. Det kunne være refleksion over eksistentielle temaer som liv, død, evighed.	»Værket minder mig om, at livet er stort og sprænger rammerne for det der kan forklares og forstås. Det forandringsvækkende AVE« (Sven Dalsgaard: <i>Stedet</i> , 1996). »Det får mig til at tænke på evigheden« (Poul Anker Bech: <i>Det tabte land</i> , 2003-04)

PERSONLIG-AFFEKTIV		
	Indhold	Eksempel
Umiddelbar	Udtrykker en umiddelbar, følelsesmæssig oplevelse, inden den har fået fast form. Det gælder både stemning, følelser, kropsligt, humoristisk.	<u>Humor</u>: »Dåsen vækker forundring – man smiler og hygger sig med at følge havfruens svømmetur i dåsen – mega go’ humor ☺« (Katja Bjørn: <i>Canned Mermaid</i>, 2009) <u>Sanseaktivering</u>: »Man bliver ’trukket’ ind i billedet. Kan næsten føle fugtigheden« (L.A. Ring: <i>Sommerdag ved Roskilde Fjord</i>, 1900). <u>Kropsligt</u>: »I dag blev jeg ramt af dette værk. Så sanseligt – havde <u>sådan</u> lyst til at røre. Og morsomt – åh hvor jeg kender den situation!« (Andreas Schulenburg: <i>En lavine i en sukkerskål</i>, 2013)
Erindring	Katalyserer en erindring hos stemmeafgiveren. Erindringerne spænder bredt – lige fra barndom til alderdom.	»Motivet minder mig om mine bedsteforældres gård, omgivet af den vilde danske natur. Den let slørede kvalitet gør det let at huske, hvordan de lange dage i haven altid endte med meget tunge øjenlåg...« (Julius Paulsen: <i>Solnedgang</i> , 1893)
Kobling til identitet/ personlig	Overlap med erindring, men her vækker værket genklang i stemmeafgiveren selv. Dvs. det får én til at reflektere over noget i sig selv.	»Han tænker som mig og udtrykker det i billedet« (Richard Mortensen: <i>Comparisons</i> , 1955)
Social	Overlap med erindring, men adskiller sig ved, at erindringen her knyttes til en (social) oplevelse med værket, hvor andre mennesker har direkte indflydelse på, hvorfor stemmegiveren har valgt lige netop dette værk. Dvs. værkets indhold vækker ikke i sig selv en erindring, men det gør en specifik oplevelse med værket derimod.	»Når [jeg tænker] på den dag min søster og jeg opdagede titlen, og skraldgrinede højt, men lidt flove bagefter. Får stadig klukken og latter i kroppen flere år efter ☺« (Sven Dalsgaard: <i>Sperm from: Sven (situation)</i> , 1976)

Det kan på baggrund af skemaerne være svært at afkode, om stemmeafgiverne har større eller mindre viden om kunst. Der er stor spændvidde i indholdet på stemmesedlerne, hvilket er med til at synliggøre, at stemmeafgiverne ikke kun finder værker interessante i kraft af en faglig interesse eller opmærksomhed, som ellers er den dominerende i Randers Kunstmuseums egen formidling. For dette projekt er det særligt stemmerne, der er forbundet til inddelingerne under refleksion og personlig-affektiv samt blandingsformerne, hvor stemmeafgiveren kobler to eller flere elementer sammen, der er interessante, da de repræsenterer en markant anden stemme i forhold til kunsten end den institutionelle og videnskabelige. De fortjener ligeledes øget opmærksomhed i et projekt, der eksperimenterer med dialogiske formidlingsformer og forsøger at skabe en tættere relation mellem museumsinstitutionen og hverdagslivet. Stemmeafgiverne er med deres kommentarer gode til at 'frame' deres oplevelse og sætte den i relation til tidligere oplevelser. De er med andre ord med til at bidrage til en mere associativ formidlingspraksis.

Ovenstående indsigter fra kommentarerne på stemmesedlerne er endvidere et argument for, at kvalitative undersøgelser kan bidrage med mere nuancerede forståelser, end hvis man alene forholder sig kvantitativt til sit materiale. Ved udelukkende at kigge på antallet af stemmer, ville man fx kunne udelede, at en udstilling med Poul Anker Bech formentlig ville tiltrække mange besøgende. Men ved et nærmere kig på det kvalitative i form af kommentarerne, får man et mere nuanceret blik på, *hvad* der gør hans værk interessant, og *hvordan* det påvirker den enkelte. Dette kan være med til at rette blikket fra at være et rent markedsorienteret modtagerfokus til et mere sociologisk blik på de besøgendes præferencer, som Hvenegaard Rasmussen beskriver inden for den modtagerrettede formidlingsstrategi (Hvenegaard Rasmussen, 2016: 38).

Man kan dog argumentere for, at optællingen af stemmer og skematiseringen af indholdet, alligevel giver undersøgelsen et kvantitativt islæt. Det er her vigtigt at påpege, at den ikke skal vise, at noget kunst er bedre end andet, men i stedet nuancere eller supplere nogle af de pointer, som allerede er blevet fremlagt. Fx understøtter de fire topscorer i antallet af stemmer argumentet om, at man som museum gennem magt over repræsentationen og valg af narrativer er med til at påvirke de besøgendes oplevelse. Derudover nuancerer inddelingerne, hvad det er, der fanger os i kunsten. Sammenlignet med de eksisterende formidlingstekster i udstillingsrummene på Randers

Kunstmuseum, rummer indholdet på stemmesedlerne nogle helt andre perspektiver på værkerne. I stedet for at præsentere de store sammenhænge, trækker kommentarerne enkeltværker frem. Selve indholdet, som det fremgår af skemaet, skrives også i et helt andet sprog, hvilket peger på, at de besøgende oplever og formulerer sig anderledes end den skriftlige formidling, de ellers møder. Mette Houlberg Rung, der er inspektør på Statens Museum for Kunst, undersøger i sin ph.d.-afhandling museumsbesøgendes samtaler om kunstværker, når de går rundt i udstillingen. Hun observerede i sit materiale, at det oftest var personlige eller private associationer, som startede en samtale om et konkret værk, og der var tit kun fokus på et enkelt værk, fremfor den overordnede fortælling som præger formidlingsteksterne på Statens Museum for Kunst (Rung, 2013: 189).

Når fortolkningen bliver overladt til den besøgende – en deltagelsesmodus?

Hvis man fokuserer på brugerperspektivet i forhold til stemmesedlerne og dermed stemmeafgivernes oplevelse af kunst, kan beskrivelserne være interessante at sætte i relation til receptionsæstetikken. Denne tilgang finder man bl.a. hos litteraturteoretikeren Umberto Eco (1995 (1984)), som beskæftiger sig med forholdet mellem værk og modtager. Det centrale for Ecos forståelse er, at værker er åbne og ikke læses som afsluttede enheder (Eco, 1995: 102). Magten over fortolkningen lægges her ud til beskueren/ læseren, idet værket først færdiggøres i mødet med en modtager. Der brydes med andre ord med opfattelsen af værkets autonomi²¹².

Hvor Eco primært fokuserer på fortolkning af værker, veksler kommentarerne på stemmesedlerne mellem fortolkning, referencer, erindringer, sansninger og refleksioner, som ovenstående analyse viser. De giver dermed ikke kun indblik i mulige 'læsninger' af Randers Kunstmuseums værker, men viser, hvordan stemmeafgiverne gennem associationer, erindringer og personlige fortællinger tillægger værkerne helt nye betydninger. De sprænger i symbolsk forstand værkernes rammer og skaber forbindelser til en verden uden for værkerne selv.

²¹² Foruden Eco er litteraturteoretikerne Roland Barthes (2004 (1968)) og Wolfgang Iser (1996 (1981)) også centrale figurer inden for denne del af receptionsæstetikken. Da denne tilgang dog primært bruges til at understøtte mine pointer om, at indholdet på stemmesedlerne åbner for en særlig meningsskabende dialog mellem værk og modtager og derfor ikke spiller en større teoretisk rolle i afhandlingen, vil jeg ikke komme nærmere ind på det teoretiske apparat og deres centrale begreber.

Værker er dog ikke nødvendigvis komplet åbne – heller ikke i receptionsæstetikken (Ibid.: 119f). Hos Jalving, der ikke umiddelbart deler helt samme forståelse som Eco, har værker en essens i sig selv og en mere fremtrædende rolle som selvstændige objekter. Hun argumenterer i samme ombæring for, at kunst adskiller sig fra andre objekter, hvilket delvist skyldes, at den »appears in a different context and is received with different expectations, and partly because it operates with its own language and materiality« (Jalving, 2017: 121) ²¹³. Kunstværker skaber gennem deres fysiske tilstedeværelse, materialitet og atmosfære en situation, der kan ses som en særlig form for 'imaginary participation' (Ibid.: 117). Man kan argumentere for, at noget af dette er på spil, når man kommenterer et værk på en stemmeseddel, eller når interviewpersonerne taler om deres relation til bestemte værker. Man kan, som Jalving også nævner, diskutere, om dette kan kaldes deltagelse, men for hende er det en vigtig pointe, at man er nødt til at tage kunsten seriøst.

Med den 'situation' et givent værk skaber, kan beskuerne ses som medskabere af meningen i værket (Ibid.). Jalving er dermed ingenlunde afvisende over for ideen om, at værker bliver til noget nyt i mødet med den besøgende. Det giver eksperimentet med stemmesedlerne fx indblik i. Her læses de mange forskellige meninger, oplevelser og erindringer ind i værkerne. I den forstand er det ikke kun værker, der eksplicit indeholder noget performativt i sig, der kan skabe grundlag for deltagelse. Det kan også opnås gennem den mening, beskueren er med til at skabe.

Man kan i forlængelse af ovenstående argumentere for, at stemmesedlen som formidlingstiltag tilbyder et nyt personligt, deltagende refleksionsrum i mødet med kunst, når de besøgende inviteres til at sætte ord eller billede på deres oplevelser. At der er tale om værker, som de besøgende selv vælger, kan betyde, at de måske ikke bliver udfordret i samme grad, som det var tilfældet i Illeris' undersøgelse. Eksperimentet peger dog fortsat på, at det er muligt at åbne op for andre møder med kunsten. Denne pointe er også interessant i forhold til de interviewsituationer, hvor dele af samtalen omhandlede interviewpersonernes forhold til specifikke værker. Her blev denne refleksion i højere grad faciliteret af mig som forsker og ikke direkte mellem værk og modtager. Dette er med til at synliggøre, at også selve kommunikationssituationen kan være

²¹³ Der bliver dermed forskel på, om der er tale om kunstmuseer eller andre museer. Omvendt kan man sige, at andre museale objekter i kraft af deres kontekst og fremstilling netop indeholder noget af det samme som kunstværker.

af betydning og ikke kun den direkte relation mellem værk og modtager, som Eco og Jalving begge primært er interesseret i.

At der findes forskellige perspektiver på, hvordan kunst opleves, er ikke ny, men det er en vigtig pointe i denne sammenhæng, fordi værkerne er en del af dialogen. Den måde værkerne inviterer til dialog, og den måde museet rammesætter, kuraterer og formidler værkerne på, har en betydning for kvaliteten og typen af dialogen. Værkerne er med andre ord ikke neutrale samtalegeneratorer, men åbne eller multidimensionelle og har igennem deres relationelle betydningsdannelser en afgørende betydning for, hvad det er, (kunst)museer kan bruge værkerne til i forhold til dialog og medborgerskab. Stemmesedlerne er i den forstand med til at skabe rum for, at man ikke kun oplever værker ved at læse museets formidlingstekster, men giver mulighed for selv at reflektere.

Publikumsstemmer som viden og værktøj til institutionsudvikling

Stemmesedlerne kan som formidlingstiltag opfattes som en form for anerkendelse af den besøgendes oplevelse af Randers Kunstmuseums værker. Når man vælger at opstille en stemmeurne, signalerer man som institution, at man er nysgerrig på at høre, *hvad* de besøgende tænker og oplever. Man tilbyder dem en stemme – også selvom den ikke deles, som det i første omgang var tilfældet med mit eksperiment på museet. Man kan dog argumentere for, at så længe museets besøgende eller følgere på Facebook ikke får adgang til indholdet, er de overvejende af relevans for institutionen. De kan benyttes som et institutionelt redskab, der giver Randers Kunstmuseum indsigt i, hvordan de besøgende oplever museets samling.

Ligesom Clover beskriver, hvordan et 'museum hack' kan bruges som en visuel deltagelsesstrategi, hvor de besøgendes bidrag til formidlingen er med til at synliggøre begrænsningen i de fortællinger, der normalt fortælles (Clover 2017: 87), er stemmesedlerne med til at problematisere den eksisterende framing og fremhæve, hvad der *ikke* fortælles. Indholdet kommer i stedet med bud på nye veje til at søge ind i værkerne, hvilket lægger op til en intern diskussion af den fortolkningsramme, man som institution tilbyder, og hvad denne skal baseres på.

Inddelingerne i form af faglig, refleksiv og personlig/affektiv ville kunne anvendes som et aktivt udviklingsredskab for Randers Kunstmuseum i forhold til at arbejde med aktiveringen og formidlingen af museets samling. Kommentarerne peger

eksempelvis på, at man kunne overveje at skabe nye indgangsvinkler til kunsten eller udvikle aktiviteter, som ikke udelukkende er funderet i en kunstfaglig viden. Det kunne eksempelvis være at understøtte det mere affektive og personlige i oplevelsen. Eller man kunne arbejde med at stimulere nysgerrighed og refleksion med formidling, som satte fokus på de mere fantasifulde og skjulte fortællinger i kunsten?

Man kan på baggrund af stemmefordelingen ligeledes overveje, hvilken udstillingsstrategi man ønsker. Skal man være modtagerorienteret og udstille værker med de mest populære kunstnere blandt stemmerne eller nogle tilsvarende? Eller skal erfaringerne bruges til at udfordre de besøgende og institutionen ved at skabe udstillinger med de mindre populære eller underrepræsenterede? Det kunne fx være at sætte fokus på kvindelige kunstnere, som kun udgør 6 af de i alt 50 kunstnere på stemmesedlerne.

Nye stemmer i udstillingsrummet

Den tidligere del af analysen har overvejende fokuseret på stemmesedlernes indhold, og hvordan de kan anvendes som et institutionelt udviklingsværktøj. Det er her blevet tydeligt, at de besøgende fanges af kunsten på mange forskellige måder, hvilket både er interessant for udvikling af nye formidlingsformer, og hvordan man som institution forstår sine besøgende.

I den resterende del af dette kapitel vil jeg først undersøge, hvordan stemmesedlerne og de personlige beretninger i interviewene passer ind i ideen om et personaliseret museumsbesøg, og hvorvidt dette potentielt bryder med en mere vidensfunderet formidling. Derefter ser jeg nærmere på, hvad der er på færde, når stemmesedlernes indhold deles med andre besøgende, og hvilken betydning delingen får for dialog, flerstemmighed og deltagelse.

At oversætte kunstoplevelser til sin hverdag – det personaliserede besøg

Det er i analyserne i de foregående afsnit blevet tydeligt, at oplevelsen af kunst både kan være en almen sag, men også et dybt personligt anliggende. Det kan i den sammenhæng være relevant at inddrage Falk, der med sine mange undersøgelser af museumsbesøgende og deres oplevelser er blevet en yderst anvendt reference i museumsverdenen. En vigtig pointe hos Falk er, at museumsbesøget er komplekst og dynamisk og ikke udelukkende kan reduceres til demografiske data (Falk, 2011: 30). Det er tæt

forbundet med identitet forstået på den måde, at museumsbesøget er præget af identitetsrelaterede motivationer, hvor formålet med besøget skal kunne relateres til, hvordan den besøgende opfatter sig selv og gerne vil være (Falk, 2012 (2010): 320). Man har som museumsbesøgende derfor allerede noget med bagagen, som man fx anvender i mødet med en udstilling. Sagt med andre ord betyder det, at den samlede museumsoplevelse skabes i kombinationen mellem forestillingen om et museumsbesøg og den besøgendes identitetsrelaterede behov (Ibid.: 324).

Ud fra de besøgendes angivelser af, hvorfor de tager på museum og deres efterfølgende beskrivelser af besøget, konkluderer Falk, at de samler sig om bestemte identitetsrelaterede kategorier, som han kalder for henholdsvis *opdagelsesrejsende* (drevet af nysgerrighed), *formidlere* (ønsker at fremme oplevelse og læring hos andre), *professionelle/hobbydyrkere* (interesse for museets faglige indhold), *oplevelsessøgende* (opfatter museet som et betydningsfuld destination) og *genopladere* (søger en kontemplativ og beroligende oplevelse) (Ibid.: 324f). De forskellige motivationskategorier er med til at præge, hvad man får ud af museumsbesøget, herunder hvordan de besøgende lærer, interagerer med museumsomgivelserne og ikke mindst skaber mening med besøget (Ibid.: 325f). Falk plæderer i den forbindelse for, at det er svært at udvikle "one-size-fits-all tiltag", som historisk har domineret museernes interaktion med de besøgende (Ibid.: 326), da det netop er forskelligt, *hvad* der motiverer. Det kalder på, at museerne bør forholde sig til de besøgendes skiftende behov og dermed skabe rammerne for et mere personaliseret museumsbesøg.

Både stemmesedlernes indhold og flere af interviewpersonernes udtalelser om værker underbygger delvist ideen om det identitetsrelaterede museumsbesøg med skiftende motivationer. Hvor Falks kategorier i høj grad er knyttet til læring og museumsbesøget som helhed, begrænser inddelingerne fra stemmesedlerne i form af faglig, refleksiv og personlig/affektiv sig til mødet med et enkelt værk. Det betyder dog ikke, at inddelingerne er mindre interessante, da variationen i kommentarerne vidner om, at det er forskellige værker og dele i disse, der interesserer og fanger de besøgende. Dette peger på, at formidlingen bør fokusere på flere indgange til kunsten, hvis målet er at henvende sig til besøgende med forskellige baggrunde og behov.

Derudover er det for nogle besøgende forskelligt fra gang til gang, hvilket værk de finder mest interessant. Det kommer fx til udtryk hos interviewpersonen Anna, som fortæller, at hun finder det svært at skulle udfylde en stemmeseddel »(...) Jeg synes da

også, det er svært at sige hvad for et billede, man bedst kan lide. For det kommer også an på, hvad humør man er i. Det kan være den ene dag, der synes du det ene billede, og den anden dag synes du det andet billede« (KK1_penge_3: 04.27). Annas udtalelse vidner om, at ens humør og stemning har indvirkning på, hvilket værk der berører én mest på en given dag. Men også det sociale aspekt kan her have betydning, som det fremgår af underinddelingen *social* i skemaet. Det gælder fx, hvem man oplever værkerne sammen med, og hvad man i så fald lægger mærke til i værkerne, som det er tilfældet med de to søskende og deres møde med Sven Dalsgaards *Sperm from: Sven (situation)* fra 1976 (se citat i skema s. 204). Man kan ud fra de to eksempler argumentere for, at foruden framing og arkitektoniske rammer, som det kom frem i de to foregående analysekapitler, har forskellige personlige faktorer indflydelse på, hvordan man oplever kunstværker, hvilket formentlig kan overføres til museumsoplevelsen helt generelt. Noget lignende gør sig i øvrigt gældende i forhold til de besøgendes lyst til at deltage og blive inddraget, hvilket jeg kommer nærmere ind på i kapitel 7.

Hele ideen om, at museumsbesøget er personligt motiveret, kan endvidere kædes sammen med, at de besøgende i højere grad tager stilling til museumsbesøget og indholdet heri. I tråd med Falk nævner Black, hvordan de museumsbesøgende ikke længere kun vil være passive modtagere, men aktive i deres egen læringsproces og »seek to add their own contributions and to see the life experiences of their communities represented, and have plenty of alternatives if museums do not meet their needs« (Black, 2012: 79). Noget kunne her tyde på, at de besøgende forsøger at skabe en tættere forbindelse mellem deres museumsoplevelse og hverdagen. Flere stemmeafgivere udtrykker i deres kommentarer, at de er så begejstret for et givent værk, at de gerne ville have det hængende i deres egen stue. Fx lyder det om Poul Anker Bechs *Det tabte land*: »Jeg synes, billedet er meget fascinerende og fortæller en historie om verden og vores jord. Den vil jeg gerne have i min stue«. I en kommentar som denne, men også i de mere personlige kommentarer, som kan relateres til stemmeafgivernes livsverden i form af erindringer og følelser, bliver det synligt, at flere besøgende gerne forbinder værker til deres egen personlige hverdagskontekst. Det kan være en måde at udtrykke en positiv vurdering på, såfremt stemmeafgiverne ikke nødvendigvis har de faglige argumenter for deres begejstring. Men det kan også være, at et værk netop betyder noget særligt for stemmeafgiveren i kraft af forbindelsen til noget uden for værket selv.

Flere af interviewpersonerne kommer også ind på, at nogle værker virker mere interessante end andre, fordi de kan relateres til ting af betydning i vedkommendes liv. Det ser man eksempelvis hos interviewpersonen Marie, der beskriver, hvilken form for kunst der fanger hende. »Jeg er ikke så meget til Guldalder. Jeg får mere en oplevelse ud af moderne kunst. Det må jeg blankt erkende. Og så kan jeg rigtig godt lide skulpturer. [C: Hvorfor?]. Jeg kan bare godt lide, når ting er 3D. Det giver mig mere. Ellers bliver jeg sådan mere fascineret af det, som er det mere håndværksmæssige, eller hvad sådan noget hedder. Men det der taler til mig. Det er tit skulpturer. Altså ting man, ja jeg ved... Jeg er fysioterapeut i mit arbejdsliv, og jeg kan lide, når ting har nogle flere dimensioner. Jeg ved ikke. Jeg kan bedre tage det ind på en eller anden måde. Den dér [peger på en skulptur af kunstneren Jørgen Haugen Sørensen], synes jeg, er helt vildt spændende. Jeg ville ønske, jeg havde tid til at sætte mig ned og kigge noget mere på den« (KK2_penge_4: 07.49). Man ser i citatet, hvordan Marie benytter sin hverdag, her arbejdslivet, som en indgangsvinkel til at opleve og reflektere over kunst. Hun er bevidst om kunstfaglige og stilhistoriske termer som guldalder, moderne kunst, skulptur og maleri, men sætter samtidig sit eget subjekt i spil til at forklare sin erfaringshorisont og til at beskrive, hvad der motiverer hende.

Hverken eksemplet fra stemmesedlerne og Maries refleksioner handler umiddelbart om at føle sig repræsenteret på museet, som Black nævner (Black, 2012: 79), men det peger på, at stemmeafgiverne og interviewpersonerne former deres egen læringsproces ved at forbinde det til noget mere genkendeligt fra deres hverdag. Det bliver en måde at oversætte kunstopplevelsen til deres egen livsverden, hvilket formentlig forstærkes ved værker, man er særligt optaget af. Til gengæld bliver de måske mindre udfordret på deres forståelser, når man tager afsæt i personlige værdier og oplevelser.

Kritikken af personaliserede museumsbesøg

Såfremt man vælger overvejende at have fokus på de besøgendes behov og forventninger, som Falk fremhæver, kan det medføre, at museets egentlige kerne i form af samlingen får mindre betydning. Noget lignende kan siges at være på spil, når der som i eksperimenterne sættes fokus på temaer og stemmer, hvorved museets kunstfaglige viden får en mere sekundær eller delt rolle.

Didaktikforsker Marianne Achiam peger i artiklen ”The role of the imagination in museum visits” (2016) på, at der historisk er sket et skifte på forståelsen af og synet

på videnskabelige genstande²¹⁴, som noget der talte for sig selv og præsenterede en *sandhed*, til at den besøgendes forestillingsevne og forudgående viden fik betydning for oplevelsen og evne til at forstå og fortolke en given udstilling (Achiam, 2016: 90). Sidstnævnte forståelse er bl.a. den, der kommer til udtryk hos Falk. Achiam nævner i forlængelse heraf, at hvis museumsoplevelsen gøres for personaliseret, er der risiko for, at den videnskabelige og kulturelle viden ekskluderes²¹⁵. Det kan i denne sammenhæng resultere i en forfladigelse af kunstfagligheden, hvis alle stemmer ligestilles. Under alle omstændigheder skal museet kunne gøre sig bevidste om, hvordan man kan skabe en kvalificeret stilladseret læringsoplevelse, der vægter forskellige vidensniveauer fra det personlige til ekspertniveauet og omvendt.

Achiams forskning er primært knyttet til det naturvidenskabelige felt, hvor man kan argumentere for, at det faktuelle spiller en anden rolle ved formidlingen, end det er tilfældet ved det æstetiske. Der findes naturligvis videnskabeligt funderet historisk, ikonologisk, sociologisk, semiotisk og biografisk viden om kunst, men idet en stor del af mødet baserer sig på en æstetisk, personlig erfaring, åbnes der for et andet mere åbent, spørgende og erfaringsudvekslende fortolkningsrum, hvor rigtige og forkerte svar ikke i samme grad eksisterer. Dysthe peger eksempelvis på, at flerstemmighed er et særligt relevant pædagogisk redskab, når man har at gøre med kunst og litteratur, da det her ikke nødvendigvis handler om at finde en autoritativ tolkning (Dysthe, 2012: 61). Alle stemmer har hvert sit blik at bidrage med. Det samme gør sig i nogen grad gældende for mine eksperimenter eller dele af dem. Her er det netop ikke en særlig mening eller tolkning, der er interessant, men nærmere at belyse forskelligheder, som kan åbne for potentielle refleksive forhandlinger med oplevelsen af og viden om værker. Det er især tydeligt, når disse oplevelser deles med andre end institutionen, og det er ligeledes først, når stemmerne aktiveres og stilles op mod hinanden, at det bliver rigtig dialogisk (Ibid.). Manglen på evidensbaseret viden i forhold til kunst kan dog både bidrage til at komplicere og forenkle forholdet mellem kunstinstitutionen og de besøgende, da der på den ene side kan være et ønske om at videregive og få viden, mens der på den anden side skabes rum for et mere umiddelbart møde.

²¹⁴ Achiams forskningsområde er science museer – derfor benytter jeg i denne sammenhæng betegnelsen genstande i stedet for værker.

²¹⁵ Selvom det ikke umiddelbart er intentionen hos Falk, at den personlige betydningsdannelse er lig med eksklusion af videnskabelig og kulturel viden, har fokuset på det personaliserede museumsbesøg medført, at den faglige viden er kommet mere i baggrunden i museumssektoren (Achiam, 2016: 96).

For Achiam er det vigtigt, at den personlige betydningsdannelse ikke prioriteres som det endelige mål, da det afskærer museerne for at tage ansvar for fortolkningen. Den bør i stedet fungere som et afsæt for at tilbyde de besøgende mere videnskabelig viden. Hun peger på, at dette gøres ved, at de museumsansatte identificerer såkaldte 'repertoires', som betegner viden, erfaring, antagelser og forhold, som ligger bagved de besøgendes fortolkning af objekter og udstillinger (Achiam, 2016: 95). Identifikationen vil forbedre museumspersonalets muligheder for »to predict and accommodate visitors' various points of departure and thus to plan for their further experiences, helping them make scientific meaning of the content matter« (Ibid. 96).

Ved flere af mine interviews blev det synligt, hvordan forholdet mellem fagligt og personligt indhold ikke nødvendigvis er helt sort/hvidt, og at den personlige indgang potentielt kan fungere som afsæt for en mere faglig dialog. Det gjaldt fx ægteparret Bent og Lilly, som jeg interviewede efter de havde deltaget i frokosten under KK1.

»C: Hvad synes I om det her med, at det sådan er efter et tema, man ligesom vælger at hænge det op? Giver det noget?

Lilly: Det ved jeg ikke. Altså jeg... Dengang jeg så det der, så tænkte jeg bare. Oh hvad er nu det for noget? Jeg kunne jo godt læse, det var suppe og grønsagssuppe og champignonsuppe [Hun refererer til et værk *Campbell's Soup* (påbegyndt i 1962) af Andy Warhol (1928-1987)].

C: Ja. Andy Warhol.

Lilly: Nå men helt ærlig. Der havde jeg slet ikke skænket det en tanke. Og hvad var det? Jeg synes, hun [museumsdirektøren] sagde, de havde 10 af dem, var det ikke sådan?

C: Nej tolv, tror jeg faktisk vi har endda.

Lilly: Men hvad... Nej... Hvad er det, der gør, at man køber sådan noget? Det kan jeg slet ikke forstå.

Bent: Prøv og hør. Det skal jeg fortælle dig. Fordi dengang jeg var barn. Der kunne min mor godt finde på at købe sådan en dåse. Og så lavede hun tomatsuppe ud af det. Fordi det var nok lidt besværligt at lave tomatsuppe. Vi havde ikke nogen tomater i haven, men vi kunne købe sådan en dåse der til ingen penge.

C: Men tænker du suppen, eller tænker du værkerne? 10:52

Lilly: Jeg tænker værkerne« (KK1_mad_2: 09.41).

Interviewuddraget giver et fint indblik i, hvordan det personlige – for Lillys vedkommende er det, at hun ikke forstår, hvorfor man vælger at erhverve et værk som

dette, mens det hos Bent bliver forbundet med et barndomsminde – kan være en indgang til en dialog om et værk. Hvis man drager en parallel til inddelingerne fra stemmesedlerne, er Lillys udtalelse forbundet til en vurdering, mens Bents minde viser, hvordan et værk kan katalysere forskellige personlige erindringer og refleksioner, som ikke ligger i værket selv. Interviewuddraget viser flere nuancer end en stemmeseddel i kraft af det dialogiske. Man kan sige, at jeg gennem dialogen identificerede en form for et repertoires, som potentielt kunne bruges til en videre, mere faglig dialog²¹⁶. Dette kan kobles sammen med Bakhtins udlægning om det sociale sprog, hvor ens sprog (og dermed erfaringer) konstitueres gennem forskellige livssyn og værdier (Bakhtin, 1981: 262f). Man kan sige, at Bent og Lilly havde et bestemt 'sprog' for, hvordan de kunne tale om denne form for kunst, hvilket betyder, at de ikke nødvendigvis ville have fået noget ud af bare straks at høre om Warhol og hans kunstneriske praksis.

Et andet interessant aspekt ved uddraget er, hvordan dialogen berører både det faglige, det refleksive og det personligt/affektive. Man kan på baggrund heraf, men også det tidligere nævnte eksempel med Esther og hendes forhold til tro, argumentere for, at det ikke kun handler om at sammentænke faglig viden med den personlige oplevelse hos de besøgende, men at alle involverede aktører måske burde bevæge sig inden for alle tre inddelinger, da det ville skabe en mere ligeværdig dialog. Det bliver dermed ikke et direkte afsæt til den videnskabelige viden, som Achiam taler om, men en blanding, som både styrker personlige og faglige forståelser eller erkendelser.

Flerstemmige udstillingsrum

Hvor de to forrige afsnit har afdækket delingen af stemmer som et forsøg på at bidrage til et personaliseret museumsbesøg og samtidig har forholdt sig til kritikken af dette, vil jeg i dette afsnit undersøge, hvordan synliggørelsen af stemmer i udstillingsrummene og digitalt kan ses som en måde at skabe et mere dialogisk og flerstemmigt udstillingsrum. Kommunikationsforskerne Palmyre Pierroux og Anne Qvale skriver i artiklen "Wall texts in collection exhibitions" (2019), at tekster i udstillingsrum normalt er institutionens domæne (Pierroux og Qvale, 2019: 40). Deres permanente tilstedeværelse er »part of the aesthetic, scholarly and contextual experience of

²¹⁶ Vi taler en smule om Warhol efterfølgende og selve værket, men da det var et interview med en vis tidsramme, gik den efterfølgende samtale ikke ind i en dybere faglig samtale om værket. Man kan dog argumentere for, at det kunne den have gjort, såfremt situationen havde været en anden.

exhibition rooms, whether the public chooses to read them or not« (Ibid.). Teksterne er med andre ord billedet på museerne som læringsinstitutioner (Ibid.), og er, som jeg var inde på i analysekapitlet om de tematiske udstillinger, meddefinerende for de narrativer, et museum ønsker at videregive til de besøgende (Whitehead, 2012: 23). De er, som kurator Salwa Mikdadi Nashashibi peger på, den enstemmige »disembodied voice of the museum« (Nashashibi, 2003: 21). Samtidig kan vægteksler fungere som surrogater for en ikke tilstedeværende omviser (Kirshenblatt-Gimblett, 1998:32), hvilket betyder, at de bliver den altid nærværende institutionelle stemme²¹⁷.

De formidlende vægtekslers betydning for institutionens fremtoning kan være én af årsagerne til, at mange kunstmuseer ifølge McLean er de mest modvillige til at eksperimentere med besøgsstemmer i deres udstillinger (McLean, 2003: 4), hvilket potentielt kan gå ud over muligheden for at skabe mere flerstemmige formidlingsformer. Som det allerede er blevet påpeget i det indledende kapitel om Randers Kunstmuseum, kommer Bakhtins forståelse af dialog, som noget der søger flerstemmighed og dissensus, ikke umiddelbart til udtryk i museets skriftlige formidling i udstillingsrummene. Den dialogiske udveksling er primært at finde i undervisningssituationer og i nogen grad til fx torsdagsdialogerne, hvor den fremstår som en art performance af dissensus.

Eksperimentet med at synliggøre de besøgendes stemmer i dette projekt forsøgte derimod at synliggøre flerstemmigheden skriftligt. McLean nævner i forlængelse af sin udtalelse om kunstmuseernes modvilje mod at anvende besøgsstemmer, at der findes innovative undtagelser, hvilket bl.a. sker ved at lade de besøgende skrive formidlingsteksterne eller supplere de eksisterende (McLean, 2003: 4). I nærværende eksperiment havde de besøgende hverken helt frit spil eller var orienteret om delingen, men det er første skridt mod at inddrage de besøgendes stemmer i den skriftlige formidling og indeholder forskellige dialogiske elementer.

Man kan argumentere for, at der i synliggørelsen af stemmerne i udstillingsrummene og digitalt opstår tre former for dialog, som præger institutions-, repræsentations- og brugerdimensionerne, og potentielt skaber tre former for flerstemmighed. Idet en kommentar fra stemmesedlen sættes op i et udstillingsrum eller deles via museets officielle side på sociale medier opstår der en dialog mellem museet og stemme-

²¹⁷ Forestillingen om at visse genstande eller værker skal placeres i en 'korrekt' orden og beskrives via formidlingstekster, kalder Kirshenblatt-Gimblett for »the illustrated lecture recreated as display« (Kirshenblatt-Gimblett, 1998: 32).

afgiveren, som bidrager til, at den institutionelle stemme ikke udelukkende fremstår monologisk²¹⁸. Der synliggøres både et institutionelt og et personligt sprog, hvor kunsten beskrives på forskellige måder. Den anden dialog foregår mellem stemmeafgiveren og det konkrete værk, og den begynder allerede under udfyldelsen af stemmesedlen. Denne dialog forstærkes yderligere, idet en kommentar placeres ved siden af værket (enten fysisk eller digitalt). Her agerer kommentaren en art fortolkning og supplerer værkets fremtonen, hvorved der rykkes ved værkets repræsentation. Den tredje dialog foregår mellem stemmeafgiveren i form af dennes kommentar og en besøgende på museet/ digital, hvilket indirekte skaber en dialog mellem to besøgende. Det bliver som i en undervisningssituation muligt at anvende en andens ytring som *tankeredskab* og afsæt for nye tanker (Larsen og Løssing, 2011: 190). Delingen af stemmerne til et bredere publikum rummer som formidlingsform dermed potentiale til at sætte gang i nye erkendelsesprocesser. Når kommentarerne bliver synlige for andre besøgende, er det dermed ikke længere kun institutionen, der er bevidst om, at der eksisterer andre stemmer, men også de besøgende får kendskab til forskellige tolkninger af kunsten, som de enten kan vælge at spejle sig i eller tage afstand til.

For nylig fik jeg kendskab til dele af den nationale brugerundersøgelse for Randers Kunstmuseum 2019, som udarbejdes af Rambøll for Slots- og Kulturstyrelsen²¹⁹. Til spørgsmålet: ”Hvordan kunne museet gøre din museumsoplevelse bedre?”, var der en respondent, som havde skrevet følgende kommentar: »At museet fjernede de publikumsudsagn der er skrevet med rødt²²⁰ rundt om ved værkerne. De forstyrrer min oplevelse og mulighed for fordybelse. Til gengæld er de indledende tematekster ved hvert rum forbilledlige: korte og klare!«²²¹. Kommentaren er interessant i denne sammenhæng på flere måder. Først og fremmest underbygger den pointen om, at det er meget forskelligt, hvordan besøgende foretrækker deres museumsbesøg (denne besøgende sætter tydeligvis pris på muligheden for personlig fordybelse og at få adgang til faglig viden om kunst). Men ikke mindst peger den på, hvordan kommentarerne kan

²¹⁸ Den institutionelle stemme er i nogen grad fortsat autoritativ, da det ikke er de besøgende selv, der vælger, hvad der skal deles.

²¹⁹ De overordnede resultater fra undersøgelsen blev sendt ud i forbindelse med et bestyrelsesmøde på Randers Kunstmuseum den 1. juli 2020.

²²⁰ For vise forskellen mellem museets egne formidlingstekster og kommentarerne fra stemmesedlerne har sidstnævnte fået en rød farve.

²²¹ Undersøgelsen består overvejende af et kvantitativt spørgeskema, men det er muligt at komme med kommentarer.

være med til at forstyrre ens oplevelse og vise en anden stemme end ens egen og institutionens – en stemme man så kan være mere eller mindre enig eller uenig med. Det er selvfølgelig ærgerligt, at den besøgende i dette tilfælde ikke fandt kommentarerne interessante, men man kan argumentere for, at målet med at skabe opmærksomhed om andre stemmer lykkedes. Måske kan man ligefrem tale om, at respondentens ytring synliggør en form for dissensus?

Museumsbesøg foretages ofte sammen med andre, og det er i udgangspunktet med nogen, man kender (Kulturministeriet, 2019). Det betyder derfor, at man formentlig også har en idé om, hvad ens medbesøgende mener, og muligvis deler man ligefrem samme holdning. At synliggøre andre stemmer gennem de opsatte kommentarer bliver en måde at udvide dialogbegrebet, så dialogen ikke kun foregår med institutionens fremstilling af værket eller nogen, man kender. Det bliver dermed et møde med en fremmed, som ikke umiddelbart kan identificeres, og måske kan kommentaren endda vække *undren*, idet man ikke nødvendigvis deler samme oplevelse af et givent værk. Synliggørelsen af besøgsstemmer skaber dermed en opmærksomhed på forskellighed. Ifølge Whitehead kan mødet med kunst i en social kontekst »(...) provide content for discussion, a basis for social interaction and a way of understanding one's identity and that of one's companions²²²« (Whitehead, 2012: 17). I stedet for kun at forstå ens identitet ud fra én, man allerede kender, får man som læser af en kommentar indblik i en fremmed besøgendes tanker. Selvom de besøgende ikke indgår i en fysisk dialog med hinanden, kan man med afsæt i Bakhtin sige, at idet en taler (her stemmeafgiveren) ytrer sig, bliver lytteren (her læseren) også en form for taler, da denne mere eller mindre aktivt skal tage stilling til en given ytring (Bakhtin, 1986: 68). Delingen af stemmeafgiversnes kommentarer, og hvordan det kan understøtte kulturelt medborgerskab, udfolder jeg yderligere i den afsluttende diskussion i kapitel 7. Jeg diskuterer i den sammenhæng bl.a., hvilken betydningen forholdet mellem det personlige og det fælles har i den sammenhæng.

Flerstemmighed kan være en måde at give plads til kulturel og sproglig forskellighed, hvilket i nogen grad gør sig gældende i de forskellige dialoger, delingen af stemmesedlerne skaber. Det er ifølge Dysthe (og Bakhtin) dog ikke nok, at stemmerne blot eksisterer samtidig (Dysthe, 2012: 61). Det bliver først rigtig dialogisk, når ideer bliver

²²² Dette kan både ske under og før besøget (Whitehead, 2012: 17), men i denne sammenhæng er det særligt *under* besøget, der er relevant.

testet i konfrontationen *mellem* stemmer. I forhold til stemmerne i udstillingsrummene kan det diskuteres, om denne konfrontation blev tydelig nok, da der ikke var modstridende kommentarer, som beskrev samme værk, eller en mulighed for at kommentere tilbage. På baggrund af ovenstående analyse tyder det på, at der i mødet mellem en kommentar og en ny besøgende kan etableres en form for dissensus. Man kan argumentere for, at delingen på Randers Kunstmuseums Facebookside i den sammenhæng havde større potentiale, da det her faktisk var muligt både at kommentere opslaget og gå i direkte i dialog med museet og andre følgere. Ved at kigge på kommentarerne ved delingerne på Facebook ser man dog ikke umiddelbart et dissensuspræget kommentarfelt (såfremt der rent faktisk kom kommentarer). De er oftest præget af konsensus, hvor følgere bekræfter eller supplerer de kommentarer, som udgør opslaget. Det kan skyldes, at opslaget ikke nødvendigvis lagde op til, at man kunne komme med kritiske kommentarer, eller at det ikke generelt er kutymen på museets Facebookside, at følgerne går i dialog med hinanden. I den forstand fungerer Facebooksiden overvejende som en kommunikationskanal mellem institutionen og de besøgende og ikke de besøgende imellem.

Ovenstående analyser peger på, at delingen af stemmer i flere sammenhænge genererer flerstemmighed, og at kommentarerne i sig selv skaber en form for dissensus, idet der langt fra er enighed om, hvad der gør forskellige værker særligt betydningsfulde, og om det er den rette formidlingsform (jf. kommentaren fra undersøgelsen). Man kan ud fra et magtperspektiv i forhold til institutionen og dens besøgende diskutere, om delingen og orkestreringen af stemmer blot endte med at være et 'hyggeligt' formidlingstiltag. Eftersom jeg i samarbejde med museet stod for at udvælge hvilke kommentarer, der skulle deles, og at de besøgende dermed ikke frit kunne placere en kommentar på væggen, vises det konfliktuelle i at have flere forskellige stemmer til stede i udstillingsrummet ikke i samme grad, som både Bakhtin og Mouffe ellers advokerer for (Mouffe 2000: 149)²²³. Man kan imidlertid argumentere for, at der blev ændret en smule ved magtbalancen, idet museet tillod, at der overhovedet blev opsat stemmer i udstillingsrummet, og at de indvilligede i at agere 'talerør' via sociale medier. Som Whitehead skriver: »It reflects new institutional desires to suggest that there are different power relations – or different possibilities of power relations – between

²²³ Mouffe taler om det i forbindelse med demokratisk deltagelse, som hun mener opstår mellem modstridende og konfliktuelle stemmer.

the museum and the visitors« (Whitehead, 2012: 90). Randers Kunstmuseum var fortsat i besiddelse af en overordnet autoritativ stemme, men institutionen viste en 'sårbarhed' ved at lade andre stemmer komme til orde. Det var noget af det samme, der gjorde sig gældende ved at invitere eksterne aktører ind som medværter under de tematiske aktiviteter.

Ud fra Bakhtin og Mouffes forståelser burde man formentlig gøre endnu mere for at fremme de besøgendes stemmer i udstillingsøjemed og synliggøre de forskellige konflikter og magtkampe, der kunne opstå heri – både i forhold til institutionen og andre besøgende/ følgere. Hvis man vælger at overføre Bakhtins dialogiske tilgang til hele udstillingsprocessen og andre former for dialogisk brugergenereret indhold, er der ifølge Larsen og Løssing imidlertid fare for, at museet i så fald vil miste sin 'egen stemme' (Larsen og Løssing, 2011: 190). Det handler som autoritet derfor både om at give plads, men også at opretholde sin egen stemme, da det kan være nødvendigt, hvis man, ligesom Achiam er inde på, vil fastholde sin (videnskabelige) faglighed. Ifølge Nashashibi vil en større inddragelse af de besøgendes stemmer dog ikke nødvendigvis trivialisere hverken kunsten eller museets mission. Det tilføjer nærmere »a new and powerful dimension to both« (Nashashibi, 2003: 25).

Deling af kunstoplevelser som deltagelsesstrategi

Udover at delingen af stemmesedlerne er interessante i forhold til dialog, flerstemmighed og medborgerskab (sidstnævnte behandles senere), kan det give mening at se på dem fra et deltagelsesperspektiv. Hvenegaard Rasmussen beskriver i *Formidlingsstrategier*, hvordan deling af kunstoplevelser kan ses som en form for brugerinddragelsesstrategi (Hvenegaard Rasmussen 2016: 170). Han nævner som eksempel læseklubber, hvor det i dag er læserne, der vælger bøgerne – modsat tidligere, hvor det var forbeholdt bibliotekaren eller en anden fagperson. Denne udvikling vidner om en interesse for at høre om andres oplevelser og en øget bevidsthed om, at vi ikke oplever kunst ens (Ibid.: 170)²²⁴. Gennem deltagelse i læseklubber og andre delinger af kunstoplevelser – fx teatersamtaler (Ejgod Hansen, 2013) eller for dette eksperiments vedkommende synliggørelsen af kommentarerne fra stemmesedlerne, bliver man deltager i en kunst-

²²⁴ Også inden for publikumsudvikling benyttes deling af kunstoplevelser. Det kan her både være som strategi i forhold til markedsføring, publikumsuddannelse, smagskultivering og som en opsøgende aktivitet (Ejgod Hansen, 2013).

nerisk (del)offentlighed (Hvenegaard Rasmussen, 2016: 171). Deling af tekster, som er skrevet af besøgende, kan måske endda i nogle henseender være en måde at skabe mere selvtillid hos den enkelte i forhold til at turde udtale sig om kunst (Nashashibi, 2003: 24), idet de synliggør forskellige forståelser.

For Hvenegaard Rasmussen er formålet med de 'samtaler', der opstår, når man deler kunstoplevelser, umiddelbart at nå frem til en fælles forståelse²²⁵ (Ibid.). Her adskiller stemmesedlerne og dermed min tilgang til 'delingen' sig dog, da det i højere grad er forskellighed, som Bakhtin fremhæver, der er det interessante. Alle ser med andre ord ikke det samme – og det er helt i orden. I forlængelse heraf kan man argumentere for, at alle kommentarer burde være tilgængelige for alle og ikke kun nogle få udvalgte for at vise diversiteten og for at lade alle 'deltage'. Det betyder, at delingen på Facebook i den forstand skabte bedre mulighed for deltagelse, da der potentielt var mulighed for, at alle kunne kommentere og interagere med udsagnet, såfremt de havde lyst. Derudover blev der her også delt langt flere kommentarer – både i form af flere værker (det skete på ugentlig basis over flere måneder), men også med flere kommentarer knyttet til hvert værk. Man kunne i et deltagelsesperspektiv overveje, om kommentarerne i udstillingsrummene på museet burde udskiftes løbende, da der ellers er fare for, at de bliver for statiske som de resterende formidlingstekster og ikke viser den dynamik, der kan være i at inddrage andre stemmer.

Stemmesedlerne og synliggørelsen af dem er desuden et eksempel på en deltagelse, hvor man som deltager ikke har indflydelse på det kunstneriske produkt, som Hvenegaard Rasmussen ellers peger på som en anden meget anvendt deltagelsesform (Hvenegaard Rasmussen, 2016: 172; 176f; 189). De indgår derimod som en del af et formidlingsprodukt, hvormed man også undgår at komme ind i en kvalitetsdiskussion om, hvorvidt deltagernes bidrag skal ses som kunst (Hvenegaard Rasmussen, 2015: 82). Størstedelen af værkerne i Randers Kunstmuseums samling er, som jeg tidligere har været inde på, ikke tænkt partecipatorisk, da det ikke er et greb, som er forankret i de fleste af værkernes samtid. Det bliver med andre ord en deltagelse i noget andet og mere end kunsten.

²²⁵ Hvenegaard Rasmussen tager udgangspunkt i den politiske filosof Jürgen Habermas og hans forståelse af den deliberative samtale (Hvenegaard Rasmussen, 2016: 171). Med udgangspunkt i kulturforsker Henrik Kaare Nielsens diskuterer jeg endvidere Habermas' offentlighedsbegreb i relation til deling af stemmer som medborgerskab i kapitel 7.

7. DISKUSSIONER OG PERSPEKTIVER

Jeg har i den foregående del af afhandlingen analyseret de forskellige eksperimenter og udvalgte tematikker, som jeg har identificeret i mit mangfoldige datamateriale, og relateret det til mine teoretiske rammesætninger samt de tre analysedimensioner – institution, repræsentation og brugere. Jeg har i den forbindelse både berørt deltagelses- og dialogbegrebet, men vil i dette afsluttende diskussionskapitel trække tråde på tværs af mit analysemateriale og reflektere over forbindelserne på et mere overordnet niveau. Til trods for at analyserne har været relativt skarpt opdelt i henholdsvis fysiske rammer (kapitel 4), tematisering/framing (kapitel 5) og stemmer (kapitel 6), er der diskussioner, som er relevante at kombinere og sætte ind i en større sammenhæng. Jeg vil i forlængelse heraf også diskutere medborgerskabsbegrebet i forhold til mine eksperimenter, og hvilke potentialer de rummer for at styrke kulturelt medborgerskab.

Derudover er det gennem afhandlingen, særligt i kapitlet om de metodiske valg, blevet klart, at den eksperimentelle tilgang har haft store indvirkninger på, hvordan projektet er udviklet sig. Både for eksperimenternes udfald, mit samarbejde med institutionen og mig selv som forsker. Jeg vil derfor afslutte kapitlet med at diskutere, hvilken betydning den metodiske tilgang har haft for forholdet mellem et teoretisk projekt i en praktisk virkelighed – herunder mulighederne for at generere impact.

Deltagelsens mange former og niveauer

Deltagelsesbegrebet har helt fra start været rammesættende for projektet, og selvom det har udviklet sig undervejs, er det stadig yderst relevant at forholde sig mere syntetiserende til begrebet i en samlet diskussion. Som det allerede er blevet beskrevet tidligere, fylder deltagelse meget inden for den praktiske museologi og den kulturpolitiske dagsorden i kraft af et øget fokus på at engagere de besøgende. Dette har dog ikke nødvendigvis medført, at der er blevet forsket meget i emnet i forhold til at udvikle ny forskning på praksisfeltet (Bjerregaard, 2020: 10).

Det har gennem projektet været min interesse at kvalificere deltagelsesbegrebet i en konkret, kontekstuel sammenhæng, i dette tilfælde Randers Kunstmuseum, og hermed vise, hvordan institutionelle betingelser og den vej, eksperimenterne udviklede

sig, havde betydning for deltagelsen og dens former. Jeg vil i det følgende derfor diskutere, hvordan deltagelsesbegrebet har spillet ind i mine eksperimenter, og hvordan de besøgende forholder sig til deltagelse. Senere i kapitlet forholder jeg mig til, hvordan det ligeledes har påvirket projektet metodisk.

Men hvad nu hvis jeg ikke vil have indflydelse?

Det er analyserne i afhandlingen blevet tydeligt, at de deltagelsesformer, der er på spil i eksperimenterne, er baseret på sociale, kropslige, performative og dialogiske måder at involvere de museumsbesøgende på. At anskue disse som deltagelse bryder umiddelbart med den deltagelsesforståelse, man finder hos Carpentier (2012), og som på museumsfeltet bl.a. er repræsenteret af Sternfeld (2013), hvor magt og indflydelse er definerende for, at noget kan kaldes for deltagelse. Det betyder derfor også, at det ud fra denne optik kan diskuteres, om mine eksperimenter overhovedet kan kaldes for deltagelse. Carpentier nuancerer dog sin egen forståelse en smule, da han udover at adskille deltagelse fra interaktion og adgang, skelner mellem henholdsvis indholdsrelateret og strukturel deltagelse. Disse to indeholder forskellige former for medindflydelse (Carpentier, 2012: 174). Ved den indholdsrelaterede deltagelse er der tale om at deltage i genereringen af (medie)indhold²²⁶, mens den strukturelle form omhandler ledelse og politikker (Ibid.).

Hvis man overfører dette til mit projekt på Randers Kunstmuseum, kan man ud fra Carpentiers skelnen argumentere for, at stemmesedlerne og deltagelsen i de tematiske aktiviteter kan høre ind under den indholdsrelaterede deltagelse. De besøgende var i en eller anden form med til at skabe indhold, bl.a. gennem de mange kommentarer på stemmesedlerne, hvor delingen af indholdet fik indflydelse på udstillingsrummet og andre besøgendes møde med kunst. For aktiviteternes vedkommende var indholdet kun midlertidigt, og selvom rammerne var fastsatte, havde deltagerne indflydelse på, hvordan de forskellige aktiviteter udviklede sig, som jeg også argumenterede for gennem Jalving (2006) i analysen af de tematiske aktiviteter som deltagelse på s. 186ff. Den strukturelle deltagelse var derimod ikke rigtigt til stede i nogen af eksperimenterne, hvor de besøgende hverken havde direkte indflydelse på tilrettelæggelse eller udvikling. Museet havde ikke i forvejen udviklet en praksis for dette, og mit projekt

²²⁶ Carpentiers teoriudvikling er knyttet til det medievidenskabelige felt. Derfor henviser han også til medieindhold frem for fx museumsformidling.

havde ikke medtænkt denne dimension fra begyndelsen, hvilket bl.a. kan skyldes, at min interesse i højere grad lå på at skabe noget, der potentielt var synligt for alle besøgende, og hvor indholdet kom i fokus.

Det er dog alligevel nærliggende at stille sig selv spørgsmålet om, hvorvidt alle besøgende har lyst til at deltage på en måde, hvor de får direkte indflydelse på strukturelle eller administrative beslutninger? Selvom eksperimenterne ikke konkret undersøger det, kan interviewundersøgelsen i kraft af sin udformning give perspektiver herpå. Det blev i interviewene tydeligt, at forskellige elementer har betydning for de besøgendes oplevelse af og interesse for deltagelse i museers aktiviteter. Og ikke mindst er der forskellige faktorer, der spiller ind på, hvordan de forholder sig til deltagelse i form af medindflydelse. Som jeg allerede har skitseret i metodekapitlet var udgangspunktet for interviewsamtalerne om deltagelse ret forskelligt ved KK1 og KK2, men de indeholdt begge en form for stillingtagen til deltagelsesbegrebet, idet interviewpersonerne på forskellige måder fik mulighed for at reflektere over, hvordan de gerne ville aktiveres, når de besøgte (kunst)museer²²⁷.

Der er særligt tre faktorer, der er værd at fremhæve angående interviewpersonernes holdninger til at få direkte indflydelse på beslutningsprocesser (dækker over *medindflydelse* og *samarbejde* i deltagelsesskemaet – se s. 112). Det gælder *tid*, *interesser* og *kompetencer*²²⁸. Disse tre faktorer har betydning for, hvorfor nogle interviewpersoner har mindre lyst til at få indflydelse, men kan ligeledes være med til at sige, hvad der er udviklingspotentialer i, såfremt man ønsker at fremme denne deltagelsesform.

Tid er en værdifuld ressource for de fleste besøgende, og det er derfor ikke overraskende, at den kan have betydning for deres deltagelse. Det fremhæver interviewpersonerne Mette og Lone eksempelvis, da de får stillet spørgsmålet om, på hvilket niveau i deltagelsesskemaet, de gerne vil deltage, når de går på kunstmuseum.

»C: Hvor tænker I sådan, at man... Hvis I sådan skulle placere jer. Hvor ville I så have lyst til at være? Jeg ved ikke, om det giver mening?

²²⁷ Det bør nævnes, at deltagelsesskemaet, der blev anvendt ved interviewene under KK2, i kraft dets opbygning havde en meget skematisk opdeling af deltagelse, som blandede forskellige deltagelsesforståelser og ikke adskilte de strukturelle og indholdsmæssige lag. Interviewene under KK1 var derimod mere løse og gav i højere grad den enkelte interviewperson mulighed for at komme med sin egen tolkning. Samtidig var der dog nuancer om de mere strukturelle medindflydelseslag i deltagelsen, der ikke kom til syne, og i den forstand endte de to interviewrunder med at supplere hinanden.

²²⁸ Det er ikke utænkeligt, at der kan identificeres flere faktorer i mit datamateriale end de tre nævnte, men jeg vurderer, at de viser forskellige nuancer, der er til stede, når museumsbesøgende skal forholde sig til deltagelse (som medindflydelse) og er centrale for diskussionen heraf.

Begge: Dér

C: På involvere- og konsultere-niveauet?

Mette: Interagere, tror jeg, er den rigtige.

C: Hvorfor? Det ved jeg ikke, om man kan stille det spørgsmål?

Lone: Altså jeg kan i hvert fald sige. Dét er et fravalg, fordi de to øverste [samarbejde og medindflydelse]. Det er et spørgsmål om, hvad jeg synes... Døgnet har 24 timer, og man må prioritere, hvad man mener, man skal bruge sit liv på. Jeg har noget andet, jeg bruger mit liv på.

C: Klart klart. Så det skal ligesom være ting. Alt sammen noget, der kunne blive... Man ligesom fikser i løbet af sit kunstmuseumsbesøg (Begge: ja ja). Altså det skal ikke være noget, der skal være udover?

Lone: Ja lige netop. Det er sådan, jeg tænker.

Mette: Jeg tænker også. Det er ud fra, hvor jeg har mine interesser« (KK2_penge_1: 13.56).

Ud fra interviewuddraget er det tydeligt, at indflydelse bliver fravalgt, hvis det tager for meget af ens tid og ikke indgår som en naturlig del af museumsbesøget. Fx fandt begge kvinder det morsomt at benytte de få interaktive formidlingsmuligheder, der findes i museets samling, under selve deres besøg. Denne indsigt betyder, at såfremt man som institution ønsker at fremme medindflydelse blandt flest mulige, kan det være en ide at skabe rum for, at tidsaspektet kan varieres, og samtidig gøre det klart, hvad deltagelsen kræver af de besøgendes tid og ressourcer.

Det er ud fra interviewene herunder Mette og Lones udtalelser muligt at udlede, at tid ikke umiddelbart er et problem, hvis man har en interesse eller motivation for deltagelsen. Det kan være en årsag til, at nogle besøgende har svært ved at forholde sig til deltagelse som medindflydelse, når den kommer op på et mere strukturelt niveau. Eller rettere – det kan være svært at finde motivationen for den enkelte, hvis deltagelsen angår et overordnet politisk eller institutionelt niveau, da det kan være svært at relatere sig til og dermed at se meningen med. I forlængelse heraf kan man, som kulturforsker Birgit Eriksson argumenterer for, nævne, at hvis deltagelse skal give mening, skal den gerne gøre en forskel både for deltagerne selv og for andre for (Eriksson, 2019: 201). Det betyder med andre ord, at den enkelte vil stille sig spørgsmålet om, hvorvidt en bestemt deltagelsesform er meningsfuld for vedkommende forud for deltagelsen.

Den sidste, men på mange måder mest interessante grund til, at flere interviewpersoner mener, at de ikke vil involveres i beslutninger, skyldes, at de ikke føler sig kompetente og vidende nok om kunst. Det beskriver interviewpersonen Merete på følgende vis: »Jeg vil også sige, jamen jeg kan ikke have indflydelse, fordi så meget information har jeg ikke om kunst. Jamen jeg kan godt sige - det der kan jeg li', og det der kan jeg ik li', og det der siger mig noget, og det der siger mig ikke noget. Men sådan decideret at gå hen og anbefale nogle værker. Det har jeg slet ikke. Det har jeg slet ikke baggrund for – overhovedet ik« (KK2_krop_2: 12.55).

Citatet giver et indblik i, hvordan der hos en besøgende som Merete eksisterer en bestemt opfattelse af formidlingen af kunst og ikke mindst hendes egen rolle heri, som potentielt kan være hæmmende for deltagelse. Deltagelse bliver i mange sammenhænge nævnt som en måde at tiltrække nye brugergrupper (Hvenegaard Rasmussen, 2016), og derfor er interviewpersonernes opfattelse af viden som en forudsætning for medindflydelse interessant, da den peger på en ubalance i, hvem der føler sig egnede til at deltage. Det er i samme ombæring vigtigt at nævne, at der også er interviewpersoner, der ser indflydelse som en sjov mulighed for at præge, hvad museet fx skal udstille. En måde, hvorpå man kunne imødekomme Merete og andres følelse af at mangle viden om kunst, kunne derfor ske ved, at man som institution får skabt en ramme, hvor de besøgendes perspektiver fremstår værdifulde. Som jeg allerede har nævnt tidligere peger Nashashibi fx på, at det at lade besøgende bidrage til formidlingstekster i udstillingen, kan være med til at styrke deres selvsikkerhed i forhold til at turde udtale sig om kunst (Nashashibi, 2003: 24).

Årsagen til, at flere interviewpersoner fremhæver de manglende videnskompetencer som en grund til ikke ville have indflydelse, kan også pege på, at der mellem de besøgende og de institutionelle og kulturpolitiske lag ikke eksisterer en fælles forståelse for deltagelse, eller for så vidt hvad et museum er. Merete har fx et klart indtryk af, at det kræver mere end bare hendes egen personlige smag, mens det ud fra et institutionelt og kulturpolitisk blik måske ikke er en forudsætning. Her kan deltagelse som indflydelse derimod være et inklusionsredskab og et middel til at finde ud af, hvad der er behov for blandt de besøgende. Men også de forskellige aktørers rolleforståelse kan her spille ind. Fx bliver der i interviewet med Merete og hendes interviewpartner, Rigmor, talt om, at det for dem er museets rolle at skulle udfordre og give de besøgende

nye blik på kunsten, hvilket de mener, at hverken de selv eller andre besøgende ville kunne gøre i samme grad.

I forlængelse af ovenstående kan tilkendegivelsen af manglende viden om kunst også skyldes en delvist urealistisk forventning om, hvad det vil sige at vide *nok* om kunst. Det er ikke utænkeligt, at interviewpersonerne formulerer sig sådan, fordi de ikke vil tabe ansigt over for mig som forsker og repræsentant for museet, når vi snakker om indflydelse og kunst. I flere af de samtaler, jeg havde med besøgende, hvor der blev givet udtryk for manglende viden, viste det sig nemlig ofte, at det ikke nødvendigvis betød, at de ikke havde en holdning til eller ikke kunne tale om det (som det også ekspliciteres af Merete). En sådan forestilling kan kædes sammen med, at flere interviewpersoner nævner, at det kræver kontrollerede forhold, hvis man skal deltage på et vist niveau, hvilket bl.a. understøtter Simons pointe om, at det er nødvendigt at stilladsere deltagelse, hvis den skal fungere.

Foruden diskussionen om behovet for medindflydelse er der også andre faktorer, der har indvirkning på, hvorvidt interviewpersonerne har lyst til at deltage og blive aktiveret under deres museumsbesøg. Dette kom både til udtryk i interviewundersøgelsen under KK2, hvor deltagelsesskemaet var i brug, og under KK1, hvor samtalen om deltagelse var mindre systematiseret. Det betyder derfor, at der ved nedenstående eksempler er tale om deltagelse, der dækker over et større spektrum end blot medindflydelse, og som særligt er forbundet til en deltagelsesform, der omhandler interaktion med enten indhold eller andre mennesker²²⁹.

For det første nævner flere interviewpersoner, særligt ældre, *alder* som en faktor, der har betydning for deltagelse. Her fremhæver en del, at det ikke er noget for dem. De beskriver, hvordan de er blevet for gamle og foretrækker bare at 'diskutere tingene', og at det nok mest er noget, der egner sig til de unge. Dette kommer til udtryk hos interviewpersonen Lilly, da hun skal forholde sig til spørgsmålet om, hvordan hun har det med at blive aktiveret på andre måder end blot at betragte et værk. »Jamen deet. Jeg tror da, at des ældre man er, des sværere er det. Det tror jeg, det er. Vi har nok aldrig prøvet det. Men jeg tror, hvis det er børn og unge mennesker, så er de jo vant til det og se det igennem [den form]. Jeg tror, det er sværere. Altså hvis vi nu stod oppe

²²⁹ Som jeg også beskriver i metodekapitlet (se s. 111) blev der interviewene under KK1 ofte talt om deltagelse som det 'at gøre noget' på museer, hvorudfra man kan argumentere for, at denne deltagelsesforståelse er tæt forbundet med interaktion.

ved Sven Dalsgaard, og jeg skulle forklare, hvad jeg så. Det kunne jeg sagtens gøre, i en figur eller et maleri« (KK1_mad_2: 15.03). Lillys udtalelse er endvidere et godt eksempel på, hvordan flere af de ældre interviewpersoner virker til at opfatte museer ud fra en afsenderorienteret formidlingsstrategi, hvor deltagelsesforståelsen mere bliver en sjov og legende 'gimmick' – en enkelt interviewperson bruger ligefrem ordet tivolisering. Aldersaspektet kommer dog også til syne i den anden ende af skalaen, hvor flere interviewpersoner fremhæver, at muligheden for at blive aktiveret er en fordel, når man besøger museer med børn. Her bliver det sjove og legende i højere grad set som en adgang til at fatte interesse for at gå på museum.

Nysgerrighed, hvor man bliver stimuleret til at deltage gennem sanserne er et andet eksempel på en deltagelsesform, som kan udledes af interviewene. Her er der flere interviewpersoner, der peger på, at de gerne vil aktiveres ved at opdage eller udforske kunsten gennem følesansen eller ved at gå på opdagelse. Der gælder interviewpersonen Anne, der fortæller om, hvor hun fandt en række sansemæssige oplevelser ved udstillingen *LER!*²³⁰ på Museum Jorn i Silkeborg meget interessante: »Og jeg elsker det der med, at man... Det er jo ikke kun børn, der bliver draget ind. Det er også voksne, der bliver draget ind. Det der med, at nu skal man male på de der vaser. Og det der meget sanselige med, at der ligger en person indenunder en masse ler og trækker vejret. Man kan se, at sådan... Og man kan godt gå hen og røre ved leret, og der er lyde og alt sådan noget« (KK2_mad_5: 05.58). Hvor Anne er optaget af at opdage gennem materialitet og sanseaktivering, kommer nysgerrigheden hos andre interviewpersoner til udtryk ved, at de er interesserede i at finde ud af, hvad museet 'gemmer' i magasinerne, hvorved de bliver inddraget gennem opdagelse.

Den sidste faktor, jeg vil nævne i denne sammenhæng, er det *sociale*. Ligesom det har betydning for, hvordan man oplever kunst, synes lysten til og behovet for deltagelse også at være afhængig af, hvem man er sammen med. Det kommer interviewpersonen Karen fx ind på, da hun skal forklare, hvad hun synes om forskellige interaktive aktiviteter på kunstmuseer²³¹: »Altså sådan noget synes jeg da er lidt skægt, men det kommer jo an på, hvem jeg er sammen med. For hvis jeg er sammen med Kirsten

²³⁰ Udstillingen *LER!* blev vist på Museum Jorn fra 10. februar - 10. juni 2018. Der indgik i udstillingen flere performance orienterede installationer, hvor de besøgende kunne blive inddraget på forskellig vis. Kilde: https://www.museumjorn.dk/da/kommende_udstillinger/ler/ - besøgt 14/7-2020

²³¹ Vi taler bl.a. om kunstmuseet ARoS' formidlingsetage *ARoS Public*, hvor man finder forskellige interaktive formidlingsaktiviteter.

[den anden deltager i interviewet], er det ikke sikkert, jeg synes, det er så sjovt. Hvis jeg er sammen med nogle af de unge eller nogle børn, så er det sjovere« (KK2_penge_5: 15.04). Som det fremgår af Karens udtalelse, er det særligt i selskab med børn og unge, deltagelsen bliver meningsfuld, da den sætter rammen for en fælles oplevelse. Netop ideen om, at deltagelse er noget, man overvejende gør sammen med børn eller unge, går igen på flere måder gennem interviewene og kan ligeledes identificeres som en mere generel kulturel figur. Dette er værd at problematisere eller diskutere, da det på mange punkter er med til at gøre deltagelse til noget, der handler om at lege og forsimple frem for at være noget, der også kan henvende sig til et mere fagligt orienterede besøgsgrupper.

Ovenstående analytiske pointer giver forskellige bud på, hvad der påvirker de museumsbesøgendes forhold til deltagelse, og på hvilket niveau de foretrækker, at denne skal foregå. Som jeg tidligere kort har været inde på, kan det diskuteres, om de erfaringer, der er kommet på baggrund af interviewene bidrager med endegyldige svar på deltagelsesspørgsmålet i kraft af interviewene og deltagelsesskemaets udformning. Carpentier refererer i artiklen "Beyond the Ladder of Participation: An Analytical Toolkit for the Critical Analysis of Participatory Media Processes" (2013) til medieforskeren Henry Jenkins som i et artikelinterview mellem Jenkins og Carpentier nævner deltagelsesmuligheder og -problematikker ved det sociale medie YouTube. Jenkins siger i interviewet, at der er »limits to our ability to participate in YouTube – the degree to which participants lack any direct say in the platform's governance. This is very different from discussing how participatory communities might use YouTube as a distribution channel« (Jenkins og Carpentier, 2013: 275).

Citatet er interessant på flere måder i relation til nærværende projekt, fordi det peger på, at der kan opstå forvirring, når deltagelse foregår på forskellige niveauer, er af forskellig betydning, eller hvis forskellige forståelser blandes sammen. Det ses i dette projekt hos de besøgende, som til tider har svært ved at sætte ord på, hvad de forstår ved deltagelse. Eller hvis man vælger at sammenligne dét at have direkte indflydelse på administrative beslutninger på museet over for dét at dele sin personlige oplevelse om et værk eller spise en frokost *sammen* med andre i samlingen. Men også deltagelseskemaet, som jeg anvendte ved KK2, kan være med til at styrke denne forvirring, da det blander forskellige former for deltagelse og i én eller anden grad hierarkiserer dem i kraft af skemaets opbygning. Denne sammenblanding kan være problematisk, da

deltagelsen ligesom i Jenkins' eksempel både kommer til at angå noget administrativt (magt) og noget fællesskabsorienteret (socialitet) (Eriksson, 2019:198) i stedet for at lade de to former opnå en ret i sig selv. At den sidste deltagelsesforståelse tit forsvinder, kan være problematisk, fordi den er med til at sætte fokus på det sociale og dialogiske, hvilket rummer potentialer for eksempelvis at fremme kulturelt medborgerskab og styrke lokale fællesskaber.

Det kan derfor diskuteres, om der ved et meget entydigt normativt fokus på deltagelse som medindflydelse er andre vigtige perspektiver, der forsvinder, og som kunne være vigtige i arbejdet med bl.a. at udvikle dialogen mellem institutionen og dens besøgende. Det tyder ligeledes på, at magtperspektivet på deltagelse ikke nødvendigvis er det mest givtige at diskutere i forhold til mine eksperimenter. Et fokus på deltagelse som medindflydelse kan dog bruges til at synliggøre, at der er andre deltagelsesforståelser på spil i en konkret museal praksis – både blandt de besøgende og hos institutionen samt til at pege på potentielt kritiske sider af mit projekt. Det kan fx diskuteres, hvorfor jeg forholder mig forholdsvis lidt til, hvad deltagelse som medindflydelse rent faktisk ville kunne bidrage med i mine eksperimenter. I den diskussion er det relevant at inddrage forsker i medier og designprocesser Dagny Stuedahl, der bl.a. med afsæt i Carpentier nævner deltagelsesbaseret udstillingsarbejde og *co-creation* som en måde at give de besøgende en stemme (Stuedahl, 2019: 223). Denne tilgang kunne have været en anden vej at gå i forhold til eksperimenterne, hvor jeg muligvis kunne have undersøgt deltagelse som medindflydelse mere systematisk og dermed bidraget til at sætte mere fokus på museet som en social ansvarlig institution (Ibid.: 224).

Deltagelse i en dannelsesinstitution – den dialogiske vej

Som det fremgår er der mange ting på spil, når man diskuterer deltagelse i relation til museer og deres formidling. Det gælder ikke mindst forholdet mellem institutionen og dens besøgende, men også prioriteringen af og forholdet mellem faglig viden og personlig oplevelse, som jeg allerede har berørt i det forrige kapitel om stemmer i kunstoplevelsen og det personaliserede museumsbesøg. De statslige og statsanerkendte museer kan qua deres lovmæssige forpligtelser i form af indsamling, registrering, bevaring, forskning og formidling²³² være særligt udfordret. Ifølge kulturforsker Dorte

²³² <https://www.retsinformation.dk/eli/lt/2014/358> - besøgt 15/7-2020

Skot-Hansen er det især forskningsforpligtelsen, der adskiller de statsstøttede museer, herunder Randers Kunstmuseum, fra andre museer og oplevelsescentre. Det betyder, at deres formidling skal baseres på forskning enten i egen samling eller andre faglige kilder (Skot-Hansen, 2008: 1). Ud fra de nævnte forpligtelser, særligt den forskningsbaserede formidling, kan man derfor argumentere for, at det kan være svært at tale om deltagelse gennem indflydelse, da der fortsat ligger et stort oplysnings- og vidensansvar placeret hos institutionen²³³.

Museernes formål, som indholdet i denne afhandling også vidner om, er under forandring og bevæger sig i retning af et mere komplekst og nuanceret billede end blot at være oplysende (Ibid.: 3). Analyserne i de foregående kapitler peger dog i nogen grad på, at både de besøgende og museerne gerne holder ved en stærk faglighed, der fungerer som et middel til at opretholde oplysningsdelen, skabe tillid og adskille museerne fra andre oplevelsesinstitutioner. Man kan argumentere for, at mine interviewpersoners fremhævelse af det positive i at kunne møde en fagperson og få ny viden vidner om, at der fortsat vil være forskellige magtmæssige relationer på spil, og at museerne ikke nødvendigvis skal give afkald på dette. Det kan i den sammenhæng være interessant at diskutere, om det at fremme det dialogiske – både mellem de besøgende og kunsten, mellem de besøgende og institutionen og de besøgende imellem – kan være en vej at gå, da en invitation til dialog skaber mulighed for at synliggøre eller italesætte magt. Det kan på samme måde som synliggørelsen af stemmer i udstillingsrummene vise, at man som institution skaber rum for flerstemmighed. Man er med andre ord ikke gemt bag et stort mahogniskrivebord, men villig til at fremstå mere sårbar over for andre perspektiver.

Samtidig kan det diskuteres, om man ved at udvikle den faglige dialog, hvor den besøgende får mulighed for at stille spørgsmål ud fra egne interesser, og hvor alle involverede parter bidrager med personlige perspektiver, kan opfattes som en ny deltagelsesmodus. I den sammenhæng kommer dialog og deltagelse til at fungere som en mediator mellem oplysning og oplevelse. Det kom ligeledes til udtryk på stemme-

²³³ Skot-Hansen forholder sig i sin artikel ikke til deltagelsesaspektet i forhold til museer, men undersøger museernes rolle i oplevelsesøkonomien, hvor de også er under en form for pres. Baseret på en rapport om de danske museer i oplevelsesøkonomien (2008) konkluderer hun, at museerne hverken kan eller skal vurderes på baggrund af deres bidrag til samfundsøkonomien, men derimod efter kunstneriske, kulturelle og kulturpolitiske dagsordner. Dog er det vigtigt, at de bliver bedre til at navigere i et videns- og oplevelsessamfund, hvor gode oplevelser spiller en central rolle (Skot-Hansen, 2008: 1f).

sedlerne, som i flere tilfælde netop blandede den personlige oplevelse med mere faglige refleksioner. En sådan form stiller ganske vist større krav til institutionens kunnen, men den skaber en flerhed af adgange til museumsbesøget/oplevelsen.

Når man undersøger nye deltagelsesmodi, er det interessant kort at inddrage et lidt andet perspektiv i form af sociolog og forsker i STS (Science, Technology and Society) Noortje Marres, som taler om materiel deltagelse. Marres fokuserer med sit begreb 'material public' på »public engagement as an embodied activity that takes place in particular locations and involves the use of specific objects, technologies and materials« (Marres, 2012: 7). Den materielle deltagelse angår med andre ord individers interaktion med forskellige objekter i deres daglige gøremål (madlavning, havearbejde m.fl.), som gennem objektbaserede og teknologiske strategier åbner op for mulige samfundsforandringer, herunder 'etisk forbrug' og adfærdsændringer (Lezaun, Marres og Tironi, 2017: 22). Marres anvender i den forbindelse også termen *issues* til at forklare, hvordan individet gennem sine daglige gøremål støder på forskellige issues fx klimaforandringer. Issues er ikke nødvendigvis noget, alle er enige om, men det er emner, som angår alle (Ibid.).

Selvom Marres knytter den materielle deltagelse og issues til objekter i hjemmet (Ibid.), er det oplagt at diskutere i relation til eksperimenterne i dette projekt, da denne deltagelsesform giver et modsvar til magtperspektivet og i nogen grad kan forbindes til en mere dialogisk tilgang til deltagelse. Ifølge medie- og kulturforsker Carsten Stage har denne form for deltagelse, som er forankret i eksperimentelle teknologiske og materielle praksisser, ofte en mere uforudsigelig politisk effekt i form af indflydelse, men kan i stedet etablere et emne, eller i Marres terminologi et issue, der gøres til omdrejningspunkt for en kollektiv diskussion eller kontrovers (Stage, 2019: 26). Det ses ved de tematiske udstillinger, som qua temaet er med til at åbne op for bestemte emner, og gennem de tematiske aktiviteter, hvor deltagerne i endnu højere grad blev sat i (materiel) forbindelse med et tema. Aktiviteterne og udstillingerne bliver hermed en mere oplevelsesbaseret måde at engagere sig med et tema (Lezaun, Marres og Tironi, 2017: 29). Som jeg allerede har været lidt inde på i de tidligere kapitler, kan det selvfølgelig diskuteres, om temaerne både var synlige og kritiske nok til at agere egentlige issues, som kan bidrage til adfærdsændringer og mere etiske refleksioner, men man kan argumentere for, at aktiviteterne, udstillingerne og ikke mindst glascontaineren tester

nye måder at artikulere emner på og lader institutionen møde sine besøgende (Ibid.: 33).

Derudover kan man argumentere for, at inddelingerne af indholdet på stemmesedlerne i form af *faglig*, *personlig-affektiv* og *refleksion* giver et indblik i, at det er forskelligt, hvad der fanger stemmeafgiverne, når de oplever kunst, og dermed også hvilke *issues* der vil fange deres interesse. Generelt peger denne inddeling måske på, at deltagelsen ligeledes kan indtage forskellige former, hvis den skal ramme flest muligt.

Medborgerskab – mellem det personlige og kollektive

Deltagelsens kompleksitet, muligheder og begrænsninger samt Marres' hverdagslige deltagelse er på mange punkter tæt forbundet med måden, medborgerskab forstås og behandles i projektet. I afhandlingens indledende teorigapitel beskrev jeg, hvordan jeg fandt Dahlgren og Delantys udlægninger af kulturelt medborgerskab (Dahlgren, 2006; Delanty, 2003) særligt anvendelige, da medborgerskab her ikke kun angår indflydelse eller fokuserer på de politiske elementer i begrebet. Det er i højere grad hverdagslivet, små fællesskaber og den enkeltes identitetsarbejde, der er afgørende for udviklingen af medborgerskab.

Det kan være svært at vurdere, om eksperimenterne i dette projekt har været med til at fremme medborgerskab ind i en større sammenhæng, da det ville kræve en mere skalérbar undersøgelse. Den måde, jeg kvalitativt har indsamlet og analyseret min data, gør det ikke muligt at måle 'graden' af medborgerskab og giver fx ingen viden om, hvorvidt de besøgende tager deres erfaringer med sig videre i deres hverdag eller anvender dem i deres identitetsarbejde. Snakker de med deres kollega om deres oplevelse dagen efter? Eller får de pludselig lyst til at indgå i nye fællesskaber, fordi de deltog i et yogaarrangement? Når jeg vælger at trække på det kulturelle medborgerskabsbegreb hos Dahlgren og Delanty skyldes det derfor også, at den enkelte medborgerskabshandling i sig selv kan være af værdi, hvilket eksperimenterne bidrager til på forskellig vis. Jeg vil i det følgende diskutere de muligheder for kulturelt medborgerskab, som eksperimenterne og interviewene rummer og giver et indblik i.

Fra følellesporno til medborgerskab

I kapitel 6 om stemmesedlerne og delingen af indholdet af disse, beskrev jeg, hvordan en vej til at styrke relationen mellem Randers Kunstmuseum og dets besøgende kunne ske ved at gøre museumsbesøget personligt relevant fx gennem et 'content hook' (Black, 2012: 91). Ved at sætte det personlige langt frem i formidlingssituationen, er der dog samtidig risiko for, at det går ud over museet som videns- og dannelsesinstitution (Achiam, 2016). Det kan i forlængelse af disse to tilgange være interessant at diskutere, om der med stemmesedlerne og et mere personaliseret museumsbesøg opstår en konflikt mellem det personlige og offentlige, og hvilken betydning dette får for kulturelt medborgerskab.

Det kan som en del af denne diskussion være oplagt at inddrage Henrik Kaare Nielsen og hans udlægning af forholdet mellem personlig og offentlig. Nielsen tager afsæt i filosofen Jürgen Habermas' offentlighedsmodel, der er tæt forbundet med oplysningstænknings offentlighedsbegreb (Nielsen, 2015: 20).

Samfund		Stat
Privat område	Offentligt område	Organisatorisk reproduktion: Lovgivende, udøvende og dømmende magt
Intimsfære	Kulturel offentlighed	
Sfære for særinteresser	Politisk offentlighed	

Offentlighedsmodel (inspireret af Nielsen, 2015: 22)

Som det fremgår af modellen, inddeles samfundet i henholdsvis et privat og offentligt område. Det private udgøres af *intimsfæren*, der omfatter hjemmet, familien og andre personlige relationer, og *sfæren for særinteresser*, hvor den enkelte borger varetager egne materielle interesser (Ibid.: 22). Det offentlige område er ligeledes opdelt og dækker over den *kulturelle* og *politiske* offentlighed. Det forventes ifølge Nielsen, at borgeren her er i stand til »at overskride sine egne umiddelbare interesser og tilbøjeligheders perspektiv og agere som universelt reflekterende samfundsborger i dialog med andre samfundsborgere (...)« (Ibid.)²³⁴. Museerne er i kraft af deres status i

²³⁴ Udover samfundet udgøres modellen på det øverste niveau også af staten, som indeholder den udøvende, lovgivende og dømmende magt (Nielsen, 2015: 22). Jeg vil dog ikke gå yderligere i dybden med Habermas' offentlighedsmodel eller den medborgerskabsforståelse, der kommer til udtryk heri, da jeg overvejende bruger Nielsen (og Habermas) til at diskutere, hvordan forholdet mellem det private og offentlige område behandles i dette projekts eksperimenter og kan ses i relation til Dahlgren og Delantys kulturelle medborgerskab.

samfundet en del af det offentlige område, og det er i Nielsens optik også her, at medborgerskab overvejende udøves, da det omhandler fælles almene anliggender.

Vælger man at se på stemmesedlerne med udgangspunkt i Nielsen og Habermas, kan man kritisere indholdet i stemmesedlerne for at være af (for) personlig karakter til at have et medborgerskabspotentiale, da det udelukkede er stemmeafgiverens individuelle oplevelse med værket, som kommer til udtryk og danner baggrund for en erfaring. Eftersom det ikke fra begyndelsen var klart, hvordan citaterne fra stemmesedlerne skulle bruges, var stemmeafgiverne heller ikke vidende om, at det ville blive delt med andre end museet. Kommentarerne hører i den forstand primært til intimsfæren, da de angår et subjektivt møde med kunst frem for at være af almen interesse og et bidrag til dialog med andre.

Stemmesedlernes indhold vil ud fra en skarp skelnen mellem personlig og offentlig²³⁵ derfor først være af kollektiv værdi, når de deles, både i udstillingsrummene og digitalt, hvorved erfaringsudvekslinger mellem besøgende muliggøres, og en offentlighed kan opstå. Dette bliver dog kun realiseret, såfremt stemmerne sætter refleksioner i gang hos andre. Man kan argumentere for, at de i denne proces går fra at være en personlig oplevelse til at være af mere almen oplysende karakter – et aspekt, der kunne tydeliggøres yderligere, såfremt institutionen vælger at gå endnu mere i dialog med stemmerne ved at benytte dem aktivt fx i forbindelse med omvisninger, publikationer mv.

Det kan endvidere diskuteres, hvilken betydning selve *indholdet* har, når det deles. Kommentarerne på stemmesedlerne, som angår de mere faglige og refleksive kategorier er umiddelbart af mere almen karakter end en personlig erindring. Men også de mere personlige kan i sig selv indeholde forskellige niveauer – fx kan kommentarer, som kombinerer det personlige og refleksive, være ret komplekse og være med til at fremhæve forholdet mellem det personlige og alment universelle. Dette kom ligeledes til udtryk i nogle af interviewene – bl.a. i det tidligere omtalte eksempel med Esther (se citat s. 179), hvor hun bevæger sig fra at tale om sit eget personlige forhold til tro til komme med mere eksistentielle betragtninger. I den kulturelle offentlighed er det den almengørende bearbejdning af intimsfærens problematikker, der er central (Nielsen,

²³⁵ Nielsen nævner selv, at grænsedragninger mellem det offentlige og private område måske er mere diskursive størrelser, end det ofte udlægges, men det er fortsat i offentligheden, at dynamikkerne finder sted, og hvor man løsriver sig fra det personlige (Nielsen, 2015: 26f).

2015: 23). Man kan ud fra denne antagelse pege på, at baggrunden for samtalen med Esther i form af gudtjenesten i glascontaineren og ikke mindst museumsdirektørens beretning om Dalsgaards forhold til tro, gjorde det muligt at forbinde det personlige trosforhold med noget mere alment og universelt. Det blev ikke kun Esthers personlige oplevelse, men en oplevelse, der blev sat i *relation* til kunst og tro, som er emner af bredere interesse. Der handler med andre ord om mere end blot *smag* – det bliver en udveksling af kompetencer og forståelser. I den sammenhæng er det vigtigt at pege på, at kunsten i sig selv ikke er et privat anliggende. Den indgår i godkendte kulturinstitutioner og kan bruges til at diskutere samfundsmæssige værdier og til at stille nye spørgsmål hertil. Man kan ud fra et medborgerskabsfremmende perspektiv argumentere for, at eksperimenterne kunne have tydeliggjort dette yderligere fx ved at fokusere endnu mere på, hvordan man gennem dialogen kan udvikle kompetencer til at forstå samfundet.

Bevæger man sig mod en mindre skarp adskillelse af personlig og offentlig, kan man med udgangspunkt i Delanty og Dahlgren forståelser argumentere for, at det at udfylde en stemmeseddel i sig selv indeholder medborgerskabspotentialer. Her er det særligt Delantys pointer om, at medborgerskab skal ses som en aktiv, livslang læringsproces for det enkelte individ, og at oplevelsen af medborgerskab er forbundet til måden, hvorpå den individuelle livshistorie kobles på en bredere kulturel diskurs, der er væsentlig (Delanty, 2003: 602). Individet får gennem denne proces kontrol over den store historie og mulighed for at skabe sine egne fortællinger heri. Dette kan netop siges at være på spil, når man som besøgende inviteres til at udfylde en stemmeseddel og her får mulighed for at bidrage med sin *egen* fortælling og oplevelse af et kunstværk.

For Delanty er læring kognitive processer, der kombinerer information på forskellige måder og giver individet eller samfundet evnen til at handle (Ibid.: 600). Læring indeholder dermed en grad af refleksivitet og involverer handlen hos det lærende subjekt. Ved at udfylde af en stemmeseddel eller deltage i en af de tematiske aktiviteter kan man argumentere for, at den besøgende handler mere aktivt i forhold til sin egen læringsproces. Disse eksperimenter tvinger én til at forholde sig til kunsten og ens forståelse heraf (stemmesedlerne) eller tilbyder én en ny måde at se sig selv i relation til kunsten og et kunstmuseumsbesøg (de tematiske aktiviteter). Det kan selvfølgelig fortsat diskuteres, hvor meget sådanne handlinger bidrager til den enkeltes identitetsarbejde, hvor man oplever sig selv med et nyt blik og som et mere afklaret menneske.

Hos Delanty og Dahlgren er det ikke det isolerede individ, der alene er interessant. Også her spiller fællesskabet en vigtig rolle og indgår som en essentiel del af det kulturelle medborgerskab. Interaktion med andre er nødvendig for udviklingen af civile kompetencer (Dahlgren, 2006: 274) fx gennem kunsten, og læring er ikke kun en individuel proces, men en del af et kollektiv (Delanty, 2003: 601). Ud fra den optik kan man sige, at delingen af stemmerne, jo flere jo bedre, giver mere i forhold til medborgerskab, end hvis det blot er en ren individuel oplevelse. Hvor Nielsen og Habermas i højere grad har fokus på konsensus, interesserer Dahlgren og Delanty sig mere for mangfoldighed og dissensus som Bakhtin og Mouffe. Ved deliberativt demokrati, som er den demokratiform, der indgår i Habermas' offentlighedsmodel²³⁶, er det et mål at skabe gensidig respekt ud fra ideen om, at når forskellige holdninger mødes, lærer aktørerne af hinanden, bliver enige og udvider herigennem deres horisonter (Dahlgren, 2006: 278). Ifølge Dahlgren er dette en attraktiv vision, men det rejser en række problematikker, bl.a. hvilken slags samtale det bliver.

Som jeg allerede tidligere har været inde på, drejer indholdet på stemmesedlerne sig ikke om at vise enighed. Her er det nærmere de forskellige opfattelser af et værk, og hvordan de indgår i en kollektiv værkfortælling, der er relevant. Man kan i forlængelse heraf kritisere eksperimentet med stemmesedlerne for ikke at vise nok forskellige opfattelser, men som jeg argumenterede for i kapitel 6, repræsenterer de en markant anden stemme end museets.

Til trods for at tankerne bag det deliberative demokrati og en politisk offentlighed bunder i et positivt ideal, mener Dahlgren, at der ikke skabes den foregivne impact, da ikke alle har lyst til at tale offentligt. »Public speaking often correlates with power and cultural capital, and the fact that many people are afraid to speak on controversial matters in public undercuts the universalist ideal« (Dahlgren, 2006: 281)²³⁷. Her kan stemmesedlerne være en måde at komme til orde, uden at den besøgende behøver at stå frem direkte. Men også frokostarrangementerne og de uformelle samtaler, der opstod i forbindelse med de andre tematiske aktiviteter, kan siges at skabe en art mini- eller

²³⁶ Dahlgren og Delanty er, som jeg allerede indledende har nævnt, mere interesseret i Mouffes radikale demokrati (Delanty, 2003, Dahlgren 2006)

²³⁷ Dette kan ligeledes være årsagen til, at Dahlgren ikke finder Habermas' offentlighedsbegreber, som også Nielsen anvender, tiltrækkelige, da de er blevet for institutionaliseret (Dahlgren, 2006: 273) og ikke giver den intendede 'lige adgang' til det politiske (Ibid.: 274).

deloffentlighed. Her var aktiviteten en kombination af fageksperters udtalelser og deltagernes egne livsverdensperspektiver, og selvom det var inden for en kunstmuseal ramme, behøvede man på ingen måde at være vidende om kunst for at 'snakke med', hvilket ophævede en potentiel kulturel barriere i forhold til det at gå på kunstmuseum eller at ytre sig offentligt.

At skabe tættere forbindelser mellem museumsbesøg og hverdagen

Som jeg argumenterer for i det forrige afsnit, kan mere uformelle rum og samtaler være væsentlige for kulturelt medborgerskab. Dahlgren peger i forlængelse heraf på, at et sundt demokrati er baseret på en mediering mellem formelle og uformelle offentligheder (Dahlgren, 2006: 274). Modsat Nielsen og Habermas' forholdsvis skarpe adskillelse af det offentlige og private, er grænserne mere flydende hos Dahlgren, og han fremhæver, at den politiske offentlighed er præget af hjemlige og private relationer (Ibid.: 275). Vi skal i vores hverdag træffe valg, der alle kan indeholde politisk relevante spørgsmål og være med til at sætte vores engagement i spil (Ibid.: 276), som det eksempelvis også kommer til udtryk hos Marres.

Skal man diskutere eksperimenternes betydning for udvikling af kulturelt medborgerskab i museumsrummet, er det særligt deres forsøg på at trække tråde ud til hverdagslivet, som er af relevans. Det gælder udflytningen til glascontaineren, hvor man fysisk kom tættere på folks hverdag og blev synlig på en ny måde, samt ved at flytte aktiviteter fra hverdagen helt ind i museumsrummet. Fx kom flere af yogadeltagere til deres 'sædvanlige' yogatime, men denne gang på museet eller i glascontaineren. På den måde blev der skabt en forbindelse mellem forskellige hverdagslige oplevelser.

Ved at anskue de tematiske aktiviteter som uformelle deloffentligheder inden for en mere formel ramme²³⁸, kom Randers Kunstmuseum desuden til at agere bindeled mellem det offentlige og private rum. Hvis man ser grænserne mellem disse som værende flydende, er det ifølge Dahlgren væsentligt at sætte fokus på dynamikkerne mellem disse – især hvis man skal forstå opbygningen af civile kompetencer: »(...) to understand the origins of civic competence, we need to look beyond the public sphere itself into the terrain of the private – or, expressed alternatively, into the experimental

²³⁸ Det gælder særligt aktiviteterne i museumsrummet (KK2), da glascontaineren (KK1) fremstod mindre formel.

domain of everyday life or civil society« (Ibid.: 276). Man kan argumentere for, at de tematiske aktiviteter skabte mulighed for, at denne dynamik blev mulig. Der opstod fx under frokosten et midlertidigt fællesskab deltagerne imellem, hvor man kunne teste holdninger, som potentielt bidrog til opbygningen af civile kompetencer. Det kom bl.a. til udtryk, når samtalen under frokosten faldt på 'kommunen'. Deltagerne fandt her et fælles emne, der berørte dem og bandt dem sammen. Eksemplet er ikke nødvendigvis et politisk emne, men det kan være en måde at få sat deres engagement i spil og skabe udvekslinger på mikroniveau.

Nielsen kritiserer visse fællesskaber for at være for interesse- og smagsbaserede, og som dermed ikke bidrager ud i noget større (Nielsen, 2015: 46f). Ud fra Dahlgrens pointe om, at det ikke er alle, der har lyst til at udtale sig offentligt (Dahlgren, 2006: 281), kan det imidlertid være sådanne steder, hvor det er muligt at 'træne' sine civile kompetencer, eftersom det er et mere trygt rum. Det er i de mere uformelle offentligheder, hvor der er plads til ideer og udveksling af holdninger, der er centrale for udviklingen af kollektive identiteter (Ibid. 274). Deltagelsen i de tematiske aktiviteter var formentlig i en eller anden grad interessebaseret, men eftersom der var tale om et nyt og midlertidigt fællesskab, kan man argumentere for, at det endnu ikke var etableret og 'lukket'.

Når man undersøger kulturelt medborgerskab og dets relation til hverdagen, er det desuden væsentligt at nævne, hvordan de tematiske aktiviteter ikke kun flyttede hverdagen ind i museumsrummet, men også flyttede museumsoplevelsen med videre til det mere personlige, familiære rum. Det udtrykkes af interviewpersonen Lotte, som deltog i en flagworkshop sammen med sin familie: »Nu har vi også en dreng på snart 18, og han... Han er meget politisk. Og så er han meget sådan med det der med danskhed og Dansk Folkeparti og svin. Svineproduktion. Svinekød. Og nu er der nogen, der har lavet et flag derovre med en flæskesteg (...). Der er noget for alle her i dag, og det kan vi jo tage med hjem og diskutere med ham også. At nu har vi set det her...« (KK1_nationalitet_3: 09.01). Lotte fremhæver i citatet, hvordan temaet og workshoppen skaber et muligt refleksions- og diskussionsrum, som ikke kun er knyttet til selve deltagelsen, men som de også kan tage med sig hjem. Det materielle i workshoppen i form af det kreative flag med et påklistret foto af en flæskesteg, er med til at synliggøre



Flag med flæskesteg kreeret af en deltager til flagworkshoppen i glascontaineren.



Flagworkshop i glascontaineren.

et *issue*, som kan skabe afsæt for en samtale, der potentielt bidrager til identitetsarbejde og læring.

Forskende udstillinger og udstillende forskning – metoderefleksioner

Hvor de to foregående hovedafsnit i dette kapitel har koncentreret sig om deltagelse og medborgerskab, som udgør to centrale begreber for afhandlingen, vil jeg i det følgende komme med forskellige perspektiver på de metodiske valg. Jeg vil bl.a. diskutere min metodiske tilgang og proces, og hvilken rolle, jeg har haft som forsker heri.

Som jeg allerede beskrev i afhandlingens indledning er forandringer i udstillinger og events ifølge redaktørerne til *Curatorial Challenges. Interdisciplinary Perspectives on Contemporary Curating* (2019) nødvendige for, at museerne kan opnå legitimitet i offentligheden (Vest Hansen et. al., 2019: 3). Foruden nye måder at engagere sig med publikum har det affødt et øget fokus på vidensudveksling og midlertidighed i udstillingsformater (Ibid.: 2f). Udstillinger er i deres optik dermed ikke kun en måde at gøre sig relevante på – de er også steder for forskning og vidensproduktion. Denne udvikling skyldes både eksterne og interne krav og har i nogen grad ændret synet på udstillinger fra at være » the mere presentation of concluded research results to an important active venue for analysis itself« (Ibid.: 3).

Denne forståelse, som her udlægges, er interessant, når man skal gøre sig nogle metodiske refleksioner over undersøgelserne i dette projekt, da det peger på et skifte i opfattelsen af udstillingsprocessen som en mere dynamisk størrelse, hvor forskning foregår aktivt²³⁹. Jeg berørte meget kort i metodekapitlet side 80, at min brug af eksperimenter som metodisk greb kan knyttes til ideen om udstillinger som forskning, der netop kan sættes i relation til ovenstående udvikling og er tæt forbundet med en eksperimentel metodisk tilgang. At betragte udstillinger som forskning er ifølge ph.d. og programchef ved Danmarks Tekniske Museum Peter Bjerregaard opstået på baggrund af de kritiske udviklinger i museologien i forhold til repræsentation og vidensproduktion, hvor man bl.a. er begyndt at eksperimentere med formater, som mere eller mindre bryder med det mere traditionelle (Bjerregaard, 2020: 3). Udstillinger som

²³⁹ Denne udvikling betyder ligeledes, at der stilles nye krav til, hvordan museerne, herunder Randers Kunstmuseum, skal forholde sig til deres samlinger og udstillingen af disse, da de ofte er af mere permanent karakter.

forskning kan med andre ord ses som en ny måde at bedrive museumsforskning og genetablere museerne som forskningsinstitutioner (Ibid.). Dette kan metodisk være interessant at diskutere i forhold til eksperimenterne og min forskerrolles betydning. Eksperimenterne handlede ikke kun om at formidle viden og skabe oplevelser, men havde også til formål at undersøge, hvad der var på færde under selve udførelsen, og hvordan min rolle havde indflydelse på processen. Det havde mere karakter af at være »a way of exploring the world around us rather than mirroring it« (Ibid.: 1), som Bjerregaard skriver om den forskende udstilling i *Exhibitions as Research* (2020). Denne måde at arbejde på understøtter ligeledes ideen om, at museer ikke repræsenterer verden, men i stedet skaber nye perspektiver på og forståelser af denne (Ibid.). Det handler ved denne tilgang ikke om at vise, hvor meget man ved, men mere om at synliggøre forskellige måder at vide på (Ibid.: 2). Det kan i forlængelse heraf diskuteres, hvorvidt Randers Kunstmuseum blev udfordret på deres vidensforståelse gennem eksperimenterne, men ved fx at inddrage andre stemmer både i form af 'eksperter' fra andre fagområder, de besøgende og mig som ekstern forsker samt ved at sætte kunsten i relation til *noget andet* i form af temaer og aktiviteter, skabes der et andet blik på, hvordan kunst kan formidles.

At gøre udstillinger og eksperimenter til forskning

Kurator og kunstkritiker Simon Sheikh skelner i sin udlægning af den forskende udstilling mellem det franske ord *recherche* og det tyske ord *Forschung*. Recherche kan relateres til journalistisk research, hvor det handler om at præsentere fakta. Det er ofte den form, man forbinder med den klassiske museumsudstilling, hvor viden præsenteres for de besøgende. Forschung er knyttet til en mere videnskabelig tilgang, hvor resultater behandles som usikkerheder. Der er her ikke samme ønske om at vise et færdigt resultat, men mere på den løbende proces (Sheikh, 2015: 35-39)²⁴⁰. Forskningen foregår derfor ikke forud for udstillingen, men lige så meget under og efter (Ibid.: 40). Ud fra Sheikh's og Bjerregaard's udlægninger kan man diskutere, om nærværende projekt kan betegnes som en forskende udstilling i form af Forschung. Da eksperimen-

²⁴⁰ Sheikh's forståelse er i høj grad funderet i kurateringsteori og kuratering i et udvidet felt. Han opfatter ligeledes kuratering som en form for forskning (Sheikh, 2015: 33f). Jeg forholder mig i denne diskussion ikke udelukkende til det kuratoriske, men mere til hvordan udstillinger kan være et sted at bedrive forskning, som ikke kun foregår bag et skrivebord.

terne ikke udelukkende handlede om at fremstille viden, men derimod var undersøgelsesbaseret og udforskende i deres form. De tematiske aktiviteter og ikke mindst mit feltarbejde på Randers Kunstmuseum, stemmesedlerne og interviewundersøgelsen rækker endvidere udover udstillingernes fysiske manifestation, hvilket betyder, at der både opstod nye erfaringer gennem udstillingsperioderne, men også før og efter.

En sådan tilgang udfordrer på mange måder Randers Kunstmuseums nuværende praksis, hvor museet arbejder med udstillinger som delvist færdige enheder. Når en udstilling åbner, har forskningen fundet sted, hvilket udtrykkes gennem publikationer, vægtekster og omvisninger. Som det allerede er beskrevet, er der løbende forskellige formidlingsmæssige aktiviteter, men et aktivt og analytisk forskningsorienteret blik eksisterer ikke i samme grad. I forhold til museets samling kan man endvidere argumentere for, at lange ophængningsperioder fører til mindre fleksibilitet, som styrker ideen om en 'værk-kanon' og ikke forholder sig specielt undersøgende.

Dette projekt adskiller sig fra ideen om den forskende udstilling ved ikke at være en undersøgelse *af* kunsten og dens potentialer, hvilket umiddelbart virker til at være tilfældet, når man taler om udstillinger som forskning i relation til kunstinstitutioner (Latour og Weibel, 2007; Arnfred, 2019). Også Bjerregaard nævner, at den forskende udstilling, hvor man arbejder med en samling, afprøver ideer af i praksis og forsøger at forbinde det til de besøgende, ikke kun giver viden om nye måder at skabe udstillinger på, men også lærer institutionen og forskeren mere om det emne, der udstilles (Bjerregaard, 2020: 1). Skulle jeg have udforsket denne del yderligere, havde det formentlig givet mening at lade museet deltage mere aktivt i forskningsprocessen i form af et tættere samarbejde i forhold til at bringe den faglige viden endnu mere i spil.

Eksperimenterne havde dog ikke sit hovedfokus på kunsten, men mere hvad der sker i dialogen *med* kunsten, og hvilke elementer der spiller ind på de besøgendes museumsoplevelser. Den tematiske framing var ganske vist knyttet til et emne, men det var ikke emnet i sig selv, der udgjorde den forskningsmæssige interesse. Det var derimod at undersøge de fysiske rammer og forholdet mellem de besøgende og kunsten (repræsentation); de besøgende og museet (institution) samt de besøgende imellem (bruger). I forlængelse heraf peger Bjerregaard på, at udstillinger som forskning søger efter at finde nye måder at stille og undersøge spørgsmål på frem for at have fokus på et produkt (Ibid.: 11), og det kan ligeledes være en måde at teste teoretisk validitet

(Ibid.: 6)²⁴¹. Det har i dette projekt aldrig været meningen, at outputtet skulle være en glitrende færdig 'ting' – heller ikke fra museets side. Det har på forskningsniveauet snarere handlet om at generere nye indsigter om ovenstående analytiske udfordringer, herunder at undersøge de teoretiske dimensioner af deltagelsesbegrebet i praksis, mens museet har udtrykt, at de gerne ville kunne bruge erfaringerne og resultaterne i en fremtidig strategi og til at afsøge udviklingsmuligheder.

Når forskningsfokus ændrer sig undervejs – proces og eksperiment

Det er vigtigt at nævne, når man anskuer udstillinger som forskning, at der ikke nødvendigvis er tale om forskning i konventionel forstand med systematisk dataindsamling, observationer og testning af bestemte hypoteser (Ibid.: 11). Det kalder i stedet på andre måder at tænke forskningspraksis på, da processen i højere grad er præget af uforudsigelighed, nysgerrighed og tilfældighed (Ibid.: 12). En sådan forståelse er ligeledes kendetegnende for en eksperimentel tilgang og kom til udtryk på forskellig vis i forbindelse med dette projekt.

Først og fremmest er det interessant at pege på, hvordan projektet undervejs ændrede sig en smule i sit metodiske og analytiske fokus. Som jeg allerede tidligere har nævnt, var det ved projektets begyndelse overvejende brugerdimensionen og mindre institutionsdimensionen, jeg interesserede mig for. Gennem mit feltarbejde og udførelsen af eksperimenterne blev det dog tydeligt, at institutionen spillede en større rolle både i forhold til at præge mig som forsker, og hvordan eksperimenterne udviklede sig. I kraft af den eksperimentelle tilgang var det muligt at forfølge denne indsigt og vægte de to dimensioner mere ligeligt, hvilket bl.a. har bidraget til den vigtige analytiske pointe om, at det ikke er de besøgende alene, som skaber eller løser 'problemerne' i forskningsspørgsmålet. Institutionen har mindst lige så meget indflydelse herpå. Museets rum, medarbejdere, organisering, (formidlings)aktiviteter samt nuværende måde at arbejde med deltagelse og medborgerskab på har været rammesættende for projektets udvikling. Hvor jeg i begyndelsen eksempelvis lagde vægt på deltagelse som en mere samskabende proces – fokusgrupperne var anslag hertil, fattede jeg i kraft af museets

²⁴¹ Bjerregaard henviser i den sammenhæng til Latour og Weibel, som i deres forskende udstillinger netop arbejder ud fra et meget teoretisk udgangspunkt. Her anvendes udstillingernes kunstige natur til at eksperimentere med fejl og stille teoretiske spørgsmål, der her kan blive be- eller afkræftet (Latour og Weibel, 2007: 96).

brug af dialogbegrebet en interesse herfor, hvilket førte til en mere dialogisk, performativ og social tilgang til deltagelse. Som jeg ligeledes har været inde på tidligere, kan det diskuteres, om jeg i den sammenhæng udfordrede institutionen *nok*, hvilket bl.a. kan tilskrives min manglende erfaring med den museale praksis. I forlængelse heraf kunne jeg have overvejet at undersøge mere detaljeret, hvad institutionen lærte af eksperimenterne. Det kunne fx være sket gennem en mere systematiseret feedback/ udveksling med institutionen eller ved at interviewe flere af medarbejderne om deres indtryk af eksperimenterne.

Et andet mindre teoretisk, men mere konkret eksempel på, hvordan projektet metodisk og analytisk blev præget af ydre forhold og udviklede sig undervejs, gælder stemmesedlerne. Her var indholdet ikke oprindeligt tiltænkt så stor vægt i den endelige afhandling, men da jeg midt i processen oplevede en relativt stor interesse blandt de besøgende for at stemme og ikke mindst at komme med deres mange refleksioner over valget, gav det god mening at give dette eksperiment mere plads. Bjerregaard beskriver, hvordan et tilbagevendende problem ved udstillinger er, at de tit bliver fortolket anderledes af de besøgende end forventet fra institutionens side, men at dette, ved at blive vendt til et kreativt indspark, kan skabe nye perspektiver og ideer (Bjerregaard, 2020: 7). Som genstand for forskning fungerede stemmesedlerne som en test af publikumsinteresser, men bidrog også med perspektiver, som jeg ikke selv havde set som forsker, og som potentielt kunne bidrage med ny viden til institutionen. Stemmesedlerne pegede på nye betydningsdannelser og skabte en synlighed om, hvor forskelligt de besøgende oplever kunst. De blev med andre ord et kreativt indspark til at forstå flerstemmighed og til at videreudvikle mulighederne for at synliggøre stemmer på Randers Kunstmuseum²⁴².

Ved at få en skærpet opmærksomhed for den institutionelle dimension gennem processen, er det ligeledes interessant at diskutere institutionens villighed til og muligheder for at bruge eksperimenterne. Bjerregaard nævner i *Exhibitions as Research*, at når udstillinger ikke producerer forskningsresultater direkte, skal de nærmere ses som en del af en større forskningscyklus på museet (Ibid.: 11) – i forhold til stemmesedlerne og brugen af de besøgendes stemmer kan det bl.a. bidrage til udvikling af

²⁴² En lignende pointe fremsætter Rung i kapitlet "On dialogue and the museum as a social space", hvor hun argumenterer for, at en dialog mellem de besøgende og institutionen er central for den (nutidige) museale praksis (Rung, 2021: 240).

museets formidlingspraksis, men også deres selvforståelse. For at denne cyklus kan lykkes, kræver det imidlertid, at institutionen er åben over for at indoptage de nye erfaringer og anvende dem i praksis (Ibid.). Dette skete meget naturligt ved udrykningen til glascontaineren, hvor museet ændrede deres vanlige måde at arbejde på og interagere med de besøgende, men spørgsmålet er, om denne ændring kun var mulig i kraft af eksperimentets karakter? Som jeg ligeledes udfolder yderligere i afsnittet om impact, kan man argumentere for, at løbende eksperimenteren og en øget interesse for det processuelle kan være en løsning på at generere forandring/ skabe udvikling. Dette kræver dog en institution, som kan se mulighederne heri, og det kan i samme ombæring diskuteres, om den overhovedet er indstillet på at gentage en lignende tilgang i fremtiden. Hvilken betydning havde det fx, at det var mig som (ekstern) forsker, der i gangsatte et eksperiment og ikke institutionen selv? Hvis man bryder for meget med 'plejer' eller direkte går mod de lovmæssige forpligtelser, man har som museum, betyder det ikke nødvendigvis, at det hele går let, og man skal her være indstillet på, at der vil opstå nye typer af udfordringer (Ibid.).

At være eksperimenterende forsker i felten – udstillende forskning

I forlængelse af Bjerregaards pointe om, at det ved udstillinger som forskning ikke er udstillingerne i sig selv, der leverer forskning og udvikling, men at de i stedet skal ses ind i en større (cyklisk) sammenhæng, er det for dette projekts vedkommende relevant at diskutere min rolle som forsker i denne proces. Eksperimenterne på Randers Kunstmuseum kan nemlig ikke som sådan adskilles fra mit forskningssubjekt grundet min aktive rolle i processen. Det betyder dermed, at det ikke kun er eksperimenterne, men også det omkring dem – både før og efter, der er interessante.

I starten af feltarbejdet indtog jeg overvejende rollen som lærling, hvor jeg forsøgte at lære og forstå felten (Wadel, 2014: 41). Denne form for rolle understøtter på mange måder det antropologiske feltarbejdes ideal om at være 'usynlig' og observerende. Som processen skred frem, indtog jeg en mere performativ forskerposition, som var foranderlig, forstået på den måde, at jeg etablerede forskellige relationer til henholdsvis de ansatte og besøgende. Mine forskellige roller var med andre ord med til at frame min position og min interaktion med feltens aktører. Det blev eksempelvis synligt, at der var forskel på bruger- og institutionsdimensionen, idet jeg agerede forskelligt i forhold til de to grupper.

Det er særligt denne mere performative del og tætte relation til felten, som er interessant at diskutere, da jeg her fik en kropslig erfaring ved hele tiden at sætte mig selv i spil. Forskningsmæssigt vil det oftest være et mål at stræbe efter en analytisk distance i feltarbejdet, som jeg tidligere har beskrevet i afhandlingens metodekapitel, men man kan argumentere for, at det karakteristiske ved projektet blev min aktive handlen i form at 'gøre' og producere ting. Jeg konstruerede med andre ord en virkelighed, hvorigennem jeg undersøgte den nuværende praksis og løbende måtte fortolke felten og dens præmisser. Det skabte en mere dynamisk metode, som vekslede mellem mine erfaringer som forsker og mødet med en konkret praksis. Ved at være aktivt handlende som forsker kan man sige, at eksperimentet ikke kun var udstilling som forskning, men også en udstilling *af* forskning. Jeg endte med at agere facilitator i forhold til at italesætte medborgerskab, dialog og deltagelse (Stage, 2019: 22)²⁴³.

Samarbejde og impact

Jeg har allerede i det foregående været inde på, hvilken betydning min metodiske tilgang har haft på min relation til Randers Kunstmuseum, og dermed også indirekte berørt hvilken form for impact, projektet har genereret. Man kan i den forbindelse tale om to former for impact. For det første er der en kortsigtet og direkte impact, som opstod i de tidsrum, hvor eksperimenterne fandt sted og i umiddelbar relation til de. Det vil sige: At der kom besøgende; at Randers Kunstmuseum var synlig på en ny måde; at man kunne tilbyde alternative formidlingsaktiviteter mv. For det andet findes der også en mere langsigtet og indirekte impact, hvor de midlertidige eksperimenter og min tilstedeværelse som forsker m.m. kan bidrage til en potentiel ændring af museets praksis, herunder deres formidling samt deres arbejde med deltagelse og medborgerskab. Jeg vil i det følgende primært berøre den sidste af de to med særligt fokus på, hvordan en eksperimentel tilgang kan ses som metode, der kan anvendes både i forskningsregi og i praksis på et museum.

²⁴³ Stage bruger betegnelsen 'faciliteret deltagelse' til at beskrive »processer, der med udgangspunkt i en igangsættende og udviklende institution (eller person) forsøger kollektivt at involvere borgere og brugere på nye og mere aktive måder« (Stage, 2019: 22).

Metodeudvikling i praksis

Som det er blevet synligt i de tidligere dele i dette diskussionskapitel, har de anvendte forskningsmetoder i projektet været dynamiske og eksperimentelle, hvor jeg selv har handlet aktivt. Man kan argumentere for, at impact er opstået netop i kraft af min interaktion med felten (performance) og ikke alene i form af observation.

At jeg under selve udviklingen og udførelsen af eksperimenterne endte med at være ret tæt forbundet til institutionen og derfor til tider havde svært ved at løserive mig fra deres forståelser, kan samtidig have haft en mere negativ indvirkning på impact. I eksperimenttanken ligger der i høj grad en antagelse om, at man skal udfordre det eksisterende for at kunne skabe forandring. Museet kunne muligvis have rykket sig mere, hvis jeg havde været i stand til at udfordre dem yderligere, men det havde givetvis også påvirket den tætte samarbejdsrelation, jeg havde etableret. Man kunne i stedet have valgt en strategi, der havde fokuseret mere på at tydeliggøre samarbejdet mellem mig og museet samt ikke mindst at styrke ejerskabet til projektet internt. Her kunne en aktionsforskningsbaseret tilgang, hvor institutionen havde forpligtet sig på dataindsamling og udvikling, have været en oplagt mulighed. En sådan tilgang ville dog have krævet endnu flere interne ressourcer og ville i begyndelsen, hvor det mere var fokus på brugerdimensionen, ikke have givet mening. Der var fra min side en blindhed over for institutionen som den, der skulle generere en stor del af forandringen, hvorfor aktionsforskning ikke umiddelbart forekom nærliggende.

Arbejder man med udstillinger som forskning, er det ifølge Bjerregaard væsentligt at fastholde viden i institutionen, hvor forskere ikke kun er en del af et enkelt udstillingsprojekt, som det i første omgang var tilfældet med mine eksperimenter. Det handler om at skabe en flydende overgang, hvor nye ideer bliver integreret i den eksisterende formidling/hverdag (Bjerregaard, 2020: 13). Som jeg har været inde på tidligere, bestred jeg i forbindelse med mit projekt et ni måneders barselsvikariat som museumsinspektør. Jeg fik i denne stilling mulighed for helt konkret at videreføre nogle af de ideer, der var dukket op under KK1 og KK2. Det gælder fx delingen af kommentarerne på stemmesedlerne – både digitalt og udstillingsrummene. Ansættelsen betød, at jeg kom endnu tættere på institutionen, men det medførte også, at jeg fik en langt bedre forståelse for, hvordan hverdagen og arbejdsgangene så ud på Randers Kunstmuseum, hvilket muliggjorde en mere nuanceret refleksion over eksperimenternes betydning efterfølgende. At projektet samtidig indgik i et større forskningsprogram

(Vores museum), hvor både museumsfolk og universitetsansatte deltog, har formentlig bidraget yderst positivt til relationen mellem Randers Kunstmuseum og mig som forsker. Vi forpligtede vi os på deltagelse i programmet og fik etableret et fælles teoretisk grundlag, som bidrog til gode overvejelser om retningen for projektet. Vi blev sammen mere begrebsbevidste og kommunikerede ikke kun gennem et hverdagsprog.

Den eksperimentelle metodiske tilgang behøver imidlertid ikke udelukkende at ses som en forskningsmetode, hvor man som forsker påvirker og bliver påvirket af en kontekst. Den kan ligeledes ses som en praksisorienteret, idegenererende metode, hvor man som institution skaber noget inden for en afgrænset ramme. Metoden kan i den optik anskues som en form for impact, da den har været med til at danne grundlag for en ny måde at arbejde med museumsudstillinger og udvikling i institutionen. Det er gennem eksperimenterne blevet synligt, hvordan forskellige bånd i den institutionelle praksis medfører, at man handler anderledes – fx ved at rykke ud i nye, midlertidige omgivelser eller arrangere en samling med en ny framing. Diskussionen af, hvorvidt institutionen er i stand til at gentage sådanne eksperimentelle formater uden en ekstern forsker som tovholder eller katalysator, hvor det udmunder i en eller anden form for institutionel forandring, er her relevant. Man kan dog argumentere for, at der foreligger forskellige (konkrete) muligheder.

I stedet for at tænke i store "blockbusterudstillinger" kunne man arbejde i mere midlertidige formater i mindre skala, hvor der er plads til større risikovillighed, som det var tilfældet med både KK1 og KK2, og hvor man i højere grad fokuserer på at eksperimentere med formidlingsformater, faglig organisering eller framings frem for kunsten alene. Det handler i en sådan tilgang ikke om 'bare at få publikum ind', men derimod at se dem som en ressource med erfaringer, som kan bruges til at generere ny viden og udvikling. Det bliver dermed en tilgang, hvor man arbejder med at bryde med en praksis, og som både udfordrer institution og de besøgende – for som det var vist sig, er begge parter med til at reproducere forestillingen om et museumsbesøg. Black argumenterer i forlængelse heraf for, at en eksperimentel tilgang til udstillinger og samlinger kan være et middel til at undgå at stagnere: »If museums can break away from the mind-set of the ultra-expensive exhibitions we have created over the last 20 years and apply experimentation and innovation in display in many of our temporary exhibitions, we can give the concept of the user-driven exhibition a future. The simple principle here is to start small, experiment, involve our users in that experimentation,

and then go forward« (Black, 2012: 244). Randers Kunstmuseum bruger, som Black ellers nævner, ikke mange penge på deres samlingsudstilling, hvilket kan være en anden årsag til, at den i en eller anden form fremstår stagneret. Men det tyder netop på, at det var et oplagt sted at starte med eksperimenteren – selv i det små.

Metodisk medindflydelse og lokale økologier som impact

Et andet bidrag til impact, der er oplagt at afslutte med, gælder deltagelsesperspektivet. I de indledende afsnit i denne diskussion lagde jeg op til, at deltagelse som medindflydelse ikke havde spillet en væsentlig rolle i selve indholdet i eksperimenterne, hvilket kan problematiseres inden for visse teoretiske deltagelsesforståelser (Carpentier, 2012; Sternfeld, 2013). Når man arbejder eksperimentelt og betragter udstillinger som forskning, kan man dog stille sig spørgsmålet, om ikke de besøgende opnår en form for indflydelse, når forskningen foregår *under* selve udstillingen (Bjerregaard, 2020: 1), og som kan lede til forskningsimpact? Idet projektet gennem interviewundersøgelsen, uformelle dialoger med de besøgende og en generel interesse for, hvordan de forholdt sig til eksperimenterne, fik de besøgende en indirekte indflydelse. At det samtidig er et projekt, der rent metodisk lægger op til at generere forandring betyder, at det i en eller anden form kan anskues som brugerdreven innovation, hvis man skal bruge Hvenegaard Rasmussen og Kulturministeriets terminologi (Hvenegaard Rasmussen, 2016: 156, 159). Man kan derudover argumentere for, at selvom eksperimenterne ikke i sig selv kan betragtes som deltagelse som medindflydelse, er det eksperimenter, der kan bidrage til en videre diskussion heraf (Stage, 2019: 26).

Når det gælder deltagelse og impact forekommer der også kritiske aspekter. Phillips nævner i forbindelse med sine overvejelser om kunstpavilloner, at disse midlertidige arkitektoniske 'rum' »have become participation machines – that is, temporary locations that provide the statistical and methodological fodder for our current century's obsessive reformulation of participation as a guarantor of quantified social impact« (Phillips, 2010: 111). Hvis man i relation til dette citat tager de mere kritiske briller på i forhold til fx KK1, kan eksperimentet ses som et forsøg på at legitimere museets arbejde med at sætte fokus på besøgende, og som noget der i en eller anden grad mimer en kulturpolitisk agenda. Det kan diskuteres om impact her mere bliver et 'quick fix' frem for at bidrage med langsigtede perspektiver på udvikling af deltagelse og medborgerskab.

Det er dog ligeledes muligt at se behovet for deltagelse og medborgerskab som en ny oplysningstanke, der både kræver nye former for udveksling med de besøgende og ikke mindst det omgivende miljø. Jeg har gennem hele afhandlingen lagt stor vægt på, at hvis man skal forstå de deltagelsesformer, der er på spil i dette projekt, er man nødt til at forstå Randers Kunstmuseum som en lokal, specifik kontekst. Det er i forlængelse heraf måske værd at puste yderligere liv i kulturhustanken i kraft Randers Kunstmuseums fysiske placering som en måde at sætte fokus på deltagelse og medborgerskab. Dermed ikke sagt, at det nødvendigvis er en god løsning for institutionen i alle henseender. Men hvis man ser på det udelukkende i forhold til de to begreber, kan den oprindelige tanke om at skabe et kulturelt forsamlingshus, hvis intention var at skabe tættere forbindelser mellem kultur, fællesskaber og hverdagen, være relevant. Museet skal i den optik ikke opfattes som isoleret enhed, der i sig selv genererer deltagelse og medborgerskab – det indgår i en lokal økologi, hvor flere bidrager til at fremme dette mål, og hvor der skabes flere berøringsflader med forskellige publikumsgrupper.

KONKLUSION

På mange måder har det foregående diskussionskapitel været af konkluderende karakter, idet det både samler op på teoretiske, analytiske og metodiske perspektiver fra hele afhandlingen og kommer med forskellige bud på, hvad projektet bidrager med som henholdsvis forskning og i en konkret museal praksis. I det følgende vil jeg derfor udelukkende forholde mig til de konklusioner, som knytter til sig til besvarelsen af afhandlingens overordnede problemformulering:

Hvordan kan man gennem deltagende formidling aktivere samlingen på Randers Kunstmuseum og herigennem styrke muligheden for at tiltrække forskellige publikumsgrupper i og uden for museet, og hvordan kan forskellige former for deltagelse og dialog bidrage til at fremme medborgerskab?

Derudover kommer jeg med bud på, hvordan jeg med projektet medvirker til at bekræfte Vores museums overordnede tese om, at museer historisk skabes og udvikles i et spændingsfelt mellem en opfattelse af museet som et middel til befolkningens oplysning og som et mål for besøgendes oplevelser, og at dette spændingsfelt i særlig grad kommer til syne i museernes formidling som en række dilemmaer, den nutidige formidling søger at håndtere. Dette undersøger jeg bl.a. med afsæt i Vores museums tre analytiske dimensioner – institutions-, repræsentations- og brugerdimensionen.

Som jeg var inde på i indledningen, er projektets problemformulering todelt. Den lægger både op til konkrete empiriske undersøgelser af og eksperimenter med Randers Kunstmuseums formidling og ud fra disse at diskutere, hvordan deltagelse og dialog kan fremme medborgerskab. Det er ligeledes i krydsfeltet mellem disse to spørgsmål, at konklusionerne befinder sig.

At aktivere en kunstsamling gennem det eksperimentelle

Ovennævnte forskningsspørgsmål er undersøgt gennem et kvalitativt studie i form af konkrete formidlingseksperimenter, observationer og en interviewundersøgelse med museumsbesøgende. Dette har jeg gjort ud fra en eksperimentel metodisk tilgang, der har muliggjort en mere reflekterende og metodeudviklende praksis. Randers Kunst-

museum har i den sammenhæng fungeret både som case og som sted for udførslen af eksperimenterne. Afgørende for eksperimenterne har været museets hidtidige formidlingspraksis til det voksne publikum, der er præget af et stærkt vidensfokus. Denne praksis bygger overvejende på afsenderbaserede og modtagerorienterede formidlingsstrategier, mens mere deltagelsesbaserede formidlingsformer, hvad enten det omhandler socialitet, performativitet eller indflydelse er mindre udbredte. Der er dog undtagelser, hvor museet tilbyder andre og mere uformelle indgangsvinkler til kunsten, bl.a. deres koncept *torsdagsdialoger*. Det er med afsæt i museets egen brug af dialogbegrebet og ønske om at udvikle dets formidling, at dette projekt er funderet i praksis.

Randers Kunstmuseum er en forholdsvis lille institution, og det er derfor begrænset, hvor mange ressourcer de kan anvende til nye formidlingstiltag, men et væsentligt udviklingspunkt kunne være at fremme museets refleksionskultur. Det er vigtigt ikke kun at tænke over *hvad* man sætter i værk og *hvordan*, men også *hvorfor*. Her kan en eksperimentel tilgang være en relevant og brugbar metode. Det er gennem projektet blevet tydeligt, hvordan man herigennem kan arbejde mere metodeudviklende – både i forskningsregi og i en konkret museal kontekst. Tilgangen har tilbudt forskellige måder at tilgå og fremstille viden, hvilket har bidraget til at skabe øget viden om (forskellige) besøgende, sætte fokus på deltagelse og udfordret de institutionelle praksisser. Den har samtidig vist, at det for et museum er muligt at igangsætte mindre, dialogbaserede formidlingstiltag uden et stort ressourceforbrug.

Randers Kunstmuseum skelner i deres virke i høj grad mellem (sær)udstillinger og samling, og det er primært i forbindelse med særudstillinger, at nye formidlingstiltag til det voksne publikum udvikles. Jeg lægger med denne afhandling op til, at der i højere grad bør eksperimenteres med formidlingen i forhold til museets samling, og at museet med fordel kan skelne mindre skarpt mellem særudstillinger og samling i deres fremtidige formidling. Eksperimenterne viser samtidig, at det er muligt at tage udgangspunkt i de besøgende frem for samlingen eller udstillingsformatet.

Når deltagelse og dialog foregår på forskellige niveauer

Jeg anvender i min problemformulering betegnelsen deltagende formidling til at fremhæve, hvordan jeg i afhandlingen undersøger og eksperimenterer med formidlings-

former, som både er inddragende og dialogiske i deres form, og som skaber en klar forbindelse mellem museet som institutionelt rum og individets hverdag.

Som eksperiment udfordrede glascontaineren (KK1) rammerne for museumsbesøget og brød med forestillingerne om, *hvordan* man udstiller. Museumsbesøget fremstod mindre forpligtende og rituelt, i og med at både institutionen og de besøgende fik mulighed for at agere anderledes. Eksperimentet bekræftede, at det er muligt at tænke udstillingsrummet anderledes ved at ændre de arkitektoniske rammer og den fysiske placering, hvilket bl.a. bidrog til et mere ligeværdigt forhold mellem de besøgende og institutionen og tiltrak forskellige publikumsgrupper. En væsentlig metodisk pointe er her, at det først var ved gentagelsen af aktiviteterne tilbage på museet, at det blev synligt, hvor svært det er at ændre på de sædvanlige former, og at både det symbolske og fysiske rum har betydning herfor. Udstillingsrummet er med andre ord med til at forme de besøgendes oplevelser af og møder med kunsten og har ligeledes indflydelse på, hvilke former for deltagelse der er mulige.

De andre eksperimenter i projektet har supplerende vist, at også i det etablerede udstillingsrum er der muligheder for en mere deltagende og dialogisk formidling. De tematiske aktiviteter inviterede til en deltagelsesform, som handlede om fællesskab og kropslig handlen, mens delingen af stemmer gav mulighed for at skabe en form for flerstemmighed i formidlingen, som påvirkede forholdet mellem institution, repræsentation og brugere. Begge eksperimenter etablerede endvidere en tættere forbindelse mellem (museums)oplevelsen og den besøgendes hverdag ved at sætte fokus på emner uden for kunsten selv og ved at give plads til mere personlige refleksioner over kunsten.

Afhandlingen har udfoldet og demonstreret, at deltagelse er et yderst komplekst begreb at beskæftige sig med – især i mødet mellem teori og praksis. Begrebets teoretiske flertydighed har jeg allerede behandlet i det indledende teorikapitel, men derudover havde økonomiske, institutionelle og tidslige ressourcer indflydelse på, hvordan jeg praktisk kom til at eksperimentere med og interviewe om deltagelse. I den praktiske og metodiske brug af begrebet blev særligt to sider synlige. På den ene side synliggjorde eksperimenterne en deltagelsesform, der er knyttet til sociale, kropslige, dialogiske og performative aspekter, mens interviewundersøgelsen og delingen af de besøgendes stemmer på den anden side angik deltagelsesformer, der ligger tættere på mere politiske og demokratiske deltagelsesforståelser.

I gennem denne dobbelte tilgang til deltagelse tegner afhandlingen et klart billede af, hvilke udfordringer museer har i forhold til deltagelse, og den åbner for en diskussion af deltagelsens muligheder og problematikker. Det betyder, at jeg med afhandlingen heller ikke påviser, at én deltagelsesform er bedre end en anden, men i stedet advokerer for vigtigheden i, at institutionen er bevidst om, *hvilken* deltagelse man beskæftiger sig med, og på *hvilket* niveau den foregår. Fra et brugerperspektiv viser det empiriske materiale endvidere, at tid, interesser og kompetencer er faktorer, der har betydning for den enkeltes behov for at deltage og få indflydelse. Disse faktorer bør derfor medtænkes, såfremt man ønsker at udvikle deltagelses- og formidlingsformer, der fremmer indflydelse.

Min tilgang til deltagelsesbegrebet betyder, at projektet sætter spørgsmålstejn ved den teoretiske tendens til at betragte en deltagelsesform, der bygger på medindflydelse som den mest normativt korrekte. Denne deltagelsesform er væsentlig i mange sammenhænge – også på museer, men det er gennem afhandlingen blevet klart, at andre deltagelsesformer ligeledes kan være meningsfulde. Det gælder bl.a. en mere dialogisk deltagelsesform, hvor man indirekte synliggør og udfordrer magtforhold samt sætter fokus på mødet mellem institutionen og de besøgende; mellem kunsten og de besøgende samt ikke mindst de besøgende imellem. Der bliver her skabt mulighed for flerstemmighed og større mangfoldighed i de fortællinger og kompetencer, der synliggøres, hvilket er centralt i forbindelse med kulturelt medborgerskab. Deltagelsesaspektet er derfor yderst vigtigt fortsat at diskutere, fordi det rykker ved de etablerede (magt)hierarkier og skaber mulighed for at ændre ved tingenes tilstand, hvad enten det handler om fortællinger, socialitet, indflydelse eller forskellighed.

Derudover rejser afhandlingens fokus på Randers Kunstmuseums samling en relevant problematik i forhold til deltagelse på kunstmuseer – nemlig spørgsmålet om, hvordan man skal forholde sig til deltagelse i relation til kunst, som ikke i sig selv er deltagende. Hvordan kan man aktivere en samling på en deltagende måde? Her er de formidlingsmæssige greb af særlig relevans for udviklingen af deltagelse. Men også de besøgendes møde med værkerne er oplagte at medtænke, da forskellige meninger, læsninger, oplevelser og erindringer kan give dette møde en mere deltagende karakter. Begge tilgange lægger op til, at man i højere grad sammentænker kunst og formidling og ikke ser dem som to separate dele eller lag.

Det kan på baggrund af undersøgelserne i afhandlingen endvidere konkluderes, at for at forstå deltagelse og dialog som begreber, er det vigtigt at være bevidst om, at de præges af den kontekst, de anvendes i, i dette tilfælde Randers Kunstmuseum. For dialogbegrebets vedkommende har jeg med projektet forsøgt at videreudvikle museets nuværende brug af begrebet, så det i højere grad handler om at gå i dialog *med* de besøgende, mens brugen af deltagelse viser, hvordan den specifikke kontekst kan være en medvirkende årsag til, at (gode) teoretiske og politiske intentioner med deltagelse ikke altid skaber det ønskede resultat, når de anvendes i praksis. Casen og projektet er i den forstand unikt, men det betyder ikke, at der ikke findes mange andre museer, som står i en lignende situation. Afhandlingen bidrager dermed til at sætte fokus på en diskussion af deltagelsens og dialogens betydning for medborgerskab, samt for den relation, der etableres mellem de besøgende, kunsten og institutionen.

Forskellige publikumsgrupper

Eksperimenterne i projektet har med deres fokus på forskellige temaer og aktiviteter, der er knyttet til hverdagslivet, fungeret som et forsøg på at skabe formidlingsformer, der henvender sig til flere forskellige typer af besøgende. Ved denne form for framing, hvor man både benytter visuelle, sproglige og fysiske elementer til at stimulere mødet med kunsten og ikke har det kunstfaglige som det primære fokus, ændres betydningsniveauet og kunstens funktion, hvilket potentielt taler til andre publikumsgrupper end den klassiske kernebesøgende.

Under eksperimentet i glascontaineren kom der en del lokale besøgende, som ikke havde deres faste gang på Randers Kunstmuseum, hvilket både viser Randers Kunstmuseums udfordringer med dets fysiske placering, og at der under mere uformelle rammer, hvor man møder de besøgende på deres vanlige ruter i byrummet, skabes mulighed for at tiltrække besøgende, som ikke af sig selv finder op på 2. sal. Selvom eksperimentet var et forsøg på at møde et mere mangfoldigt publikum, kunne det dog sagtens have udfoldet intentionen yderligere ved eksempelvis at have interageret mere direkte med eksisterende lokale fællesskaber eller 'poppe op' i et område, hvor der ikke boede mange 'kernebesøgende'.

Ser man på interviewundersøgelsen, bidrager den med perspektiver fra andre end museets kernebesøgende og giver dermed indsigt i forskellige opfattelser af museumsbesøg, kunst og deltagelse. I kombination med besvarelserne fra stemmesedlerne kan

det ud fra analyserne konkluderes, at museumsbesøgende har forskellige motivationer for og oplevelser af museumsbesøget, og at de kommer med forskellige personlige kompetencer. Det varierer, hvad der interesserer og fanger, hvilket bekræfter, at formidlingen bør give flere indgange til kunsten, hvis målet er at henvende sig til besøgende med forskellige baggrunde og behov. At man som besøgende har brug for nogen eller noget at spejle sig i, kan endvidere være et argument for at styrke synliggørelsen af og mangfoldigheden i de besøgendes egne stemmer, samt hvilke fortællinger om kunsten institutionen vælger at fremhæve gennem formidling og udstillinger.

Der kan dog ikke gives et endeligt svar på, *hvordan* man kan tiltrække forskellige publikumsgrupper, da jeg ud fra projektets endelige udformning og resultater ikke har noget belæg for at konkludere, at eksperimenterne – særligt på museet – tiltrak forskellige publikumsgrupper. De erkendelser, jeg fremskriver i forhold til museumsbesøget – både at de museumsbesøgende har forskellige motivationer for besøget, og at de fysiske rammer har betydning herpå – kan imidlertid ses som forudsætninger for at *kunne* arbejde videre med at tiltrække flere forskellige publikumsgrupper og på sigt at skabe et mere socialt inkluderende museum.

Medborgerskabspotentialer

Som de foregående konklusioner peger på, handler eksperimenterne i dette projekt om at knytte tættere forbindelser mellem museumsbesøget og individets hverdag, hvorved det bliver muligt at bidrage til at fremme medborgerskab i en mindre skala. Afhandlingen peger på, at det er i dette mikroperspektiv, at museernes potentiale særligt ligger. De kan tilbyde mere uformelle offentligheder, hvor individet får mulighed for at opbygge civile kompetencer og møde andre stemmer end sin egen.

Eksperimenternes forbindelse til det kulturelle medborgerskabsperspektiv ses bl.a. ved stemmesedlerne, hvor man som besøgende fik mulighed for at forme sin egen refleksions- og læringsproces ved at forbinde kunstopplevelsen til noget mere genkendeligt. Det bliver dermed en måde for den besøgende at oversætte kunstopplevelsen til sin egen livsverden, hvilket formentlig forstærkes ved værker, man er særligt optaget af. Til gengæld bliver den besøgende måske mindre udfordret, når der tages afsæt i personlige værdier og oplevelser, og her har det dialogiske og synliggørelsen af andre stemmer – både de faglige og personlige – et potentiale. Det gælder i den forbindelse

om at etablere et rum, hvor den besøgende kan bevæge sig mellem det genkendelige og det udfordrende.

Et andet vigtigt perspektiv i forhold til medborgerskab og kunstmuseer er desuden, at kunsten også i sig selv spiller en rolle i den sammenhæng. Det kom i dette projekt bl.a. til udtryk i de uformelle dialoger om kunst under de forskellige tematiske aktiviteter, hvor kunsten blev afsæt for samtaler om mere tabuiserede emner såsom tro, samt i form af kommentarerne på stemmesedlerne, hvor stemmeafgiverne med deres beskrivelser aktiverede bestemte dele i værkerne fra Randers Kunstmuseums samling. Kunstværker er i den forstand ikke neutrale samtalegeneratorer. De er tværtimod åbne og har gennem deres relationelle betydningsdannelser en afgørende betydning for, hvad det er, (kunst)museer kan bruge kunst til i forhold til dialog og medborgerskab. En central konklusion er her, at den måde kunstværker inviterer til dialog, og ikke mindst den måde kunstmuseer rammesætter, kuraterer og formidler på, har en betydning for kvaliteten og typen af dialogen og dermed for kunstens evne til at fremme medborgerskab.

Når oplevelse bliver til oplysning og omvendt

Som jeg præsenterede i min indledning er det Vores museums overordnede tese, at museer historisk skabes og udvikles i et spændingsfelt mellem oplysning og oplevelse, og at dette i særlig grad kommer til syne i museernes formidling som en række dilemmaer, den nutidige formidling søger at håndtere. Selvom jeg gennem afhandlingen sjældent anvender oplysning og oplevelse eksplicit som begrebspar, er der vigtige pointer i afhandlingen, som både diskuterer og synliggør forholdet mellem disse.

Man kan særligt ud fra analyserne af de personlige og faglige aspekter i museumsbesøget, som jeg havde fokus på i kapitel 6 om stemmer, konkludere, at oplysning og oplevelse i høj grad blandes i eksperimenterne. Det kommer eksplicit til udtryk i kommentarerne på stemmesedlerne, hvor kunstfaglige betragtninger og personlige oplevelser i form af erindringer og følelser mikses på kryds og tværs, og de kan i den forstand ikke adskilles. Ved flere af interviewene og under de tematiske aktiviteter blev det endvidere synligt, hvordan forholdet mellem det faglige (oplysning) og personlige (oplevelse) indhold ikke nødvendigvis er sort/hvidt, og at den personlige indgang og oplevelse her potentielt kan fungere som afsæt for en mere faglig dialog.

Man kan i forlængelse af det kulturelle medborgerskabsperspektiv endvidere pege på, at personlige oplevelser også har betydning for opbygningen af (civile) kompetencer. De besøgende kommer med andre ord med forskellige erfaringer i bagagen, som de bringer i spil under et museumsbesøg. En af udfordringerne, som den nutidige formidling møder, angår med stor sandsynlighed de besøgendes behov for et motiveret museumsbesøg, og det er derfor vigtigt at have opmærksomhed på, hvordan man får aktiveret de personlige erfaringer. Den besøgendes refleksionsproces med et værk, udfyldelsen af en stemmeseddel eller deltagelsen i en 'Dalsgaard-frokost' kan være en oplevelse for den enkelte, men den kan ligeledes være en forudsætning for at generere ny viden. Selvom den personlige oplevelse på mange måder er i fokus i eksperimenterne, er der ingen tvivl om, at den faglige del vægtes højt af både museet og blandt de besøgende. For de besøgende er det især de positive fremhævelser af mødet med en fagperson, der fylder, mens det for museet er deres vægtning af kunstfaglig formidling. Det kan derfor konkluderes, at begge begreber fortsat kan og skal eksistere side om side.

En anden måde, hvorpå afhandlingen bidrager til en kvalificering af forholdet mellem oplevelse og oplysning, er gennem en demonstration af, at deltagelse og dialog kan ses som mediatorer mellem de to begreber – særligt når man ønsker at skabe et mere ligeværdigt forhold mellem institutionen og dens besøgende. Når man taler om oplysning, forbindes det ofte med en formynderisk tilgang, mens oplevelse i visse sammenhænge bliver synonym med tivolisering, og her kan deltagelse og dialog fungere som mediatorer. Når samtalen bliver mere dialogisk, åbnes der potentielt for at sætte den besøgende og dennes kompetencer i spil på en mere aktiv måde, end det er tilfældet ved en (gruppe)omvisning eller skriftlig formidling. Der bliver skabt et mere relationelt rum. Det betyder derfor også, at når man som institution vælger at invitere til dialog og deltagelse, er man med til at synliggøre og italesætte forskellige magtforhold og vise, at man er villig til at fremstå mere sårbar og åben over for andre stemmer. Ud fra denne optik kan man argumentere for, at der synliggøres en ny type museumsfaglighed, hvor personlige og faglige kompetencer kan sættes dialogisk i spil – både af museumsansatte og besøgende.

Perspektiver

Afhandlingen befinder sig i et kulturpolitisk spændingsfelt, hvor jeg både forholder mig kritisk til deltagelsesbegrebet og samtidig i nogen grad reproducerer en kultur-

politisk og forskningsmæssig agenda om, at det er museernes opgave at fremme deltagelse, inddragelse og medborgerskab. Til videre forskning kunne det derfor være relevant at undersøge de kulturpolitiske implikationer yderligere, herunder hvordan det kulturpolitiske ønske om at henvende sig til den brede offentlighed kan knyttes til et museumsbesøg ved at tilbyde forskellige formidlingsstrategier.

Et andet interessant perspektiv er omgivelsernes betydning for de besøgendes møde med kunsten og institutionen samt for museumsbesøget generelt. Det er gennem analyserne blevet synligt, hvordan de arkitektoniske rammer er med til at forme det rituelle i museumsbesøget, og at forskellige formidlingsaktiviteter kan være med til at nedbryde etablerede hierarkier i rummet. Det kunne i forlængelse af dette og afhandlingens problemformulering derfor være oplagt mere systematisk at undersøge, hvordan det fysiske (museums)rum indbyder til nye former for deltagelse med kunsten og de institutionelle rammer.

Afrunding

Jeg indledte afhandlingen med at beskrive min personlige (barndoms)oplevelse af installationen *Kosmisk Rum* (1997) af kunstneren Tróndur Patursson, og hvordan mit voksenjags refleksioner ledte mig frem til en fornemmelse af, at jeg *deltog* i værket. Denne oplevelse vedrører ikke en deltagelsesform, hvor jeg som museumsbesøgende får medindflydelse hverken på en kunstnerisk praksis eller på beslutninger. Det er i stedet en affektiv og kropslig deltagelse, hvor min personlige erfaring, erindring og indlevelse aktiveres. Som de sidste mange sider har vist, tegner min rejse som forsker et lignende billede – nemlig at deltagelse har forskellige former og kan foregå på flere niveauer. Jeg har både deltaget socialt, æstetisk, kropsligt og ikke mindst haft direkte indflydelse på projektets udvikling som igangsætter og facilitator. Men jeg er også blevet præget af den *felt*, jeg ankom til og deltog i, og den har bidraget til, at jeg gennem processen er blevet udfordret på mine antagelser, min faglighed og min forskerposition. Materialet er ikke altid endt dér, hvor jeg havde forestillet mig – det har ydet modstand både metodisk og teoretisk, hvilket har tvunget mig til hele tiden at stille nye spørgsmål. Jeg vil dog for nu sætte det sidste punktum for denne eksperimenterende og deltagende afhandlingsrejse.

LITTERATUR

- Aagaard Nielsen**, Kurt, 2014: "Aktionsforskningens historie – på vej til et refleksivt akademisk selskab", in Duus et al. (red.), *Aktionsforskning: en grundbog*, Frederiksberg: Samfundslitteratur, p. 19-36, 2014
- Achiam**, Marianne, 2016: "The role of the imagination in museum visits", in *Nordisk Museologi*, nr. 1, p.89-100, 2016
- Anderson**, Gail (red.), 2012: *Reinventing the Museum – The Evolving Conversation on the Paradigm Shift*, Plymouth: AltaMira Press, 2012
- Andersson Møller**, Vibeke, 2019: *Dansk arkitektur i 1960'erne*, Humlebæk: Forlaget Rhodos, 2019
- Arnfred**, Anne Julie, 2019: "Den forskende kunstudstilling. Kuratoriske greb og metoder i et tværvidenskabeligt felt", in *Nordisk Museologi*, nr. 2, p. 5-23, 2019
- Arnstein**, Sherry, 1969: "A Ladder of Citizen Participation", in *Journal of the American Planning Association*, bind 35, hæfte 4, p. 216-224, 1969
- Bakhtin**, Mikhail, 1981: *The Dialogic Imagination – Four Essays*, Austin: University of Texas Press, 1981
- Bakhtin**, Mikhail, 1984: *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984
- Bakhtin**, Mikhail, 1986: *Speech Genres & Other Late Essays*, Austin: University of Texas Press, 1986
- Barthes**, Roland, 2004 (1968): "Forfatterens død", in Roland Barthes, *Forfatterens død og andre essays*, København: Gyldendals Bogklubber, p. 174-183, 2004
- Bennicke**, Ida, 2016: "Tekster om ting – På sporet af en genretransformation", in *Nordisk Museologi*, nr. 1, p. 21-39, 2016
- Bishop**, Claire, 2012: *Artificial Hells: Participatory Art and The Politics of Spectatorship*, London, New York: Verso Books, 2012
- Bishop**, Claire, 2014 (2013): *Radical Museology or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Arts*, London: Koenig Books, 2014
- Bjerregaard**, Peter, 2020: "Introduction. Exhibitions as research", in Peter Bjerregaard (red.), *Exhibitions as Research – Experimental Methods in Museums*, Oxon: Routledge, p. 1-16, 2020
- Black**, Graham, 2012: *Transforming Museums in the Twenty-first Century*, London: Routledge, 2012
- Black**, Graham (red.), 2021: *Museums and the Challenge of Change; Old Institutions in a New World*, Oxon: Routledge, 2021
- Bolt**, Mikkel et al., 2014: "Forord", in *Kultur og Klasse*, årg. 43, nr. 118, p. 5-19, 2014
- Bourriaud**, Nicolas, 2005 (1998): *Relationel æstetik*, København: Det Kongelige Danske Kunstakademi, 2005
- Brinkmann**, Svend og **Tanggaard**, Lene (red.), 2015: *Kvalitative Metoder: En grundbog*, København: Hans Reitzels Forlag, 2. udgave, 2015
- Bryman**, Alan og **Burgess**, Robert G., 1994: "Developments in qualitative data analysis: an introduction", in Alan Bryman og Robert G. Burgess (red.), *Analyzing Qualitative Data*, London: Routledge, p. 1-17, 1994
- Bryman**, Alan og **Burgess**, Robert G., 1994: "Reflections on qualitative data analysis", in Alan Bryman og Robert G. Burgess (red.), *Analyzing Qualitative Data*, London:

Routledge, p. 218-226, 1994

Bryman, Alan, 2012: *Social Research Methods*, Oxford: Oxford University Press, 2012

Carpentier, Nico, 2011: *Media and Participation: A site of ideological-democratic struggle*, Bristol: Intellect, 2011

Carpentier, Nico, 2012: "The concept of participation. If they have access and interact, do they really participate?", in *Fronteiras – estudos midiáticos*, 14 (2), p. 164-177, 2012

Carpentier, Nico, 2015: "Differentiating between access, interaction and participation", in *Conjunctions: Transdisciplinary Journal of Cultural Participation*, vol. 2, nr. 2, p. 7-28, 2015

Carpentier, Nico, 2016: "Beyond the Ladder of Participation: An Analytical Toolkit for the Critical Analysis of Participatory Media Processes", in *Journost – The Public – Journal of the European Institute for Communication and Culture*, vol. 23, nr. 1, p. 70-88, 2016

Christensen, Hans Dam og **Haldrup**, Michael, 2019: "Museum communication between enlightenment and experience", in *Nordisk Museologi*, 2019/1, p. 5-10, 2019

Clover, Darlene, 2017: "Exhibitions of Power: Participatory Visual Practices in Contemporary Museums", in *New Directions for Adult and Continuing Education*, nr. 154, p. 83-91, 2017

Coombes, Annie E. and **Phillips**, Ruth B., 2015: "Introduction: Museums in transformation. Dynamics of Democratization and Decolonization, in Sharon Macdonald and Helen Rees Leahy (General Editors), *The International Handbooks of Museum Studies*, Vol. 4: *Museum Transformations*. Volume Editor: Annie E. Coombes and Ruth B. Phillips, Oxford: Wiley Blackwell, p. xxxiii-lxiii, 2015

Crew, Spencer R. og **Sims**, James E., 1991: "Locating Authenticity: Fragments of a Dialogue", in Steven D. Lavine og Ivan Karp (red.), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington: Smithsonian Institution Press, p. 159-175, 1991

Cornwall, Andrea, 2008. "Unpacking 'Participation': models, meanings and practices", in *Community Development Journal* 43, p. 269-283, 2008

Dahlgren, Peter, 2006: "Doing citizenship", in *European Journal of Cultural Studies*, 9 (3), p. 267-286, 2006

Delanty, Gerard, 2003: "Citizenship as a learning process: disciplinary citizenship versus cultural citizenship", in *International Journal of Lifelong Education*, bind 22, hæfte 6, p. 597-605, 2003

Drotner, Kirsten, 2006: "Formidlingens kunst – Formidlingsformer og børnekultur", in Hanne Larsen (red.), *Når børn møder kultur*, København: Børnekulturens Netværk, p. 8-15, 2006

Drotner, Kirsten **et al.** (red.), 2019: *The Routledge Handbook of Museums, Media and Communication*, Oxon: Routledge, 2019.

Duelund, Peter, 2003: "Cultural Policy in Denmark", in Peter Duelund (red.), *The Nordic Cultural Model*, København: Nordisk Kultur Institut, p. 31-74, 2003

Duncan, Carol, 1995: *Civilizing rituals: inside public art museums*, London: Routledge, 1995

Duus, Gitte, 2014: "Aktionseksperimentet", in Duus et al. (red.), *Aktionsforskning: en grundbog*, Frederiksberg: Samfundslitteratur, p. 171-182, 2014

Dysthe, Olga (red.), 2003: *Dialog, samspil og læring*, Aarhus: Klim, 2003

- Dysthe**, Olga og **Igland**, Mari-Ann, 2003: "Mikhail Bakhtin og sociokulturel teori, in Olga Dysthe (red.), *Dialog, samspil og læring*, Aarhus: Klim, p. 109-128, 2003
- Dysthe**, Olga, 2012: "Teoretiske perspektiver på dialog og dialogbaseret undervisning", in Olga Dysthe, Nana Bernhardt og Line Esbjørn, *Dialogbaseret undervisning: Kunstmuseet som læringsrum*, København: Skoletjenesten og Unge Pædagoger, p. 45-80, 2012
- Eco**, Umberto, 1995 (1984): "Det åbne værks poetik", in Jørgen Dehs (red.), *Æstetiske teorier*, Odense: Odense Universitetsforlag, p. 101-124, 1995
- Ejgod Hansen**, Louise, 2013: *Teatersamtaler som publikumsudvikling – rapport 3*, Randers: Scenekunstnetværket i Region Midtjylland, 2013
- Ejgod Hansen**, Louise, 2019: "En målestok for deltagelse", in Birgit Eriksson, Mette Houlberg Rung og Anne Scott Sørensen (red.), *Kunst, kultur og deltagelse*, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, p. 206-225, 2019
- Eriksson**, Birgit, 2019: "Kulturel deltagelse", in Birgit Eriksson og Bjørn Schiermer Andersen (red.), *Ny kulturteori*, København: Hans Reitzels Forlag, p. 197-227, 2019
- Eriksson**, Birgit, **Rung**, Mette Houlberg, **Scott Sørensen**, Anne (red.), 2019: *Kunst, kultur og deltagelse*, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2019
- Falk**, John, 2009: *Identity and the Museum Visitor Experience*, Walnut Creek: Left Coast Press, 2009
- Falk**, John, 2011: "Den museumsbesøgendes oplevelse: hvem kommer, hvorfor og med hvilke følger?", in Drotner, Kirsten et al. (red.), *Det interaktive museum*, Frederiksberg: Samfundslitteratur, p. 27-42, 2011
- Falk**, John, 2012 (2010): "The Museum Visitor Experience. Who Visits, Why and to What effect?", in Gail Anderson (red.), *Reinventing the Museum – The Evolving Conversation on the Paradigm Shift*, Plymouth: AltaMira Press, p. 317-329, 2012
- Ferguson**, Bruce W, 1996: "Exhibition Rhetorics: material speech and utter sense", in Reesa Greenberg, Bruce W Ferguson og Sandy Nairne, *Thinking about Exhibitions*, London: Routledge, p. 126-136, 1996
- Flyvbjerg**, Bent, 2015: "Fem misforståelser om casestudiet", in Svend Brinkmann og Lene Tanggaard (red.), *Kvalitative Metoder: En grundbog*, København: Hans Reitzels Forlag, 2. udgave, p. 497-520, 2015
- Frederiksen**, Finn Terman, 2005: "... Mens legen er god – Torsdagsbilleder fylder 25 år – og bliver ikke ældre...", in *Udtryk*, nr. 1/2, p. 20-21, 2005
- Gade**, Rune, 2006: "Hvad er udstillingsanalyse?: bidrag til en diskussion af metodiske strategier i forbindelse med analyser af kunstudstillinger", in Elisabeth Bodin og Johanna Lassenius (red.), *Udstillinger - mellem fokus og flimmer*, København: Multi-vers, p. 15-40, 2006
- Giddens**, Anthony, 1996 (1991): *Modernitet og selvidentitet: selvet og samfundet under senmoderniteten*, København: Hans Reitzels Forlag, 1996
- Goffman**, Erving, 2014 (1959): *Hverdagslivets rollespil*, Frederiksberg: Samfundslitteratur, 2014
- Greenberg**, Reesa, **Ferguson**, Bruce W, **Nairne**, Sandy, 1996: *Thinking about Exhibitions*, London: Routledge, 1996
- Gunn**, Wendy et al., 2013: *Design Anthropology: Theory and Practice*, New York: Bloomsbury Academic, an imprint of Bloomsbury Pub. Plc, 2013
- Halkier**, Bente, 2015: "Fokusgrupper", in Lene Tanggaard og Svend Brinkmann (red.), *Kvalitative Metoder: En grundbog*, København: Hans Reitzels Forlag, 2. udgave, p. 137-151, 2015

- Halkier**, Bente, 2016: *Fokusgrupper*, Frederiksberg: Samfundslitteratur, 2016
- Hannington**, Bruce og **Martin**, Bella, 2012: *Universal Methods of Design - 100 Ways to Research Complex Problems, Develop Innovative Ideas, and Design Effective Solutions*, Beverly, Mass.: Rockport Publishers, 2012
- Harboe-Jepsen**, Thomas, 1997: *Indføring i sociologisk metode*, Frederiksberg: Samfundslitteratur, 1997
- Hastrup**, Kirsten (red.), 2011: *Kulturanalyse: kort fortalt*, Frederiksberg: Samfundslitteratur, 2011
- Hastrup**, Kirsten, 2015: "Feltarbejde", in Svend Brinkmann og Lene Tanggaard (red.), *Kvalitative Metoder: En grundbog*, København: Hans Reitzels Forlag, 2. udgave, p. 55-80, 2015
- Hooper-Greenhill**, Eilean, 1994: "Communication in theory and practice", in Eilean Hooper-Greenhill (red.), *The Educational Role of the Museum*, London: Routledge, p. 35-53, 1994
- Hvenegaard Rasmussen**, Casper, 2015: "Brugerinddragelse og kulturpolitisk kvalitet", in *Nordisk Kulturpolitisk Tidsskrift*, vol. 18, nr. 1, p. 81-100, 2015
- Hvenegaard Rasmussen**, Casper, 2016: *Formidlingsstrategier. En grundbog om kulturinstitutioners formidling*, Frederiksberg: Samfundslitteratur, 2016
- Hyldgaard**, Inger Marie **et al.**, 2002: *Randers: Fra handelsplads til storkommune 1000-1975*, Randers: Randers Amts Historiske Samfund i samarbejde med Kulturhistorisk Museum Randers og Randers Lokalhistoriske Arkiv, 2002
- Høholt**, Stine, 2017: "The Art Museum Today: Participation as a Strategic Tool", in *The Art of Taking Part, Arken Bulletin*, vol. 7, p. 19-34, 2017
- Illeris**, Helene, 1999: "Mødet med samtidskunsten – strategier blandt store skolebørn", in *Formidling af kunst til børn og unge*, Aarhus: Landsforeningen Børn, kunst og billeder, p. 28-32, 1999
- Ingemann**, Bruno, 2000: "Et menneske i oldtiden", in *Nordisk Museologi*, nr. 1, p. 56-64, 2000
- Iser**, Wolfgang, 1996 (1981): "Tekstens appelstruktur", in Michel Olsen og Gunver Kelstrup (red.) *Værk og læser*, Holstebro: Borgens Forlag, p. 102-133, 1996
- Iversen**, Sara Mosberg, 2017: "Med NVivo som analysepartner", in Kirsten Drotner og Sara Mosberg Iversen (red.), *Digitale metoder: at skabe, analysere og dele data*, Frederiksberg: Samfundslitteratur, p. 147-163, 2017
- Jakobsen**, Lise Skytte, 2014: "Pakkespil – Sven Dalsgaards indpakninger mellem animisme og billedforbud", in Lise Jeppesen (red.), *Sven Dalsgaard 100 år*, Randers: Randers Kunstmuseums Forlag, p. 83-103, 2014
- Jakobsen**, Lise Skytte, **Larsen**, Ane Hejlskov og **Nørskov**, Vinnie (red.), 2021: *Museologi mellem fagene*, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2021
- Jalving**, Camilla, 2006: "Fra objekt til begivenhed – om beskueren som deltager i udstillingens rum", fra Elisabeth Bodin og Johanna Lassenius (red.), *Udstillinger – mellem fokus og flimmer*, København: Multivers, p. 135-159, 2006
- Jalving**, Camilla, 2017: "Affect and the Participatory Event", in *The Art of Taking Part, Arken Bulletin*, vol. 7, p. 115-131, 2017
- Jancovich**, Leila, 2015: "The participation myth", in *International Journal of Cultural Policy*, p. 1-15, 2015
- Jeppesen**, Lise, 2006: "Byens Borgere", in *Udtryk*, nr. 1, p. 9, 2006
- Jeppesen**, Lise, 2014: "Sven Dalsgaard og Gud – Du som nedbryder kunsten", in Lise Jeppesen (red.), *Sven Dalsgaard 100 år*, Randers: Randers Kunstmuseums Forlag, p. 165-187, 2014

- Jeppesen**, Lise, 2016: "Lars Bang - Enclave", in *Udtryk*, nr. 1, p. 16-19, 2016
- Jeppesen**, Lise, 2019: "Kristian Von Hornsleth – SUPER CRASH", in *Udtryk*, nr. 2, p. 4-8, 2019
- Jeppesen**, Lise og **Larsen**, Ane Hejlskov, 2020: "Fra kunstforening til museum – Oprettelsen af kunstmuseerne i Aarhus og Randers i 1800-tallet", in Lars Bisgaard, Hans Dam Christensen og Anette Warring (red.), *Dansk museumsformidling i 400 år – I krydsfeltet oplysning-oplevelse*, Odense: Syddansk Universitetsforlag, p. 129-157, 2020
- Jenkins**, Henry, 2008: *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, Fredericksburg: New York University Press, 2008
- Jenkins**, Henry og **Carpentier**, Nico, 2013: "Theorizing participatory intensities: A conversation about participation and politics", in *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, vol. 19 nr. 3, p. 265-286, 2013
- Jensen**, Leif Becker, 2003: "Man skal gå på to ben – om den vanskelige balancegang i faglig formidling", in Leslie Fleming og Bruno Ingemann (red.), *Faglig formidling – praksis og konsekvenser*, Roskilde: Roskilde Universitetsforlag, p. 151-164, 2003
- Kelty**, Christopher **et al.**, 2015: "Seven Dimensions of Contemporary Participation Disentangled", in *Journal of the Association for Information Science and Technology*, 66, 3, p. 474-488, 2015
- Kelty**, Christopher, 2017: "Too Much Democracy in All the Wrong Places - Toward a Grammar of Participation", in *Current Anthropology*, vol. 58, sup. 15, p. 1-14, 2017
- Kirshenblatt-Gimblett**, Barbara, 1998: *Destination Culture: Tourism, Museums, Heritage*, Berkeley: University of California Press, 1998
- Kjeldgaard**, Inge Merete, **Petersen**, Anne Højer og **Jeppesen**, Lise, 2016: *Idealer – Konkret kunst dengang og nu*, Randers: Randers Kunstmuseums Forlag, 2016
- Kjeldsen**, Anna Karina og **Jensen**, Matilde Nisbeth, 2015: "When words of wisdom are not wise – A study of accessibility in museum exhibition texts", in *Nordisk Museologi*, nr. 1, p. 91-111, 2015
- Kulturministeriet**, 2008: *Reach out! - inspiration til brugerinddragelse og innovation i kulturens verden*, København: Kulturministeriets tværfaglige projektgruppe, 2008
- Kulturministeriet**, 2012: *Reach out inspirationskatalog. Naviger i brugerinddragelse og brugerdrevet innovation*, København: Kulturministeriet & Center for Kultur og Oplevelsesøkonomi, 2012
- Kulturministeriet**, 2018: *Den nationale brugerundersøgelse 2018*, København: Kulturministeriet, Slots- og kulturstyrelsen, 2018
- Kulturministeriet**, 2019: *Den nationale brugerundersøgelse årsrapport 2019*, København: Kulturministeriet, Slots- og kulturstyrelsen, 2019
- Kvale**, Steinar og **Brinkmann**, Svend, 2015: *Interview: det kvalitative forskningsinterview som håndværk*, København: Hans Reitzel, 2015
- Laclau**, Ernesto og **Mouffe**, Chantal, 1985: *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*, London: Verso, 1985
- Larsen**, Ane Hejlskov, 2001: "Museologi som videnskab eller en praktisk redskabsdisciplin?! – en skitse over dens aktuelle situation i Danmark", in *Passepartout: skrifter for kunsthistorie*, nr. 17, 9. årg. p. 11-20, 2001
- Larsen**, Ane Hejlskov og **Ingemann**, Bruno (red.), 2005: *Ny Dansk Museologi*, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2005

- Larsen**, Berit Anne og **Løssing**, Anne Sophie Warberg, 2011: "Museet i dialog", in Kirsten Drotner et al. (red.), *Det interaktive museum*, Frederiksberg: Samfundslitteratur, p. 177-196, 2011
- Latour**, Bruno og **Weibel**, Peter, 2007: "Experimenting with Representation: *Iconoclasm* and *Making Things Public*", in Sharon Macdonald og Paul Basu (red.), *Exhibition Experiments*, Oxford: Blackwell Publishing, p. 94-108, 2007
- Laursen**, Ditte, **Kristiansen**, Erik og **Drotner**, Kirsten, 2016: "The museum foyer as a transformative space of communication", in *Nordisk Museologi*, nr. 1, p. 69-88, 2016
- Lezaun**, Javier, **Marres**, Noortje og **Tironi**, Manuel, 2017: "Experiments in participation", in Ulrike Felt et al. (red.), *The Handbook of Science and Technology Studies*, Cambridge: MIT Press, p. 195-222, 2017. Er tilgængeligt via Marres egen hjemmeside: http://noortjemarres.net/wp-content/uploads/2017/04/Lezaun_Marres_Tironi_Experiments_in_participation.pdf - besøgt 25/7-2021, p. 1-57
- Lynch**, Bernadette, 2011: "Whose cake is it anyway? A study of the relationships between 12 UK museums and galleries and their community partners", Summary report, Paul Hamlyn Foundation, 2011
- Macdonald**, Sharon og **Fyfe**, Gordon (red.), 1996: *Theorizing Museums*, Oxford: Blackwell Publishers, 1996
- Macdonald**, Sharon og **Basu**, Paul (red.), 2007: "Introduction: Experiments in Exhibition, Ethnography, Art and Science", in Sharon Macdonald og Paul Basu (red.), *Exhibition Experiments*, Oxford: Blackwell Publishing, p. 1-24, 2007
- Marcus**, George E. og **Fischer**, Michael M J., 1986: *Anthropology as Cultural Critique: an Experimental Moment in the Human Sciences*, Chicago: University of Chicago Press, 1986
- Marres**, Noortje, 2012: *Material Participation – Technology, the Environment and Everyday Publics*, London: Palgrave Macmillan, 2012
- McCall**, Vikki og **Gray**, Clive, 2014: "Museums and the 'new museology': theory, practice and organizational change", in *Museum Management and Curatorship*, vol. 29, nr. 1, p. 19-25, 2014
- McLean**, Kathleen, 2003: "From the Guest Editor", in *The Journal of Museum Education*, vol. 28, nr. 3, p. 2, 2003
- McLean**, Kathleen, 2003: "Visitor Voices", in *The Journal of Museum Education*, vol. 28, nr. 3, p. 3-5, 2003
- McLean**, Kathleen., and **Pollock**, Wendy (red.) 2007: *Visitor Voices in Museum Exhibitions*, Washington DC: Association of Science-Technology Centers, 2007
- McSweeney** Kayte og **Kavanagh**, Jen (red.), 2016: *Museum participation: new directions for audience collaboration*, Edinburgh: Museums Etc., 2016
- Mikkelsen**, Jan Foght, 2003: "Faglig formidling er strategisk magtudøvelse", in Leslie Fleming og Bruno Ingemann (red.), *Faglig formidling – praksis og konsekvenser*, Roskilde: Roskilde Universitetsforlag, p. 165-176, 2003
- Mouffe**, Chantal, 2000: "Politics and Passions: the Stakes of Democracy", in *Ethical Perspectives*, nr. 2-3, p. 146-150, 2000
- Myrczik**, Eva, 2019: *Digital museum mediation in Denmark: A critical exploration of the development, practice, and perceived outcomes*, ph.d.-afhandling, København: Institut for Kommunikation, Københavns Universitet
- Nashashibi**, Salwa Mikdadi, 2003: "Visitor Voices in Art Museum. The Visitor-Written Label", in *The Journal of Museum Education*, vol. 28, nr. 3, p. 21-25, 2003
- Nielsen**, Henrik Kaare, 2001: *Kritisk teori og samtidsanalyse*, Aarhus: Aarhus

Universitetsforlag, 2001

Nielsen, Henrik Kaare, 2015: *Kulturel offentlighed og kvalitet*, Aarhus: Klim, 2015
O'Doherty, Brian, 2002 (1976): *I den hvide kube: gallerirummets ideologi*, København: Rævens Sorte Bibliotek, 2002

Pateman, Carole, 1970: *Participation and Democratic Theory*, Cambridge: Cambridge University Press, 1970

Phillips, David, 1997: *Exhibiting Authenticity*, Manchester: Manchester University Press, 1997

Phillips, Andrea, 2010: "Pavilion Politics", in *Curating Architecture*, nr. 20, fall 2010, p. 104-115, 2010

Phillips, Louise og **Napan**, Ksenija, 2016: "What's in the 'co'? Tending the tensions in co-creative inquiry in social work education", in *International journal of qualitative studies in education*, vol. 29, nr. 6, p. 827-844, 2016

Plauborg, Helle **et al.**, 2007: *Aktionslæring: læring i og af praksis*. København: Hans Reitzel, 2007

Rancière, Jacques 2014 (2008): "Den frigjorte tilskuer", in *Kultur og Klasse*, 118, p. 21-33, 2014

Randers Kunstmuseum, 2015: "Stillingsopslag – Kurator for en dag", in *Udtryk*, nr. 3, p. 13, 2015

Randers Kunstmuseum, 2018: "Onsdagsakademi – Om tegningens kunst og kunsten at tegne", in *Udtryk*, nr. 2, p. 18, 2018

Randers Kunstmuseum, 2018: Årsberetning, 2018

Region Syddanmark, 2015: Rapport: *Kontur Jyllandskorridor 2015 for Randers Kommune*, Region Syddanmark, 2015. Kan tilgås via: https://issuu.com/region-syddanmark/docs/kontur_randers_2015 - besøgt 3/1-2020

Roepstorff, Andreas, 2011: "Eksperimentel antropologi", in *Tidsskriftet Antropologi*, nr. 63, p. 137-152, 2011

Rudloff, Maja, 2013: "Det medialiserede museum: digitale teknologiers transformation af museernes formidling", in *Mediekultur*, nr. 54, p. 65-86, 2013

Rung, Mette Houlberg, 2013: *NEGOTIATING EXPERIENCES. Visiting Statens Museum for Kunst*, ph.d.-afhandling, Leicester: University of Leicester, 2013

Rung, Mette Houlberg, 2021: "On dialogue and the museum as a social space", in Graham Black (red.), *Museums and the Challenge of Change; Old Institutions in a New World*, Oxon: Routledge, p. 240-248, 2021

Runnel, Pille & **Pruulmann-Vengerfeldt**, Pille (eds.) 2014. *Democratising the Museum. Reflections on Participatory Technologies*, New York, Berlin: Peter Lang, 2014

Samis, Peter, 2012 (2008): "The Exploded Museum", in Gail Anderson (red.), *Reinventing the Museum – The Evolving Conversation on the Paradigm Shift*, Plymouth: AltaMira Press, p. 303-314, 2012

Schr der, Kim **et al.**, 2003: *Researching Audiences*, London: Arnold, 2003

Scott Sørensen, Anne **et al.**, 2016: "The participatory agenda - A post-critical, anticipatory intervention", in *Nordisk Kulturpolitisk Tidsskrift*, 19 (1), p. 19-35, 2016

Scott Sørensen, Anne og **Kortbek**, H rdis Brandrup, 2018: *Deltagelse som kunst- og kulturformidling*, Frederiksberg: Samfundslitteratur, 2018

Sheikh, Simon 2015. "Towards the Exhibition As Research", in Paul O'Neill & Mick Wilson (red.), *Curating Research*, London: Open Editions/de Appel, p. 32-46, 2015

Simon, Nina, 2010: *The Participatory Museum*, Santa Cruz: Museum 2.0, 2010

Findes også online: <http://www.participatorymuseum.org/read/> - besøgt 25/7-2021

- Simon**, Nina, 2011: "Principper for deltagelse", in Kirsten Drotner et al. (red.), *Det interaktive museum*, Frederiksberg: Samfundslitteratur, p. 121-151, 2011
- Simon**, Nina og **Grant**, Nora, 2013: *How to Make a Pop Up Museum – An Organizer's Guide*, Santa Cruz: Santa Cruz Museum of Art & History, 2013. Findes online: <http://popupmuseum.org/wp-content/uploads/2013/09/Pop-Up-Museum-Edited.pdf> - besøgt 25/7-2021
- Simon**, Nina, 2016: *The Art of Relevance*, Santa Cruz: Museum 2.0, 2016
- Simons**, Helen, 2014: "Case Study Research: In-Depth Understanding in context", in Patricia Leavy (red.), *The Oxford Handbook of Qualitative Research*, Oxford: Oxford University Press, p. 455-470, 2014
- Skot-Hansen**, Dorte, 2008: "Når oplysning bliver til en oplevelse", in *Kulturforvalterne unlimited*, nr. 29, p. 1-5, 2008. Findes online: [https://komm.ku.dk/ansatte/?pure=files%2F47055266%2Fkulturforvalterne - Museer i oplevelses konomien](https://komm.ku.dk/ansatte/?pure=files%2F47055266%2Fkulturforvalterne%20-%20Museer%20i%20oplevelses%20konomien) - besøgt 25/7-2021
- Smidt-Jensen**, Jørgen, 2009: "Kulturhuset i Randers: et kulturelt supermarked bliver 40", in *Kulturhistorisk Museums Årbog 2009*, Randers, p. 126-134, 2009
- Stage**, Carsten, 2019: "Faciliteret deltagelse", in Birgit Eriksson, Mette Houlberg Rung og Anne Scott Sørensen (red.), *Kunst, kultur og deltagelse*, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, p. 21-35, 2019
- Sternfeld**, Nora, 2013: "Playing by the rules of the game", *CuMMA Papers*, (1), 2013
- Stickdorn**, Marc og **Schneider**, Jakob, 2012: *This Is Service Design Thinking: Basics, Tools, Cases*, Amsterdam: BIS, 2012
- Stuedahl**, Dagny, 2019: "Participation in design and changing practices of museum development", in Kirsten Drotner, Vince Dziekan, Ross Perry og Kim Schrøder (red.), *The Routledge Handbook of Museums, Media and Communication*, Oxon: Routledge, p. 219-231, 2019
- Tzortzi**, Kali, 2015: *Museum Space – Where Architecture Meets Museology*, Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2015
- Vergo**, Peter (red.), 1989: *New museology*, London: Reaktion Books, 1989
- Vest Hansen**, Malene et al. (red.), 2019: *Curatorial Challenges. Interdisciplinary Perspectives on Contemporary Curating*, London: Routledge, 2019
- Villadsen**, Villads, 1982: *Randers Kunstmuseum*, Randers: Randers Kunstmuseum, 1982
- Villeneuve**, Pat, 2012: "Building Museum Sustainability through Visitor-Centered Exhibition Practices", in *The international journal of the inclusive museum*, vol. 5, issue 4, p. 37-50, 2012
- Villumsen**, Sasja Brovall, **Rugaard**, Dorthe Juul og **Sattrup**, Lise (red.), 2014: *Rum for medborgerskab*, København: Statens Museum for Kunst, 2014
- Wadel**, Cato, 2014: *Feltarbeid i egen kultur*, Oslo: Cappelen Damm Akademisk, 2014
- White**, Sarah: "Depoliticising development: The uses and abuses of participation", in *Development Practice*, 6:1, p. 6-15 1996
- Whitehead**, Christopher, 2009: *Museums and the Construction of Disciplines: Art and Archaeology in Nineteenth-century Britain*, London: Duckworth, 2009
- Whitehead**, Christopher, 2012: *Interpreting Art in Museums and Galleries*, Abingdon, Oxon: Routledge, 2012

LISTE OVER ILLUSTRATIONER

Indledning

- Tróndur Patursson: *Kosmisk Rum*, 1997
Glas, spejlglas, silikone og jern, 235 x 235 x 500 cm
Randers Kunstmuseum
Foto: Randers Kunstmuseum

Kapitel 1

-

Kapitel 2

- Den gamle museumsbygning i Fischersgade. Foto: Randers Kunstmuseum
- Trapperummet i den gamle museumsbygning. Foto: Randers Kunstmuseum
- Udsnit af reklamefolderen *Deres Hus* – trapperummet. Foto: Ukendt fotograf
- Udsnit af reklamefolderen *Deres Hus* – besøgende på Randers Kunstmuseum.
Foto: Ukendt fotograf
- Kulturhuset. Foto: Pressefoto
- Ruth Campau: *Boogie Woogie Palace*, 2017
Bemalede akrylplader, 105 m²
Randers Kunstmuseum
Foto: Randers Kunstmuseum

Kapitel 3

- Glascontaineren, *Kunst i kassen*. Foto: Randers Kunstmuseum
- Sven Dalgaard: *Blå pakke*, ca. 1969
Blandede materialer, 37,3 x 37,4 x 32,5 cm
KUNSTEN
Foto: Niels Fabæk
- Kristian Zahrtmann: *Den Hellige Katharina af Sienna*, 1914
Olie på lærred, 56 x 67 cm
Randers Kunstmuseum
Foto: Randers Kunstmuseum

- Rannvá Kunoy: *Return to Paradise*, 2002
Olie på lærred, 180 x 280 cm
Randers Kunstmuseum
Foto: Randers Kunstmuseum
- Dalsgaard-frokost. Foto: Randers Kunstmuseum
- Alternativ gudstjeneste. Foto: Christiane Særkjær
- Analog kodning. Foto: Christiane Særkjær

Kapitel 4

- Kort over glascontainers placering. Foto: Krak.dk
- Glascontaineren udefra. Foto: Randers Kunstmuseum
- Udsnit af glascontaineren indefra (zone 1). Foto: Christiane Særkjær
- Udsnit af glascontaineren indefra (zone 2). Foto: Christiane Særkjær
- Sven Dalsgaard: *Blå pakke*, u.å.
Blandede materialer, mål ukendt
Randers Kunstmuseum
Foto: Christiane Særkjær
- Stemningsbillede fra glascontaineren. Foto: Randers Kunstmuseum
- Ole Folmer Hansen: *Flagkomposition IV*, 1974
Akryl og bladaluminium på træ, 70 x 90 cm
Randers Kunstmuseum
Foto: Randers Kunstmuseum
- Flagworkshop. Foto: Randers Kunstmuseum

Kapitel 5

- Skilt uden for glascontainer. Foto: Christiane Særkjær
- Indgang til udstillingsrum KK2. Foto: Christiane Særkjær
- Sven Dalsgaard: *Opskrift (pølse)*, 1978
Blandede materialer, 60 x 60 cm
Randers Kunstmuseum
Foto: Randers Kunstmuseum

- Udsnit af udstillingsrum under udstillingen fra Kunst og krop (illustrerer samstillingen mellem værker fra forskellige perioder). Foto: Christiane Særkjær
- Emilie Mundt: *Efter hjemkomsten*, 1892-93
Olie på lærred, 69,5 x 116,5 cm
Randers Kunstmuseum
Foto: Randers Kunstmuseum
- Andreas Schulenburg: *En lavine i en sukkerskål*, 2013
Filt, polystyren, silke, 35 x 0 99 cm
Randers Kunstmuseum
Foto: Randers Kunstmuseum
- Dalsgaard-frokost under Kunst i kassen 2.o. Foto: Christiane Særkjær
- Vurderingsarrangement under Kunst i kassen 2.o. Foto: Christiane Særkjær
- Yogaarrangement under Kunst i kassen 2.o. Foto: Randers Kunstmuseum
- Yogaarrangement under Kunst i kassen 2.o. Foto: Randers Kunstmuseum
- Sven Dalsgaard: *Frokost – Som regel mellem 13,15 og 14*, 1995
Farvefotos i plastalbum med indsat tekst, 16 x 12 x 2 cm
Randers Kunstmuseum
Foto: Sven Dalsgaard og After Hand

Kapitel 6

- Stemmeseddel. Foto: Christiane Særkjær
- Sven Dalsgaard: *Kristus fra Randers*, 1954
Blyant, olie på lærred, 180 x 230 cm
Randers Kunstmuseum
Foto: Randers Kunstmuseum
- Anders Brinch: *UFO Sunset*, 2007
Olie på lærred, 300 x 450 cm
Randers Kunstmuseum
Foto: Randers Kunstmuseum

- Poul Anker Bech: *Sommernat*, del af *Det tabte land*, 2004
Olie på lærred, 195 x 360 cm
Randers Kunstmuseum
Foto: Randers Kunstmuseum
- L.A. Ring: *Sommerdag ved Roskilde Fjord*, 1900
Olie på lærred, 95,5 x 145,5 cm
Randers Kunstmuseum
Foto: Randers Kunstmuseum
- Vilhelm Hammershøi: *Interiør, ung kvinde set fra ryggen*, 1904
Olie på lærred, 60,5 x 50,5 cm
Randers Kunstmuseum
Foto: Randers Kunstmuseum
- Agnes Slott-Møller: *Niels Ebbesen*, 1894
Olie på lærred, 311 x 375 cm
Randers Kunstmuseum
Foto: Randers Kunstmuseum

Kapitel 7

- Flag med flæsketeg. Foto: Christiane Særkjær
- Flagworkshop. Foto: Christiane Særkjær

RESUMÉ

Afhandlingen *Eksperiment, dialog, kunst – en eksperimentel undersøgelse af ny museumsformidling* undersøger, hvordan man gennem deltagende formidling (forstået som en brugerinddragende og dialogisk formidlingsstrategi) kan aktivere samlingen på Randers Kunstmuseum og herigennem styrke muligheden for at tiltrække forskellige publikumsgrupper i og uden for museet. Derudover undersøges det, hvordan forskellige former for deltagelse og dialog kan bidrage til at fremme medborgerskab, og hvordan de påvirker forholdet mellem de besøgende, institutionen og kunsten. Afhandlingens forskningsspørgsmål er formuleret dels på baggrund af forskningsprogrammet *Vores museums* ønske om at undersøge dansk museumsformidling historisk og aktuelt, dels ud fra Randers Kunstmuseums behov for at kvalificere egne formidlingspraksisser.

Det seneste årti har der i dansk kontekst været en stigende interesse for begreberne dialog, deltagelse og medborgerskab i relation til museumsformidling. Begreberne bliver ofte anvendt i kulturpolitiske strategier, men kan skabe udfordringer i forbindelse med den praktiske udførsel. Afhandlingen bidrager til feltet ved at forbinde det teoretiske niveau med det praktiske gennem udviklingen og afprøvningen af forskellige formidlingseksperimenter med afsæt i en konkret kunstsamling samt ved at diskutere de problematikker og muligheder, sådanne eksperimenter afleder.

Forskningsspørgsmålene undersøges gennem et kvalitativt studie bestående af observationer, interviews med museumsbesøgende og en række formidlingseksperimenter på Randers Kunstmuseum. Dette gøres ud fra en eksperimentel metodisk tilgang, der muliggør en reflekterende og metodeudviklende praksis – både i forskningsregi og i en konkret museal kontekst. Denne tilgang tilbyder forskellige måder at tilgå og fremstille viden, og den viser, at det for et museum er muligt at igangsætte mindre, dialogbaserede formidlingstiltag uden et stort ressourceforbrug.

Foruden indledning og konklusion består afhandlingen af syv kapitler. De første tre kapitler udgør anslaget for afhandlingen. I kapitel 1 introducerer jeg det teoretiske afsæt for forskningsspørgsmålene og de senere analyser. Dette omfatter projektets relation til det museologiske forskningsfelt samt brugen af begreberne formidling, deltagelse, dialog og medborgerskab. Kapitel 2 omhandler den specifikke kontekst i form af

Randers Kunstmuseum, hvor jeg analyserer museet som sted, organisation og dets hidtidige formidlingspraksis. I kapitel 3 vender jeg blikket mod afhandlingens metodiske grundlag, hvor jeg præsenterer mine metodologiske refleksioner og det konkrete undersøgelsesdesign.

De efterfølgende tre kapitler udgør afhandlingens analysedel, hvor jeg behandler mine formidlingseksperimenter. Kapitel 4 omhandler mit første formidlingseksperiment *Kunst i kassen*, hvor Randers Kunstmuseum midlertidigt rykkede ud i en glascontainer på en græsplæne uden for museumsbygningen. Eksperimentet udfordrede rammerne for museumsbesøget og bekræftede, at det er muligt at gentænke udstillingsrummet og mødet med kunsten på en måde, så der åbnes op for forskellige publikumsgrupper og skabes et mere ligeværdigt forhold mellem de besøgende og institutionen.

I kapitel 5 analyserer jeg brugen af tematiske udstillinger og aktiviteter i formidlingseksperimenterne. Jeg undersøger her, hvad der sker, når kunst sættes i relation til *noget andet*, og hvordan tematiske rammesætninger påvirker formidlingssituationen og de besøgendes oplevelse af og møde med kunst. Analysen peger på, at tematiseringer tilbyder fortolkningsrammer, som potentielt kan virke ekskluderende på de besøgende. Samtidig tildeler tematiseringer gennem visuelle, sproglige og fysiske elementer nye funktioner til kunsten og museumsrummet, som dermed opleves anderledes af både institutionen og de besøgende.

Kapitel 6 tager udgangspunkt i et eksperiment, hvor museumsbesøgende blev inviteret til at dele deres kunstopplevelser. Jeg analyserer, hvordan de besøgendes egne stemmer kan inddrages i kunstformidlingen, og hvilken betydning inddragelsen har – både når stemmerne anvendes som et individuelt refleksionsredskab, samt når de deles og synliggøres. At synliggøre publikumsstemmer i udstillingsrummet skaber en flerstemmighed, som både påvirker forholdet mellem de besøgende og institutionen; de besøgende og kunsten samt de besøgende imellem. På baggrund af analysen kan det desuden konkluderes, at de besøgende har forskellige motivationer for og oplevelser af museumsbesøget, og at de kommer med forskellige personlige kompetencer.

De tre analysekapitler belyser på forskellige måder, hvordan man ved at sætte fokus på temaer uden for kunsten selv og ved at give plads til mere personlige refleksioner kan skabe en tættere forbindelse mellem museumsoplevelsen og de besøgendes hverdag samt henvende sig til forskellige typer af besøgende.

I det afsluttende kapitel 7 diskuterer jeg på tværs af afhandlingen, hvilken betydning de gennemgående ideer om deltagelse, medborgerskab og metodevalget har haft for de overordnede forskningsspørgsmål og projektets udvikling.

Afhandlingen udfolder og demonstrerer, at deltagelse er et yderst komplekst begreb at beskæftige sig med – især i mødet mellem teori og praksis. Man skal som institution være bevidst om, *hvilken* form for deltagelse man beskæftiger sig med, og på *hvilket* niveau den foregår. Der sættes samtidig spørgsmålstejn ved den teoretiske tendens til at betragte en deltagelsesform, der bygger på medindflydelse, som den mest normativt korrekte. Denne deltagelsesform er væsentlig i mange sammenhænge – også på museer – men det er gennem afhandlingen blevet klart, at andre deltagelsesformer, der omhandler socialitet, dialog og performativitet, ligeledes kan være meningsfulde og indirekte synliggøre og udfordre magtforhold.

Ser man på medborgerskabsdiskussionen kan eksperimenternes forsøg på at knytte tættere forbindelser mellem museumsbesøget og individets hverdag ses som et muligt bidrag til at fremme medborgerskab i en mindre skala. Afhandlingen peger på, at det er i dette mikroperspektiv, at museernes potentiale særligt ligger. De kan tilbyde mere uformelle offentligheder, hvor individet får mulighed for at opbygge civile kompetencer og møde andre stemmer end sin egen.

Afhandlingen viser endvidere, at kunsten også i sig selv spiller en rolle i forhold til medborgerskab. Særligt når den fungerer som afsæt for samtaler og refleksioner. En central konklusion er her, at den måde kunstværker inviterer til dialog, og ikke mindst den måde kunstmuseer rammesætter, kuraterer og formidler på, har en betydning for kvaliteten og typen af dialogen og dermed for kunstens evne til at fremme medborgerskab.

Afhandlingen bidrager endeligt ved at bekræfte *Vores museums* overordnede tese om, at museer historisk skabes og udvikles i et spændingsfelt mellem oplysning og oplevelse. Oplysning og oplevelse blandes i høj grad i formidlingseksperimenterne, og analyserne peger på, at forholdet mellem det faglige (oplysning) og det personlige (oplevelse) indhold ikke nødvendigvis er sort/hvidt. Den personlige oplevelse og motivation har betydning for opbygningen af civile kompetencer, hvilket er centralt i et kulturelt medborgerskabsperspektiv, og den kan potentielt fungere som indgang til en mere fagligt funderet dialog. Deltagelse og dialog kan her ses som mediatorer mellem oplysning og oplevelse – fx når ønsket er at skabe et mere ligeværdigt forhold mellem

institutionen og dens besøgende. Afhandlingen synliggør i den forstand en ny type museumsfaglighed, hvor personlige og faglige kompetencer sættes dialogisk i spil – både af museumsansatte og besøgende.

SUMMARY

The following thesis *Experiment, dialogue, art - an experimental investigation into new forms of museum communication* examines how the use of participatory communication (defined as a dialogical strategy of communication which involves the participant) can invigorate the collection at Randers Art Museum, and thereby create an opportunity to attract different audience groups to both the internal and external spaces of the museum. Furthermore, this thesis examines different forms of participation and dialogue within the museum space, and how these can contribute to the promotion of citizen participation and affect the relationship between visitors, the institution and the art. The focus of the research questions is two-fold: they are partly formulated on the grounds of the research programme Our Museum and its objective to examine Danish museum communication both historically and contemporarily, and partly on the basis of Randers Art Museum and their need to qualify their own communication practices and strategies.

In Denmark, a growing interest in the concepts of dialogue, participation and citizenship in a museum context has been observed in the last decade. These concepts are often applied at a cultural policy strategic level, but they can be challenging to implement practically. This thesis contributes to the field of research by connecting the theoretical and practical levels through the development of experimental methods of communication within the museum space, and by discussing the possibilities and problems derived from such experiments.

The research questions are examined through a qualitative study comprising observations, interviews with museum visitors and a number of communication experiments at Randers Art Museum. This was carried out by applying an experimental methodological approach which allows for a reflective practice of research within both academic and specific museum contexts. This approach offers different ways of accessing and producing knowledge, and indicates that it is possible to undertake smaller, dialogue-based communication initiatives within the museum using only few resources.

In addition to the introduction and conclusion paragraphs, this thesis is composed of seven chapters. The first three chapters outline the framework. In Chapter 1, I introduce the theory behind the research questions and their subsequent analysis. This includes a discussion of the relationship between the project and the museological field of research, as well as a definition of the concepts of communication, participation, dialogue and citizenship. Chapter 2 investigates the specific context of the research, in this case in the form of Randers Art Museum, and I discuss and analyse the museum as a place and an organisation, while further investigating their existing communication practices. In Chapter 3 I turn my gaze towards the methodological framework of the thesis, and introduce the reflections and the specific research design.

In the following three chapters, which contain my analysis, I will discuss my research in relation to the communication experiments I carried out. Chapter 4 concentrates on the first communication experiment 'Art in the box' where Randers Art Museum temporarily put their collections on display inside a large container made from glass on the lawn outside the museum building. Changing the setting challenged the museum visitor experience and confirmed that it is possible to rethink their engagement with the art and the exhibition space in a way that makes it more accessible to a wider range of visitors, and creates a more equal relationship between the visitors and the institution.

In Chapter 5, I analyse the use of thematic exhibitions and activities in the communication experiments. The chapter examines what happens when art is put in relation to something else, and how thematic frameworks can affect how the art is communicated and the visitors' experience of their encounter with the art. The analysis indicates that thematic exhibitions and the interpretative framework they provide can sometimes make visitors feel excluded. At the same time, the thematising of visual, linguistic and physical elements in an exhibition can provide the art and the museum space with a new function, which is experienced differently by the institution and by the visitors.

Chapter 6 outlines one experiment where museum visitors were asked to share their experiences of an encounter with art in the exhibition space. I analyse and discuss how the visitors' own voices can be included in the communication surrounding the exhibition, and how this inclusion is of significant importance, both when the voices are used as individual tools for reflection, and when they are shared and made visible

within the space. Making these voices visible in the exhibition space establishes a pluralism that can affect both the relationship between the visitors and the institution, between the visitors and the art as well as between the visitors themselves. Furthermore, based on this analysis, my conclusion is that the motivation for visitors to visit the museum varies greatly, and that equally, their individual experiences of the museum differ widely.

The three analytical chapters explore how it is possible to establish a closer connection between the museum experience and the visitors' everyday lives by focusing on themes that reach beyond art, and by making their personal thoughts and reflections visible within the exhibition space. The analysis indicates that this approach can also be successfully used to reach and speak to a wider range of visitors.

Conclusions are drawn in Chapter 7, in which I discuss the significance of the general concepts of participation and citizenship, and as well as the methodological approach taken and how this impacted the research questions.

This thesis reveals how participation is a very complex concept, especially at the intersection between theory and practice. As an institution, it is important to be aware of which types of participation you are engaging with and at which level. Within the theory of the current research, a tendency to consider participation based on contributory influence as the norm can be observed. This form of participation can be considered essential in many contexts, including within museums, but research within this thesis demonstrates how other forms of participation, more closely related to sociality, dialogue and performativity, can be meaningful and indirectly make visible and challenge existing power structures.

Taking into account the discussion of citizenship and participation, the ambition to establish a closer connection between the everyday lives of individuals and a visit to the museum can be considered a valid attempt to promote citizenship on a smaller scale. This thesis illustrates how this particular micro perspective can facilitate the specific potential of the museum. Museums can offer visitors a less formal public setting, where the individual is given the opportunity to build civic skills and encounter voices and opinions which differ from their own.

Furthermore, the thesis demonstrates that art in and of itself plays a significant role in correlation to citizenship, particularly when it serves as the starting point for conversations and reflections. One important conclusion here is that the framing,

curation and communication of an exhibition or an art work to the public has a crucial impact on the quality and type of dialogue amongst the visitors, and therefore on the ability of art to promote citizenship.

Finally, this thesis concludes that historically, museums are developed and created in the field of tension between enlightenment and experience, thus confirming the overall thesis of the research programme *Our Museum*. In the thesis experiments, enlightenment and experience are intermingled to a great extent, and the analysis indicate that the relationship between the academic and professional (enlightenment) and the personal (experience) content is an area with no black-and-white certainties. The personal experience and motivation is of great importance for the development of civic skills and competencies. Seen in the perspective of cultural citizen participation, this can potentially serve as a starting point for a professional or academic dialogue. Here, participation and dialogue can act as mediators between enlightenment and experience – e.g., when the ambition is to create a more equal relationship between the institution and its visitors. In this light, this thesis considers a new type of museum professionalism, where personal and professional skills and competencies are put into play – by employees and visitors to the museum alike.

LISTE OVER BILAG

BILAG 1: Randers Kunstmuseums strategi 2016

BILAG 2: Fokusgrupper

BILAG 3: Værklistereksempel fra Kunst og tro (KK2)

BILAG 4: Dialogspørgsmål

BILAG 5: Feltnote

BILAG 6: Oversigt over interviewdata

BILAG 7: Interviewguide KK1 og KK2

BILAG 8: *IAP2's Public Participation Spectrum*

BILAG 9: To interviews

BILAG 10: Kodningstræer

BILAG 11: Vægtekst fra KK2

BILAG 12: Figur over stemmer

BILAG 13: Kommentarer fra stemmesedler

BILAG 1

Randers Kunstmuseums formål og ansvarsområde

Randers Kunstmuseum er et statsanerkendt kunstmuseum.

Randers Kunstmuseum skal gennem indsamling, registrering, bevaring, forskning og formidling inden for sit ansvarsområde virke for sikringen af Danmarks kulturarv og belyse billedkunstens historie og aktuelle udtryk samt dens æstetiske og erkendelsesmæssige dimensioner.

Museet skal gøre samlingerne tilgængelige for offentligheden og stille dem til rådighed for forskningen samt udbrede kendskabet til resultatet af såvel museets egen forskning som anden forskning baseret på museets samlinger.

Museets ansvarsområde omfatter udviklingen i dansk billedkunst rækkende fra ca. år 1800, dækkende dens øjeblikkelige stade til enhver tid. Museets ansvarsområde omfatter tillige eksempler på udenlandsk kunst, som tjener til at belyse den internationale baggrund for de tendenser, der findes i museets samling af dansk kunst. Randers Kunstmuseums samlinger omfatter maleri, skulptur, blandformer, tegning, foto og grafik.

Vision

Randers Kunstmuseum skal være et nationalt museum og et lokalt fyrtårn

Randers Kunstmuseum skal præsentere den ypperste ældre og nye danske billedkunst og perspektivere den internationalt

Randers Kunstmuseum vil skabe berigende møder mellem mennesker og rum for samtaler om det æstetiske, det følelsesmæssige og det eksistentielle

Gennem kunsthistorisk forskning, bred formidling og dialog vil Randers Kunstmuseum gøre mødet mellem kunst og publikum så meningsfuldt som muligt for så mange som muligt, på og udenfor museet

Strategi

Randers Kunstmuseum vil præsentere en stor kunsthistorisk forskningsbaseret udstilling af ældre kunst, *IDEALER - konkret kunst dengang og nu*, samt to store udstillinger, *DE SYV DØDSSYNDER* og *Finn Have ÅNDEHULLER*, hvor samtidskunstens nærvær og evne til at sætte sanselige billeder på eksistentielle og aktuelle spørgsmål bringes i spil. Museet viser endvidere en række mindre udstillinger i laboratoriet.

Museet vil forske i relevante kunsthistoriske problematikker, herunder samlingen, og fortsat udvikle og professionalisere museets forlag, Randers Kunstmuseums Forlag.

Randers Kunstmuseum vil gerne have et besøgstal over 40.000 besøgende samt et øget antal digitale brugere. Museet vil afholde en række arrangementer og udvikle nye former for formidling, der indrager og engagerer publikum. Herunder erhvervsliv. Der vil være særligt fokus på børn og unge. Museet vil udforske mulighederne for etablering af en billedskole og et formidlingscenter i forbindelse med Kulturhuset. Der vil blive samarbejdet med en række institutioner nationalt og lokalt.

Som led i forskningsprojektet VORES MUSEUM vil museet arbejde intensivt med brugerinddragelse og gå i dialog med brugere og ikke brugere i Randers og omegn. Der vil blive udviklet pilotprojekter for et mobilt kunstillaboratorium i det offentlige rum. Ligeledes arbejdes der i relation til udstillingerne *DE SYV DØDSSYNDER* og *IDEALER* med kunst eller formidling i det offentlige rum.

BILAG 2

Fokusgrupper: Deltagere, øvelser og selvdokumentation

Til at rekruttere deltagere til fokusgrupperne anvendte jeg snowball sampling (Halkier, 2016: 34) for at sikre, at ingen af deltagerne kendte hinanden personligt samt for at undgå indforståethed og selvfølgeligheder i samtalerne (Ibid.: 36). Ud fra en antagelse om, at fokusgrupper hverken skal være for homo- eller heterogene (Halkier, 2015: 140), valgte jeg en inddeling i *brugere* og *ikke-brugere* for at undgå en skarp opdeling mellem 'museumseksperter' og deltagere, der potentielt aldrig havde sat deres ben på Randers Kunstmuseum. For at sikre heterogenitet og få forskellige perspektiver i grupperne, valgte jeg at benytte 'roller' i form af forskellige besøgstyper²⁴⁴. Deltagerne skulle derudover være bosat i lokalområdet for at forankre projektet lokalt. Fokusgrupperne blev afholdt på Randers Kunstmuseum efter lukketid for at fremme deltagernes evne til at forholde sig til museet som ramme for samtalen samt for at have direkte adgang til udstillingsrummene. Selve indholdet var struktureret som en kombination af (fokus)gruppeinterview og små øvelser med korte præsentationer for at skabe variation, dynamik og et åbent forum, hvor forskellige former for erfaring kunne komme i spil.

De anvendte øvelser var en kombination af refleksionsøvelser med fokus på museumsoplevelser, kunstsamlinger og Randers Kunstmuseums potentialer samt en mere praktisk øvelse i udstillingsrummene, hvor deltagerne skulle fotodokumentere deres oplevelse af museets samling og udstillingsarkitektur. Øvelsen var inspireret af *cultural probes*, hvor deltagere ved hjælp af forskellige materialer (postkort, aviser, kameraer m.m.) bliver tilskyndet til at tænke over deres personlige kontekst og situation (Hannington og Martin, 2012: 54). Det er ikke en metode, hvor man som sådan analyserer det genererede materiale, men det bruges mere »as inspirational pieces identifying key patterns and themes that might emerge from the participant group or culture. They serve to begin a conversation about possibilities that might exist by

²⁴⁴ For brugergruppen blev det: et medlem af museets venneklub, en inkarneret museumsgænger, en ung, en bedsteforælder og et medlem af en børnefamilie. Ved ikke-brugere blev det: en ældre mand uden hjemmeboende børn, en ung, et medlem af en børnefamilie, en bedsteforælder og en superbruger af Kulturhuset.

design (...)» (Ibid.). Metoden er med andre ord en form for selvdokumentation, hvor deltagerne fik lov til at styre kameraet *selv* og reflektere over deres valg.

Interviewguide, tidsplan og øvelser i fokusgruppeworkshop

Sted: Randers Kunstmuseum

Tidspunkt: Brugere 5. januar 2017 kl. 17-20, ikke-brugere 12. januar 2017 kl. 17-20

Tidsplan:

15 min introduktion til mit projekt og baggrunden for fokusgruppen

45 min interview om museumsbrug og -oplevelser

30 min spisning

75 min øvelser i udstillingen inkl. opfølgende snak

i alt 2 t 45 min

Summeøvelse – opstart – præsentér...

Beskrive bedste museumsoplevelse – hvorfor var den god – notér på post-its

Beskrive dårligste museumsoplevelse – hvorfor var den dårlig – notér på post-its

Interviewguide – brugere

Hvordan bruger I museet?

Hvem kommer I her med?

Hvordan er jeres oplevelse af RKM?

Hvorfor er det givende oplevelse eller hvorfor ikke? (Hvilke værdier udfolder sig?)

Hvilke værdier tillægger I et museumsbesøg?

Hvad søger I, når I går på museum? En god oplevelse? Lære noget nyt?

Når jeg siger deltagelse, hvad tænker I så?

Hvad betyder deltagelse for jer?

Interviewguide – ikke-brugere

Hvornår var I sidst på museum? – hvilket?

Hvorfor kommer I ikke på Randers Kunstmuseum?

Hvad gør man så?

Hvorfor er det givende oplevelse eller hvorfor ikke? (Hvilke værdier udfolder sig?)

Går I på andre museer?

Hvad søger I, når I går på museum? En god oplevelse? Lære noget nyt?

Hvilke værdier tillægger I et museumsbesøg?

Ud i udstillingen – øvelse

Find noget, der fanger dig i udstillingen. Dokumentér det – billede, tegning mv.

Beskriv med tre ord hvorfor ... Hvad er dit yndlingssted?

(Hvad er det mindst velfungerende i udstillingen?)

Tilbage ved bordet...

Hvad var jeres oplevelse af at gå rundt i udstillingen?

Med udgangspunkt i det, vi har snakket om og jeres tur rundt i udstillingen skal vi nu lave to øvelser. Først en, hvordan man kan sætte samlingen i spil samt en kortlægning af, hvor I kunne se jer selv i forhold til denne og museet.

Brainstorm-øvelse

(inddrag gerne jeres refleksioner fra startøvelsen og øvelsen i udstillingen med)

Hvad er en kunstsamling – on site, off site, online – og hvordan kan man bringe den til anvendelse?

Vi får ikke et ikke nyt museum lige nu – hvordan får vi præsenteret mere, hvis I vil?

Hvad er et kunstmuseum i fremtiden?

Hvordan kan man sætte samlingen i spil – on site, off site, online?

5 min – skriv alt ned på post-its.

15 min gennemgår deres post-its i fællesskab og grupperer dem.

Hvor ser I jer selv? – kortlægning

Hvordan kan de ting, I har skrevet omsættes til aktiviteter, som er interessante for jer?

På og uden for museet (digitalt og fysisk)?

Forslag til aktiviteter (fysisk og digitalt)?

Hvordan kan disse aktiviteter placeres i forhold til inddragelse?

Høj inddragelse, lav inddragelse?

Hvad betyder deltagelse for jer?

Hvilke aktiviteter er relevante for jer?

BILAG 3

Liste over udstillede værker under udstillingen Kunst og tro under KK2.

Sven Dalsgaard (1914-1999)	Per Kirkeby (1938-2018)
Bagage 1-3: Bibelen, Fisken, Brødet, 1993	Di Bezzo I og II, 2000
Bronze på sortmalet træsoffel	Olie på lærred
Sven Dalsgaard (1914-1999)	Per Neble (1937-2004)
Triptykon I, II, III, 1987	Golgatha, 1999
Blandede materialer	Bronze, bomuldsbetrukne puder, fjer
Jens Søndergaard (1895-1957)	Rannvá Kunoy (f. 1975)
Søndag, 1928	Return to Paradise, 2002
Olie på lærred	Olie på lærred
Maj-Britt Boa (f. 1963)	Kristian Zahrtmann (1843-1917)
Jeg svarer: Hvad skal jeg råbe?, 2003	Den hellige Katharina af Siena, 1913
Blandede medier	Olie på lærred
Kurt Trampedach (1943-2013)	Bjørn Nørgaard (f. 1947)
Selvportræt, 1969	Hesteofringen, 1970
Olie på lærred	Blandede medier

BILAG 4

På opslagstavlerne på glascontainerens endevæg blev der dagligt tilføjet et dialogisk spørgsmål, som på en let tilgængelig måde knyttede sig til de enkelte temaer.

Spørgsmålene lød:

Virkelighed: »Hvordan gør du hverdagen sjov?«

Tro: »Hvad betyder tro for dig?«

Krop: »Hvordan får du kroppen godt i gang?«

Mad: »Hvad er det bedste måltid, du nogensinde har fået?«

Penge: »Hvad er det vildeste, du har brugt penge på?«

Nationalitet: »Hvornår føler du dig randrusiansk?«

BILAG 5

2/2-2018 Kunst og mad

Der er enormt meget arbejde i en sådan udstilling, selvom det ikke er så mange værker, og jeg desuden heller ikke har brugt særlig meget tid med udvælgelsesdelen (det havde Lise primært stået for), selvom jeg selvfølgelig forholder mig til den.

10 mennesker kom til ferniseringen. Endnu engang havde vi ikke fået det kommunikeret godt nok ud, eller også er Randers bare ikke stedet til en sådan event. Og så var vi måske også ramt af, at vi holdt afsked for Bent i fredags og har Frandsen fernisering næste uge.

Det var kun det grå guld, der kom. Det er skønt, de støtter op om det, men det havde selvfølgelig også været dejligt, hvis der var kommet andre og lidt flere. Jeg talte med Lise bagefter, om at vi måske i højere grad skulle fokusere på at lave den slags events for kernegruppen. Hvorfor ikke satse på dem?

Vi lagde ud med, at jeg præsenterede tankerne omkring projektet og derefter tog Lise over og lavede en gennemgang af værkerne. Lise fortalte, hun godt kunne lide ideen om temaerne, men at hun sætter pris på kronologien.

Jeg tror, de besøgende godt kunne lide gennemgangen. Det får sådan en lidt eksklusiv karakter, når der ikke møder flere op, men det er selvfølgelig ikke så deltagende og dialogisk. Det kommer i højere grad bagefter, når folk bliver og tager en øl.

Lise stod og snakkede med en flok om fremtiden for Kulturhuset, og hvad de tænkte om det (lige nu er der snak om, at noget skal rykke ned i en grund på havnen).

En kvinde, der også havde været nede i containeren (hendes mand er ham med hunden). Hun spurgte, om jeg kendte Trapholts 'din udstilling'. Hun syntes, det var en spændende ide – vi kunne også gøre noget lignende mente hun, selvom det var lidt sværere, når vi ikke havde flere forskellige objekter. Vi talte lidt om deltagelsesaspekter, og hun mente faktisk, at det godt kunne være interessant at lade en gruppe kuratere en udstilling.

4/2-2018 Kunst og mad

I dag holdt vi Sven Dalsgaards søndagsfrokost, og jeg blev for alvor overbevist om, at jeg synes, den slags events fungerer. Det er en god måde at mødes på, og man fornemmer, at folk får noget ud af det og synes, at Lises korte Dalsgaards introduktion og

oplæsning af hans forhold til sin mad op var spændende (at få de historier, som ikke står nogen steder). Jeg havde været ret nervøs for, hvor mange der ville møde op, men det blev lidt over 20 – nogle kom bevidst efter det, mens andre bare var kommet for at se museet, men blev lokket til at være med (der var også nogle stykker fra ferniseringen i fredags). Det var det grå guld, men der var en ældre kvinde, som havde taget sin søn og barnebarn med (de havde åbenbart ejet Munken, hvor Dalsgaard yndede at spise). Jeg optog samtalen med de mennesker, som sad i min ende. Det var en pensioneret arkitekt og hans kæreste (?), samt kvinden som havde søn og barnebarn med. Vi snakkede meget om livet i Kulturhuset og om, at det åbenbart er det eneste sted i centrum, hvor der sker noget, når butikkerne er lukket. Vi snakkede også en del om mit projekt og museumsbesøg generelt. Hvad udgør en god kunstoplevelse? Vi snakkede også om byen og dens udvikling ift. Aarhus, og arkitekten mente fx ikke, at et nyt byggeri var en god løsning – det ville også kræve indgang og dermed gik ideen om det helt tilgængelige lidt af.

Lise sagde, de ikke fik talt meget om kunst i hendes ende, men der kom helt sikkert nogle sociale møder ud af det. At sidde ved et langbord, hvor nogle kender hinanden, men samtidig får de fleste også talt med nogen, som de enten aldrig har mødt eller sjældent møder. Jeg fik ikke selv snakket med så mange om bordet, da jeg sad for bordenden, men mange kom hen til mig efterfølgende for at sige farvel – flere gav endda hånd. Det betød også, at jeg ikke endte med at lave egentlige interviews med gæsterne, da de nåede at forsvinde. Der var en 4 stykker, som også havde deltaget i ferniseringen i fredags.

Lise nævnte, at de ved hendes 'ende' havde talt om muligheden for at indføre det som en fast ting hvert år – dog måske med tilmelding med stegt lever og koldskål, som Dalsgaards mor indtog, inden hun skulle føde (det skriver han i hvert fald).

Rent praktisk havde vi bestilt smørrebrød hos Føtex og skulle fikse en masse praktiske ting, som øl og vand, inden gæsterne kom. Vi ville ikke signalere, at vi havde forventet alt for mange besøgende, men endte med at måtte tilføje et ekstra bord. Jeg introducere også mit projekt kort, men ellers var det primært Lise, der agerede vært.

Jeg har lidt svært ved at systematisere mine noter her, da jeg bare skriver alt ned, som kommer til mig her i bussen på vej tilbage til Aarhus.

Nu sidder jeg så dagen efter og kan egentlig ikke huske så meget. Jeg fik ikke lyttet til så mange samtaler, men jeg observerede, at folk snakkede sammen på tværs af bordet,

og mange nævnte, at det var en særlig oplevelse at sidde der i sal 1 omgivet af kunst. Det var en måde at skabe liv på museet og se det på en anden måde. Vi talte ved bordet også om Anker Bech værkerne, som var en klar favorit blandt dem, jeg sad ved. Vi talte, om den stemning, man kommer i. Jeg forklarede, at jeg syntes, man blev indhyllet i en særlig stemning, når man så på dem, fordi de fyldte hele rummet og dermed fyldte mere i ens sind også. Modsat nogle af de andre værker, som jeg egentlig bedre kunne lide, men som delte væg med andre værker. Den ældre kvinde sagde, at det havde jeg helt ret i. Hun lød som om, at hun aldrig havde tænkt på dem sådan, og at jeg lige havde forklaret den oplevelse, hun ikke selv havde fået sat ord på. Jeg ved ikke, om det bare var mig, som lagde mere i det.

Jeg interviewede efter eventen en familie, som kom på museet for første gang, og som var flyttet til byen for nylig. De var ikke, hvad jeg vil karakterisere som klassiske museumsgængere, men de fortalte alligevel, at de var blevet slæbt rundt på museer som børn, og fokuserede meget på, at det var den måde man lærte at holde af det senere i livet. Parret var meget uenige om kunst. Hun var meget klassisk i sit kunstsyn. Det var han sådan set også, da han godt kunne lide det tekniske i guldalderen (er det en måde at tiltrække den type – at man fokuserer på teknik? Sønnen nævnte, at for ham var træudskæringer og de ting, man kunne se på Håndværkermuseet kunst for ham). Faderen mente, at kunsthåndværk også var kunst, og man meget vel kunne udstille lokale.

De talte også om, at det var meget nemmere at komme på kulturhistoriske museer frem for kunsthistoriske. Det er lettest, når det er noget, man kender.

Manden pegede på, at han godt kunne lide, når det var lavet som en oplevelse.

Hun var lidt mere elitær, men samtidig diskuterede de meget, hvad der var kunst og blev lidt forargede over, hvad der kan kaldes kunst. Omvendt talte vi også meget om, at det er noget, der har sat sig fast i dem.

De blev meget glade for fribilletten, og da de gik (de havde været rundt og se på værkerne efterfølgende), sagde han. Det er jo nogle gode værker, I har...

Jeg talte efterfølgende med min mormor om eventen, som hun syntes, var rigtig hyggelig. Hun havde snakket med dem, hun havde siddet med. Den ene havde passet hende på sygehuset, og en anden (mand) havde hun aldrig mødt før, men hun kunne fint fortælle om, hvor han og hans kone kom fra osv. Hun lagde i øvrigt meget vægt på, om folk kom fra byen eller ej.

BILAG 6

Oversigt over interviewdata

Dokument-navn	Temadag	Interviewnavn	Alder	Postnr.	Kommer på museet
KK1_virk_1	Virkelighed	Niels	65+	8900	månedligt
KK1_virk_2	Virkelighed	Rasmus	30-49	8500	aldrig
KK1_virk_3	Virkelighed	Line	30-49	8960	sjældnere
KK1_virk_4	Virkelighed	Henrik	30-49	8960	årligt
KK1_tro_1	Tro	Rebekka	30-49	5881	årligt
KK1_tro_1	Tro	Margrethe	50-64	6772	sjældnere
KK1_tro_2	Tro	Esther, Lilian, Else, Tove	65+	8930	årligt + 1 aldrig
KK1_tro_3	Tro	Helle	30-49	8920	sjældnere
KK1_krop_1	Krop	Sanne	30-49	8920	årligt
KK1_krop_2	Krop	Bente	65+	8940	årligt
KK1_krop_3	Krop	Martha	65+	8410	årligt
KK1_krop_3	Krop	Helen	50-64	8920	årligt
KK1_mad_1	Mad	Henrik	65+	8920	sjældnere
KK1_mad_2	Mad	Lilly	65+	89XX	årligt (2-3)
KK1_mad_2	Mad	Bent	65+	89XX	årligt (2-3)
KK1_mad_3	Mad	Jens	50-64	8900	årligt (6-7)
KK1_penge_1	Penge	Lise	50-64	89XX	årligt (flere)
KK1_penge_2	Penge	Susanne	65+	8900	månedligt
KK1_penge_2	Penge	Per	65+	8900	månedligt
KK1_penge_3	Penge	Anna	65+	8600	månedligt
KK1_penge_3	Penge	Berit	65+	8900	månedligt
KK1_nat_1	Nationalitet	Knud	65+	8940	årligt (3-4)
KK1_nat_2	Nationalitet	Frederik og Carl	U14	8930	årligt (oftere)
KK1_nat_3	Nationalitet	Lotte	30-49	8920	sjældnere
KK1_nat_3	Nationalitet	Christine	U14	8920	sjældnere
KK2_penge_1	Penge	Mette	30-49	8963	sjældnere
KK2_penge_1	Penge	Lone	50-64	8963	første gang
KK2_penge_2*	Penge	Sofia, Helga, Ane, Mie	30-49	5220/60/70	første gang
KK2_penge_2*	Penge	Poul	30-49	5000	første gang
KK2_penge_3	Penge	Birgit	65+	8900	Årligt (2)

KK2_penge_4	Penge	Marie	30-49	8900	Ugentligt
KK2_penge_5	Penge	Kirsten	50-64	8500	Årligt
KK2_penge_5	Penge	Karen	50-64	8940	Månedligt
KK2_penge_6*	Penge	Mona	65+	7900	Årligt
KK2_penge_6*	Penge	Finn	65+	7900	Årligt
KK2_penge_7	Penge	Bo	65+	8870	Årligt (flere)
KK2_mad_1	Mad	Helge	65+	8930	Ugentligt
KK2_mad_2	Mad	Anders	30-49	8930	første gang
KK2_mad_3	Mad	Karoline	14-29	7742	første gang
KK2_mad_3	Mad	Simone	14-29	3460	første gang
KK2_mad_4	Mad	Helene	14-29	8960	sjældnere/ årligt
KK2_mad_5	Mad	Anne	50-64	8340	Årligt
KK2_mad_5	Mad	Louise	50-64	8920	Årligt
KK2_krop_1	Krop	Jytte	65+	8900	Årligt (4-5)
KK2_krop_2	Krop	Rigmor	65+	8930	Årligt (3-4)
KK2_krop_2	Krop	Merete	65+	3200	Sjældnere
KK2_krop_3	Krop	Tina	30-49	8960	månedligt
KK2_krop_4*	Krop	Holger	65+	8000	Årligt (4-6)
KK2_krop_5	Krop	Per	50-64	3000	Sjældnere
KK2_krop_5	Krop	Marianne	50-64	3000	Sjældnere
KK2_tro_1	Tro	Mette	30-49	8800	Første gang
KK2_tro_1	Tro	Malene	30-49	8370	Første gang
KK2_tro_2	Tro	Klaus	65+	8940	Årligt (4-5)
KK2_tro_2	Tro	Lene	65+	8940	Årligt (4-5)
KK2_tro_3*	Tro	Sara	65+	8930	Årligt (4-6)
KK2_tro_4	Tro	Amalie	U14	9550	Sjældnere
KK2_tro_4	Tro	Cornelia	U14	4100	Første gang
KK2_tro_4	Tro	Ellen	14-29	2500	Første gang

Postnumre markeret med lys grå viser, at interviewpersoner kommer fra Randers Kommune og derfor betragtes ses som lokale besøgende.

De fire interviews markeret med * (KK2_penge_2, KK2_penge_6, KK2_krop_4 og KK2_tro_3) er ikke transskriberet, da det blev vurderet, at de ikke tilføjede yderligere perspektiver på analyserne, og fordi samtalerne flere steder bevægede sig meget langt væk fra forskningsspørgsmålene. KK2_penge_2 adskiller sig desuden ved, at interviewpersonerne kom som en del af et undervisningsforløb og derfor ikke passede ind under kategorien 'besøger museet i deres fritid'.

De fire interviews tælles ikke med i det samlede antal interviews (36) og anvendes heller ikke i den egentlige databehandling. De indgår i ovenstående skema for at vise gennemsligtighed.

BILAG 7

Interviewguide KK1 og KK2

KK1

Fortæl: Kort interview 5-7 min, samtalen optages – bruges til et ph.d.-projekt, du vil være anonym.

Spørgsmål:

Kernespørgsmål

- Hvordan synes du, det fungerer, at museet er flyttet herind i glascontaineren?
- Hvad tænker du om den måde, vi har valgt at udstille værkerne på?
- Hvordan synes du koblingen er mellem kunstværkerne og dagens tema?
- Hvad synes du om de forskellige aktiviteter, hvor man bliver bedt om at 'gøre' noget? Fx afstemningen (eller hvis de nu har været til en event)
- Hvad tager du med herfra?
- Kommer du på Randers Kunstmuseum?

Ja _____ Nej _____ Har aldrig været der _____

Hvis ja. I så fald hvor tit? Ugentligt: _____ Månedligt: _____ Årligt: _____ Sjældnere: _____

Basics:

- Hvad er dit postnummer?: _____

Interviewer noterer selv:

Temadag: _____

Tid på dagen (ifm. en event?): _____

Køn (anslået): Kvinde _____ Mand _____

Alder (anslået): 14-29 _____ 30-49 _____ 50-64 _____ 65+ _____

Tak, fordi du ville være med!

Jeg vil gerne have lov til at give dig to fribilletter til museets særudstillinger.

Giv dem til en ven eller brug dem selv - (to fribilletter til museets særudstillinger).

Spørg evt., om de har lyst til at deltage i en workshop i efteråret. Bed om navn, telefon og mail på andet papir, så de forbliver anonyme her.

KK2

Fortæl: Kort interview 8-10 min, samtalen optages – bruges til et ph.d.-projekt, du vil være anonym.

Spørgsmål:

Kernespørgsmål

- Hvad betyder det, at der er et tema i udstillingen?
- Er det et tema, du er interesseret i?
- Hvordan synes du koblingen er mellem kunstværkerne og temaet i denne udstilling?

- Kommer du ellers på Randers Kunstmuseum?

Ja _____ Nej _____ Hvis ja. Hvor tit? Ugentligt: _____ Månedligt: _____ Årligt: _____

Sjældnere: _____

-
- Har du en særlig erindring eller fortælling om et af værkerne i samlingen?
- Var du nede i glascontaineren?

Ja _____ Nej _____ - Hvis ja – hvordan var din oplevelse, og hvordan adskiller den sig fra dette?

Nu lidt om deltagelse. Jeg undersøger forskellige deltagelsesformer i mit projekt.

- Hvilke aktiviteter kunne du forestille dig at deltage i, når du går på kunstmuseum?

Inddrag skema.

Basics:

- Hvad er dit postnummer?: _____

Interviewer noterer selv:

Udstillingstema: _____

Tid på dagen (ifm. en event?): _____

Køn (anslået): Kvinde _____ Mand _____

Alder (anslået): 14-29 _____ 30-49 _____ 50-64 _____ 65+ _____

Tak, fordi du ville være med!

Jeg vil gerne have lov til at give dig to fribilletter til museets særudstillinger.

Giv dem til en ven eller brug dem selv. Evt. mail hvis yderligere interview.

BILAG 8

IAP2 Spectrum of Public Participation



IAP2's Spectrum of Public Participation was designed to assist with the selection of the level of participation that defines the public's role in any public participation process. The Spectrum is used internationally, and it is found in public participation plans around the world.

INCREASING IMPACT ON THE DECISION					
	INFORM	CONSULT	INVOLVE	COLLABORATE	EMPOWER
PUBLIC PARTICIPATION GOAL	To provide the public with balanced and objective information to assist them in understanding the problem, alternatives, opportunities and/or solutions.	To obtain public feedback on analysis, alternatives and/or decisions.	To work directly with the public throughout the process to ensure that public concerns and aspirations are consistently understood and considered.	To partner with the public in each aspect of the decision including the development of alternatives and the identification of the preferred solution.	To place final decision making in the hands of the public.
PROMISE TO THE PUBLIC	We will keep you informed.	We will keep you informed, listen to and acknowledge concerns and aspirations, and provide feedback on how public input influenced the decision.	We will work with you to ensure that your concerns and aspirations are directly reflected in the alternatives developed and provide feedback on how public input influenced the decision.	We will look to you for advice and innovation in formulating solutions and incorporate your advice and recommendations into the decisions to the maximum extent possible.	We will implement what you decide.

© IAP2 International Federation 2018. All rights reserved. 20181112_v1

Kilde:

https://cdn.ymaws.com/www.iap2.org/resource/resmgr/pillars/Spectrum_8.5x11_Print.pdf - besøgt 22/7-2021

BILAG 9

KK1_nationalitet_1

Interviewperson: Knud (K)

Interviewer: Christiane (C)

00:01 C: Jeg vil rigtig gerne snakke med folk, der ikke normalvis kommer på museet også. Men det kan jeg jo så spørge om: Kommer du på Randers Kunstmuseum?

00:07 K: En gang imellem. En gang imellem.

00:09 C: Hvad er engang imellem?

00:10 K: Det er tre gange om året.

(Pause - jeg venter på en kuglepen)

00:21 C: Tre gange om året siger du.

00:23 K: Tre-fire gange om året

00:25 C: Jeg burde have haft en kategori, der var mellem årligt og månedligt. Øhm... Ja, hvad synes du så, nu sagde du, da du kom ind, at du havde læst om det her lige kort?

00:37 K: Ja ganske kort. Men jeg tror egentlig ikke, at det er omtalen, der trækker mig. Omtalen er, at jeg kommer forbi og ser det. Jeg bliver ikke lokket. Jo jeg lægger mærke til... Hmm, jeg tænker: Det er en god ide. Men så parkerer jeg jo lidt den ide og siger - nå. Og når jeg så er her alligevel, så går jeg jo ikke for at kigge efter det. Det kan du godt regne ud – i min generation – det er ikke det. Nu skal vi ud og se den udstilling, der er med billeder og *(støj)* foto på Underværket, og så ville jeg lige kigge efter jer. Så det er vel et eller andet billede, der bare ligger. At jeg kan huske, at der var noget, og så tænkte jeg: Det må være her. Og det var det.

01:12 C: Hvad synes du så...

01:12 K: Men jeg har det stadigvæk... lige den der kommentar i hvert fald. Jeg synes, at boksen er lidt lukket at gå hen til og komme ind i. Og jeg ved ikke, om man på en eller anden kunne, nudge eller kunne lave en eller anden adgangsvej eller en sluse. Forstår du, hvad jeg mener?

01:28 C: Ja, jamen jeg har faktisk tænkt meget over det.

01:29 K: ...Lægge nogle bananer ud.

01:31 C: Det, der er problemet... Det er jo sidste dag i dag, men jeg kom faktisk i særdeleshed til at tænke over det i går, at det var... Ikke et problem, men altså... At ruten er ikke her.

01:39 K: Folk kigger ind. Mere end de går ind.

01:43 C: Ja præcis. Men det er også et interessant studie.

01:45 K: Men du skulle til at spørge om noget?

01:47 C: Nej nej, det var egentlig, nej nej... Jeg vil gerne have, at det er dig, der snakker mest. Jeg vil egentlig bare gerne høre, hvad du så synes? Hvordan du synes, det fungerer, at museet så er flyttet ned i den her container?

01:55 K: Dét kan jeg godt lide. Ja, det kan jeg godt lide.

01:57 C: Hvorfor? Eller hvordan?

01:58 K: Jeg tror, det er noget med, at det er et udsnit. At man sådan lige kan tage... Man kan tage sådan en lille hurtig snap, ikke. Og sige: Hmm, det er lige et øjebliksbillede. Fordi jeg ville ikke i dag gå rundt og kigge en større udstilling. Måske ville jeg gå derop, hvis jeg vidste, der var en specialudstilling med nogen og sige: Den vil jeg

gerne se. Men her får man jo bare sådan leveret en lille dosis og tænker: Hmm, jeg er lige lidt nysgerrig efter, hvad det var... Nå, det er Dannebrog. Og det triggede mig faktisk lidt, at det var sådan en nationaltema-dag. Også omkring FDF'er, og det nationalistiske og og og... ik'?. Så derfor synes jeg faktisk, at det er en rigtig god

ide. 02:37 Jeg synes også, at det er rigtig god ide, at man rykker ud på en plæne frem for at være i så lukket en bygning, som museet faktisk er. Man skal ind, og man skal ind i forhallen, måske har man et ærinde på biblioteket, man skal op ad trapperne og finde jer, og ind i et rum. Det gør man jo kun, hvis man bevidst og målrettet har besluttet sig for, at nu er det den særudstilling, jeg vil se, eller nu er det sådan og sådan. Eller – det er jeg også engang imellem – nu har vi gæster fra Haderslev... Skal vi lige se, om der er noget, vi skal se? Vi har set bisonokserne ude i engen. Vi har set sådan og sådan. Er der mon noget på kunstmuseet? Det er lidt sådan, det fungerer. Eller er der en udstilling oppe på Værket i Turbinen? Det har der også været engang, hvor vi var.

03:17 C: Så det er mere... Det er ikke noget, man bare dumper ind i. Det er noget, man ligesom planlægger, hvis man gør det.

03:20 K: Det synes jeg ikke. For mit vedkommende er det sådan, at de gange jeg har været på museet, det har været planlagt. Og målrettet. Jeg er gået efter noget bestemt. Fordi jeg har jo set den permanente udstilling.

03:33 C: Men hvordan synes du nu – du har været lidt inde på det – hvordan synes du så koblingen er mellem dagens tema og de værker, der hænger her?

03:39 K: Jamen jeg, i hvert fald... Den er jo oplagt den med Peter Holst, ikke? Og så er det jo helt oplagt også at have noget Dalsgaard. Altså det kan man jo næsten ikke andet med de flag, der hænger og har været rundt i byen.

03:48 C: Men Ole Folmer er jo også flag...

03:49 K: De andre skal jeg lige sådan gå og kigge. Fordi lige da jeg så dem, der fangede jeg ikke, før jeg sådan liiiige sådan fik dem kigget mere efter, og der overhalede du mig jo ved at sige, at det var nationaltema.

04:04 C: For ellers ville du ikke umiddelbart...?

04:06 K: Næææ...

04:06 C: Dannebrog er jo gemt i dem alle sammen.

04:08 K: Ja den er der jo. Jeg ville jo nok have ledt efter et eller andet og så efterfølgende tænke – okay, det er da et Dannebrog, der er camoufleret og har fået mere betydning. Men ellers tror jeg ikke, jeg ville se det. Det matcher jo godt nok noget af det der, I har, som er forsiden på det katalog, I har ude nu. De der lidt mere...

04:26 C: Idealer. Konkret kunst.

04:28 K: ...stiliserede grafiske elementer, som ligger der.

04:31 C: Men hvad tænker du så, fordi... Provokerer det så dig, at det er kunst og nationalitetstema, og at vi så stort set kun har dannebrogflag oppe?

04:38 K: Nej. Det synes jeg egentlig ikke, fordi det er det, der er temaet, og I er en dansk institution. Og hvis man altid skal gå rundt og tage forbehold for mangfoldighed, så bliver man jo kvalt. Så skal jeg jo hele tiden sige: Undskyld jeg eksisterer, undskyld jeg er livs(?), og at jeg er mand i øvrigt, og at jeg er sådan og sådan og sådan... Og at jeg tilhører en særlig generation. Altså, man kan jo gå til i forbehold. Så derfor kan jeg egentlig bedre lide, at det er markant sådan. Sådan er det. Men selvfølgelig møder man nogle af de der elementer. Det gør man jo efter en Barcelona-omgang her ik' [Note: Interviewet blev foretaget kort efter et terrorangreb på Ramblaen i Barcelona]... Og man møder det i mange sammenhænge. Men derfor kan man jo godt tænke skarpt og isoleret på nogle ting. For hvis man hele tiden skal dække hele

verden, så når man... Så når man måske ikke så mange steder, tænker jeg. Jeg har selv mørke piger i øvrigt, så vi snakker jo... fordi den ene nu, hende der går på CBS, vil i praktik i Stockholm. Så snakker vi jo selvfølgelig – Er der mon nogle højrenationalistiske bevægelser i Stockholm? Ja, der er... og og og... ik'. Altså det er jo inde i ens hverdag alligevel.

05:43 C: Hvis vi lige skal bevæge os lidt i en anden retning, hvad synes du så om det der med... Mit projekt handler ret meget om deltagelse, så det der med... Hvordan har du det med, at man går på kunstmuseum og bliver bedt om at *gøre* forskellige ting? Altså nu ved jeg ikke, om du har været nede i den anden ende, men vi har jo også afstemning om, hvilket værk der er det bedste...

06:00 K: Det synes jeg, er en fin måde at involvere på. Jeg er... I hvert fald skal man prøve at finde nogle... Altså man skal jo finde nogle formidlingsformer, der er anderledes end én M/K kigger på én... og bliver klog. Altså... Så hvordan, det har jeg ikke nogen ide om. Men jeg kan jo mærke på... fx min datter når hun får sin kæreste på besøg, så siger hun: Og vi skal ud på ARoS, fordi de har jo et eller andet ik'. Det er Eliasson og de der. Så de kan åbenbart noget, som jeg ikke umiddelbart forbinder med det, der sker i Randers. Jeg ved ikke helt, hvad det er, men det er en gnist og en intensitet. Måske også nogle spændende udstillinger, som hun i hvert fald... som rammer den generation, der ikke er min generation.

06:45 C: Fordi jeg skulle til at sige, hvad tænker du? Hvad forbinder du med spændende udstillinger?

06:50 K: Det er sgu ikke nemt at sige noget, uden du fanger én (*griner*). Ej jeg mener... måske mener jeg, nogen der kan provo... nogen der rummer en eller anden anderledeshed. Altså det er nok nøglebudskabet. Hvis jeg skal ville noget, så skal jeg jo se noget, der også er anderledes, end jeg forventer. For hvis jeg kun ser det forventelige, så gider jeg jo dybest set ikke.

07:13 C: Så kunsten skal overraske eller?

07:15 K: Ja, så det skal være... Omvendt så har jeg det nok sådan, at det skal jo ikke nødvendigvis være nogle provokationer blot for at være det. ARoS har jo stadig hesteslagterens syltetøjsglas også...

07:27 C: Den havde vi jo oppe i onsdags til kunst og krop tema. Men vi har også et af glassene jo.

07:32 K: Ja, okay. Eller en dåse med afføring, eller hvad man nu kan finde. Altså så det er ikke nødvendigvis... Jeg synes faktisk også, at man kan rumme nogle ting, som bare er små, som ikke nødvendigvis sætter mig i konfrontationer hele tiden, men som også bare kan være en behagelig og dejlig oplevelse. Smukke billeder og noget dejlig kunst.

07:56 C: Tager du noget...

07:57 K: Har jeg brugt min tid?

07:57 C: Jamen jeg vil lige spørge, om du tager noget særligt med herfra? Det er sådan det sidste spørgsmål.

08:01 K: Herfra? Måske tager jeg det med herfra, at øh... at engagement kræver personer. Altså jeg var jo ikke blevet her, hvis du ikke var her...

08:16 C: Nej nej...

08:16 K: ...Det er jo én læring ik'. Men jeg synes sådan selve udstillingsmæssigt... Ja, jeg synes, det er rart bare at få sådan et lille kig. Sådan en snack ik'. Altså, mere er det jo ikke i forhold til en stor udstilling, at man... Og så kan jeg i øvrigt godt lide, så kan man... Det jeg tager med herfra er også, at man kan sagtens isolere det til noget mere uforpligtende. Jeg tror, det er det. Jeg tror nok, at jeg ville opleve en grad af

forpligtethed [på et museum]. Nu skal du bruge lang tid. Nu skal du have fokus. Nu skal du være koncentreret. Nu skal du være stille. Nu går du ind på et kunstmuseum. Alt det har man jo ødelagt her, og det kan jeg faktisk godt lide. Jeg tror, det er det, der gør det. Altså at man, at hvis man vil ændre sin hjerne, så skal man ændre sine fysiske omgivelser, fordi det hjælper på hinanden. Jeg tror, det er sådan nogle ting, jeg tager med herfra.

09:10 C: Dejligt.

09:10 K: Og en pose snacks til min datter.

09:11 C: Du må også gerne tage én med til dig selv.

09:14 K: Nej jeg spiser den ikke.

09:15 C: Tak!

09:16 K: Det er det?

09:17 C: Jeg har... Jeg skal lige vide din alder. Er det 50-64 eller 65+?

09:24 K: Hvad siger du?

09:24 C: 65+ eller?

09:25 K: 65+

09:26 C: Ja. Og hvilket postnummer?

09:28 K: 8940.

09:30 C: 8940.

KK2_mad_5

Interviewpersoner: Anne (A), Louise (L)

Interviewer: Christiane (C)

00:03 C: Men egentlig... det er faktisk lidt i forlængelse af det, som vi lige snakkede om, inden fordi... Det jeg var lidt interesseret i at høre er, hvad I tænker, det har at sige – det her med, at det har et tema herinde? I modsætning til den her sådan klassiske...

00:15 A: Jeg kan godt lide, at man blander det.

00:18 L: Altså jeg synes, det... ja det der med, at det er forskellige genrer og forskellige tider og forskellige stilarter. Det, synes jeg, er fedt altså. Også fordi man ser... Nu har vi set de der Bigum [kunstneren Martin Bigum (f. 1966)], hvor de har hængt mellem Bigum ik', altså hvor der har været den der udstilling, så ser man den i den kontekst. Nu ser man det pludselig i en helt anden kontekst, så bliver det billede pludselig nyt. Altså det fornyr det der billede.

00:40 A: Ja, det gør det, men altså... det kan godt være lidt søvndyssende det der med, at man ser billeder fra samme periode hænge. Altså jeg har en tendens til bare at springe over de der lidt ældre malerier (*griner*).

00:52 L: Ja vi ryger lige forbi Guldalderafdelingen og så videre.

00:55 A: Vi vil have det moderne kunst. Men det [den tematiske udstilling] giver faktisk noget til den. Man ser det med nogle nye øjne, synes jeg.

01:01 C: Det er også det, der er tanken, kan man sige, på en eller anden måde – i hvert fald at se, hvordan de spiller sammen, ik'. Men så er spørgsmålet jo netop, om det fungerer. Men hvad tænker I så om temaet, nu hvor vi har valgt mad? Er det et tema, I tænker, der er relevant for jer, eller er det bare det, at det er tematisk, der er sjovt?

01:19 L: Altså mad er vel altid relevant (*griner begge*) i en eller anden sammenhæng. Mad og måltider er vel også det, man er fælles om. Det, man som dansker hygger sig omkring. Det er da enormt relevant. Det, synes jeg bestemt, det er.

01:32 A: Men der er jo også nogle, man sådan lige skal lede efter madtemaet i ik'.

01:35 C: Hvad tænker du, er særligt dér?

01:39 A: Jamen altså sådan nogen som dem der... der skal man jo lige hen (C: Opskrifterne?) og se hvad... hvad der står ik'. Altså umiddelbart tænker jeg jo ikke mad, når jeg lige ser det på afstand, vel.

01:51 L: Nej, fordi det sjove er, at man stopper ligesom efter nogle billeder (*utydelig optagelse - noget om at temateksten er skjult el.lign.*)... at det ikke står sådan stort, men at man faktisk selv får lov at opdage det. Det, synes jeg egentlig, er fedt, at man gør det. Og når man så har opdaget det, så kigger man måske lige tilbage for at se, øh... passer det nu? Spotter man rundt på alle billederne – er det nu det, det her handler om. Det kan jeg godt lide, at det er... man får lov til at tænke lidt selv. At man kan få lov til at være detektiven på det også lidt.

02:16 C: Ja. Det er faktisk noget af det, jeg har været lidt nysgerrig på at finde ud af, om folk... altså om man... om det netop bliver for *ikke* belyst eller *ikke* fortalt (A: Ja, ja). Men hvis man godt kan se den der... sådan nysgerrigheden i selv at finde sammenhængene.

02:31 A: Men det kræver lige, at man tager sig tid til at kigge på alle billederne.

02:38 C: Og der ved jeg ikke, om perioden måske også har noget at sige, fordi de.. eller perioderne, fordi det er så forskelligt, hvordan det bliver fremstillet ik'?

02:45 L: Man vil jo nok lige... Vi ville jo nok lige umiddelbart springe de der [ældre malerier] over, men når man fanger det der med temaet, så vil man lige gå tilbage og kigge på dem og så se, åh ja det er også... jamen det er rigtigt, de sidder ved bordet og spiser [refererer til værket *Efter hjemkomsten* af Emilie Mundt (1842-1922)]. De sidder og er i gang med... ja.

03:00 C: Men det er meget sjovt, fordi det værk der, du taler om, som Sven Dalsgaard har lavet, er til en kantine på Risø, hvor han spiste i 30 dage og ligesom skrev opskriften til det, eller sådan... hvad det var, og så er det ligesom hans ekskrementer fra dagen efter, som han så har valgt at...

(*Griner begge*)

03:19 A: Er det rigtigt?

03:21 L: Okay.

03:22 A: Står det nogen steder?

03:22 C: Nej det gør det nemlig ikke.

03:24 A: Fordi det er jo faktisk... sådan nogle historier, synes jeg jo faktisk, er fede at knytte til billederne (L: Ja).

03:29 C: Men det er ret sjovt, fordi de andre, jeg har interviewet, har sagt præcis det samme... altså det der med at det åbner op for en anden forståelse af værket.

03:38 L: Jo altså... de provokerer jo også.

03:38 C: De fik ikke lov til at hænge så længe i kantinen heller (A *griner*).

03:42 L: De provokerer jo også. Det synes jeg jo godt, man må.

03:44 A: De provokerer jo ikke, når man ser dem sådan her.

03:45 L: Nej det gør man ikke. Men så tænker man bare, hvad er dét for noget?

03:47 A: Men når man så får at vide, hvad det er...

03:48 L: ... Så provokerer det.

03:49 A: Ja det kan ikke... Jeg synes, det er meget humoristisk.

03:52 L: Ja ja, jeg synes da også, det er fint. (*A griner*). Jamen jeg synes, kunst skal provokere lidt (A: Ja, ja). Jeg synes da, historien skal være der.

03:57 A: Jamen det er rigtigt. Det er det, der kommer ind, og så det, der kommer ud også. Og det er... sådan nogle historier, synes jeg, er fede at få med.

04:03 C: Hvordan vil så gerne have dem formu... Fordi der er jo også den der med, at man får den der massive mængde af tekst, eller man... Eller hvordan vil du gerne have det kommunikeret, så det ikke...?

04:15 A: Ja, for man går ikke rundt og får læst alle de ting, der står.

04:18 L: Det skal være meget kort i hvert fald. Men sådan... ligesom du fortalte det. Det var jo ikke mange linjer (A: Nej). Det kunne godt stå der, tænker jeg.

04:28 A: Ja det kunne man godt sådan... sætte en lille seddel, at det (L: ...sådan ind imellem) ...hvad der kommer ind, kommer også ud (*griner*).

04:34 L: Ja, så man bliver fanget og tænker: Hvad sker der? Overskriften skal lige...

04:37 A: Ja, en lille appetizer.

04:38 L: Ja, overskriften skal lige fange én. Det er der, hvor man også... Og sige noget om, hvad det er.

04:43 C: Men kunne I forestille jer at gå rundet med enten... fx at det var, at der var nogen, hvor det var lyd...? Eller at man havde et eller andet på en app, hvor man så scannede noget ind?

04:50 A: Jeg tænker app. Jeg sad lige og tænkte det. En app, hvor man sådan kunne se, hvor man står henne, og hvis man så er mere interesseret i... der kunne være sådan en lille appetizer: Der er en sjov historie her. Og så kan man gå ind på telefonen og lige læse den eller...

05:06 C: Men det er meget interessant, hvordan man lige... Altid godt med nogle inputs til, hvordan man kunne gøre det (A: Ja det kunne man faktisk godt bruge).

05:10 L: Men det der med at have høretelefoner på og sådan noget. Det gider jeg ikke.

05:13 A: Nej fordi vi går jo og snakker sammen.

05:14 L: Vi vil jo gerne snakke sammen om det, vi ser og oplever.

05:17 A: Ja. Så går vi og...

05:18 C: Det tror jeg også, de fleste, når de går på kunstmuseum, har... altså vil. For de fleste er det jo en social oplevelse.

05:24 A: Altså vi går jo og griner højt. Og kritiserer (*L griner*). Ej det kan man... (*griner begge*).

05:30 C: Går I ofte på kunstmuseum?

05:31 A+L: Ja.

05:31 A: Ja det gør vi faktisk. Det er det, vi gør, når vi ses, ja.

05:34 L: Ja, det gør vi.

05:35 C: Hvad så her? Hvor tit er I her?

05:37 A: Et par gange om året eller sådan noget eller hvad?

05:39 L: Ja... en-to gange om året. Men vi går altså. Hun bor jo i Aarhus, så vi er på ARoS lige så mange gange i hvert fald, og så er vi jo rundt til påskeudstillinger.

05:48 A: I tirsdags der var jeg på Jorn museet med Michael. Fik lokket ham med.

05:53 L: Fik du ham med på Jorn museet, okay

05:54 C: Til Ler-udstillingen?

05:54 A: Ja! Fantastisk.

05:56 C: Ja. Jamen jeg har en veninde, der arbejder dernede.

05:59 A: Og jeg elsker det der med, at man... Det er jo ikke kun børn, der bliver draget ind. Det er også voksne, der bliver draget ind. Det der med, at nu skal man male på de der vaser. Og det der meget sanselige med, at der ligger en person indenunder en masse

ler og trækker vejret. Man kan se, at sådan... Og man kan godt gå hen og røre ved leret, og der er lyde (L: Ja, ja), og alt sådan noget.

06:18 C: Det taktile. Det er faktisk meget sjovt, fordi...

06:21 L: Det vil vi godt...

06:22 A: Det vil vi gerne...

06:23 L: Vi vil gerne røre ved tingene. Det må man normalt ikke.

06:25 A: Jeg må indrømme. Jeg kan næsten ikke lade være.

06:28 L: Nej, jeg lusker mig også lidt til det engang imellem (*lidt mumlen*).

06:30 A: Den der... (L: Jeg er lige nødt til at røre lidt...) Man skal lige sådan ae den.

06:35 C: Filten der. Jamen den indbyder også klart til det.

06:37 A: Man skal simpelthen lige... og der ville det jo være fint, hvis der var... fordi jeg kan godt se, at man helst ikke skal røre kunstværket. Men hvis der nu var et stykke filt, man lige kunne gå hen og røre ved. Fordi man har så... ligesom guldreliefferne derinde, øh... guldskulpturerne. Jeg er sådan lidt (*A siger en lyd, som om hun meget gerne vil røre ved dem*).

06:54 C: Jamen det er bare...

06:56 A: Jeg har simpelthen sådan en lyst til det, og jeg gør det altså også, må jeg indrømme (*begge griner*). Når der ikke er nogen, der ser det. Jeg ved, der er kameraovervågning (*grinende*).

07:01 L: Der var den der udstilling med den der helikopter med alle fjerene i ARoS...

07:05 C: Nå ja...

07:06 A: Nej, jeg kan slet ikke lade være.

07:08 C: Ha ha ha. Men det er ret sjovt, fordi mit projekt handler også meget om deltagelse og inddragelse. Og jeg har lavet det her lille skema, fordi jeg selv arbejder med forskellige niveauer af, hvor meget man egentlig kan blive inddraget, når man går på museum. Hvor man netop kan være hernede, som er det her meget klassiske informationsniveau, hvor man læser en skiltetekst, eller det kunne også bare være at høre et foredrag om noget. Men hvor man netop også kan komme op i interaktionsniveauet, der kunne være det der meget sådan sanselige. Eller det kunne være... vi har også udviklet det her med, at man kan dele en kunstoplevelse, hvor man kan skrive og anbefale et værk til en anden gæst, eller man kan selv tage en anbefaling.

07:50 A: Ja. Men det handler jo også om, hvilken person man selv er. Altså hvilket felt, man vil vælge.

07:56 C: Ja, helt sikkert. Men hvor tænker du selv...

07:59 L: Vi ville jo synes... så ligger der en dame der, under alt det der ler. Altså vi ville jo være dem, der var først henne for at klaske ler på hende og røre ved det (*A griner*). Det kunne jeg simpelthen ikke (*A siger noget i baggrunden*). Eller den der... hvad var det... der var den der Lamborghini, hvor man... du var så skuffet over, at vi ikke kunne komme ind og ridse i den...

08:13 A: Ja. Ej, man måtte ikke ridse i den.

08:14 L: Så det der med simpelthen at være med til at skabe kunstværket (*resten utydeligt*).

08:20 A: Prøv at se, hun er da for lækker (*A viser foto af lerkvindeværk på Jorn*) Så ligger hun der. Og trækker vejret.

08:24 C: Har de simpelthen én, der ligger fast?

08:25 L: Det er kunstneren.

08:26 A: Jamen, det ved jeg ikke. Hun lå der, da vi var der. Er det kunstneren?

08:28 L: Ja. Jeg har set det i TV.

08:29 A: Ja, men det fik jeg så ikke information om.

08:31 L: Det er jo i hvert fald...

08:32 A: Det missede jeg jo så (*griner*).

08:33 L: Det tror jeg. I hvert fald det, jeg så. Så var det kunstneren selv, der lægger sig.

08:36 C: Men det kan det jo også godt have været til måske åbningen, og så er der en eller anden...

08:39 L: Ja det kan være.

08:40 A: Hun lå der i hvert fald. Og så kunne man se maven. Fordi man opdager det jo ikke lige først, fordi hun er helt smurt ind. Men så kunne man se, at der var noget, der bevægede sig. Det synes jeg, er helt fantastisk.

08:49 C: Så det er mere den der deltagelse i selve produktionen af et kunstværk, frem for... hvad kan man sige.

08:54 L: Det er også det at røre, ja.

08:55 A: Ja også det at røre.

08:56 C: Men ja jeg tænker... Hvis det nu var, at vi her på museet, ville øh... Vi skulle lave Frandsen udstillingen, og vi ville gerne have nogle brugere til at komme og give feedback på, hvordan den nu var lavet (A: Ja). Kunne I forestille jer, at man sådan godt kunne... altså det der med, at man sådan kommer med inputs til, hvordan en udstilling skal være?

09:16 L: Det tror jeg ikke, jeg ville. Det ved jeg ikke. Det, tror jeg, man skal gøre meget simpelt. Og så skal man have sådan et eller andet med nogle kugler i nogle forskellige farver, og så kan man putte dem ned i nogle glas fx. Altså sådan... jeg synes, det var rigtig godt, eller jeg kunne godt tænke mig, der var mere af det – alt det, man nu vil spørge om, så lave... spørge på den måde. Sådan noget, tror jeg. Altså der vil jo nok være nogen, der vil være... sætte sig ned, men jeg tror... Jeg er bange for, at hvis man gjorde sådan, så ville man få et meget ensidigt feedback.

09:43 A: Fordi det er en bestemt type mennesker...

09:45 L: Som vil lave...

09:46 A: ...som vil gide at sætte sig ned og skrive noget.

09:47 L: Netop. Netop. Det er måske ikke de mest kreative, der vil gøre det. Det vil være de mest analytiske måske. Det vil netop appellere til den mest analytiske tilskuer (A: Ja), og så vil du få et meget ensidigt feedback, hvis du vælger at gøre det på den måde.

10:00 C: Men hvad nu, hvis jeg havde ryddet det her rum og inviteret jer og nogle andre og nogle forskellige...

10:05 A: Du ringer bare.

10:06 L: Ja det... (*griner begge*).

10:08 C: I forhold til at være med til at sige: Nu går vi ned i magasinerne og vælger nogle værker og...

10:12 L: Ja, det ville være fint.

10:14 C: Sådan noget, ville I synes, var sjovt?

10:14 A: Ja! Det ville jeg da syntes, var mega fedt.

10:17 C: Okay. Hvorfor?

10:18 A: Jamen... at få lov at sætte det sammen. På en anden... Jamen, der sker jo noget, når der kommer... Sådan et mørkt billede, sådan et gammelt mørkt billede (*lidt uklart*), en meget grafisk filt kæmpekop dér, sætter det op ad hinanden. Der sker... Den fanger simpelthen opmærksomheden. Jeg synes, det er mega spændende.

10:42 C: Ja.

10:43 A: Ja, det kunne jeg godt tænke mig selv. Det er også noget med... altså jeg er sgu også lidt skør oppe i hovedet, men jeg kunne godt tænke mig at...

10:51 L: At lege med det...

10:52 A: Ja. Jeg kan godt lide at lege.

10:53 L: Altså udfordres sådan lidt.

10:57 C: Men ville I også komme og se, hvis vi havde inviteret 25 andre til at vælge værker? Eller er det det selv at kunne få lov til at være med?

11:04 A: Det, tror jeg, handler meget om, hvordan I præsenterer det på jeres hjemmeside. Fordi hvis man bliver fanget der, så kommer vi.

11:09 L: Ja, ja. Så det var interessant. Det her ser interessant ud – så deler vi. Ej der var noget dér. For vi tager jo også...

11:17 C: Følger I museet på Facebook?

11:18 A: Jeg gør.

11:21 C: Du kommer her fra byen eller hvad?

11:21 L: Ja jeg kommer her fra byen. Eller Sønderbæk.

11:23 C: Ja, ja, sådan...

11:25 L: Ja jeg er Randersborger.

11:26 C: Meget tæt på byen.

11:29 L: Men vi tager jo også rundt og ser. Altså (*støj*) og ser kunst lidt hist og pist (A: Ja).

11:34 C: Har I et værk her på museet, I altid vender tilbage til?

11:38 A: Hvad hedder han ham nordjyden? Med det vindblæste.

11:43 L: Øhh. Åh ja (*A griner*). Det hed 'På kanten', den der udstilling.

11:47 C: Altså Poul Anker Bech?

11:47 A+L: Poul Anker Bech. Ja.

11:49 A: Dét er godt. Dét er godt.

11:51 C: Hvorfor?

11:52 A: Jamen han er bare fantastisk. Jeg har elsket ham, siden jeg var teenager (L: Ja). Og så den der udstilling I havde med ham. Jamen det var jo... jeg kan stadigvæk få sådan helt sug i maven.

12:01 L: Ja den var vild. Den var fantastisk.

12:03 A: Hold kæft den var fantastisk. Og så kunne jeg ikke engang huske, hvad han hed.

12:06 L: Nej.

12:06 A: Det er ulempen ved at blive gammel.

12:08 C: Ja det er rigtigt. Det går kun nedad derfra.

12:13 A: Hold kæft mand.

12:13 C: Men hvad kan han? Eller hvad kan den type kunst?

12:17 L: Jamen han taler jo også til, hvad skal man sige, altså en følelse. Han taler til nogle følelser, tror jeg.

12:23 A: Og så er han dygtig teknisk.

12:25 L: Ja.

12:25 A: Jeg har altid godt kunne lide, når teknikken er i orden. Jeg kan også godt lide Kvium (L: Ja).

12:32 L: Og så er det jo skønt at se ham igen (*lidt uklart*).

12:34 C: Hvad synes I så om Frandsen? Udstillingen?

12:37 A: Jamen jeg har set nogle bedre værker af ham, vil jeg sige. Mosaikkerne oppe på Aros, han lavede. Det var meget mere gennemarbejdet end, altså... Det her, det er jo noget helt andet. Vi var faktisk lidt skuffede over de der (*L griner lidt*) gual nej det er ikke gouache... Hvad er det, kultegninger? Eller hvad er det? (L: Kridt). Kridttegninger.

12:57 C: Nå... dem der var mange af?

12:57 A: Ja dem, der er mange af.

12:58 C: Men det er jo skitser, han har lavet, mens han har været der.

13:00 A: Ja, det er jo skitser, men da vi så kom lidt på afstand.

13:02 L: Og så dem.

13:03 A: Så kunne vi se ideen i den. Fordi så ser man ikke bare alt det der.

13:07 L: Tværet ud.

13:08 A: Tværet ud. Så ser man stregerne og stemningen og sådan noget. Så det vandt ved nærmere eftersyn, vil jeg sige.

13:14 L: Ja. De var lige... (A: Ja, ja).

13:17 C: I var ikke nede i glascontaineren, dengang vi havde... Som en del af det her... I Randers Ugen lavede jeg pop up museum (L: Nej), hvor vi havde fået Kultur2017's glascontainer. Den der glassprossede container. Jeg ved ikke, om I har set den (A: Nej nej) nogensinde. Men som har rejst rundt forskellige steder i regionen under kulturbyårene. Og der lavede vi så pop up museum, hvor vi slæbte værker ned hver dag.

13:43 A: Sig mig, var det ikke også her, der var... stod... der står eller stod den der store glas... Det der glasrum, man kan gå ind i? Er det ikke rigtigt?

13:49 L: Jamen det er her. Det er fast.

13:50 C: Jo. Trondur Patursson.

13:52 A: Hvor er det, det er henne?

13:52 C: Det er lige herinde i det lyserøde... vi har...

13:54 A: Det er da længe siden, vi har været inde i det.

13:55 C: Jamen der skal du da ind.

13:56 L: Jamen plejer vi ikke at slutte af derinde? (*griner*)

13:59 C: Det kosmiske rum, hedder det.

14:01 A: Jeg elsker det.

14:03 L: Der er også sådan en fortælling til det rum. Også den oplevelse, han havde i det rum. Den synes jeg, hører med der, ja... Være alene derude på havet.

14:11 A: Hold kæft, vi har været så mange steder, jeg ikke engang kan huske, hvor tingene er efterhånden. Nå har du fået, hvad du vil have?

14:16 C: Ja, det tror jeg, jeg har. Hvis jeg lige må få jeres postnumre?

14:19 A: Ja. 8340.

14:24 L: Og 8920.

14:25 C: 8920. Og I er i aldersgruppen 30-49? Eller er I lige kommet...

14:29 A+L: *Griner*.

14:32 L: Arh... det var sødt (*griner*). En tak op.

14:35 C: Super.

14:35 A: Jeg kan godt lide det (*uklart - noget med museet*). Også da jeg kom ind, så stod jeg lidt og kiggede efter dig, så var der en af damerne ude i receptionen, som sagde: Er det unge mennesker, du leder efter? Så kigger jeg lidt mærkeligt. Jamen er du ikke mor til en af dem der? (*griner*).

14:49 C: Som tak, så kan I jo komme til vores næste særudstilling. Så får I lige to fribilletter.

14:53 A+L: Neeej. Tak skal du ha'.

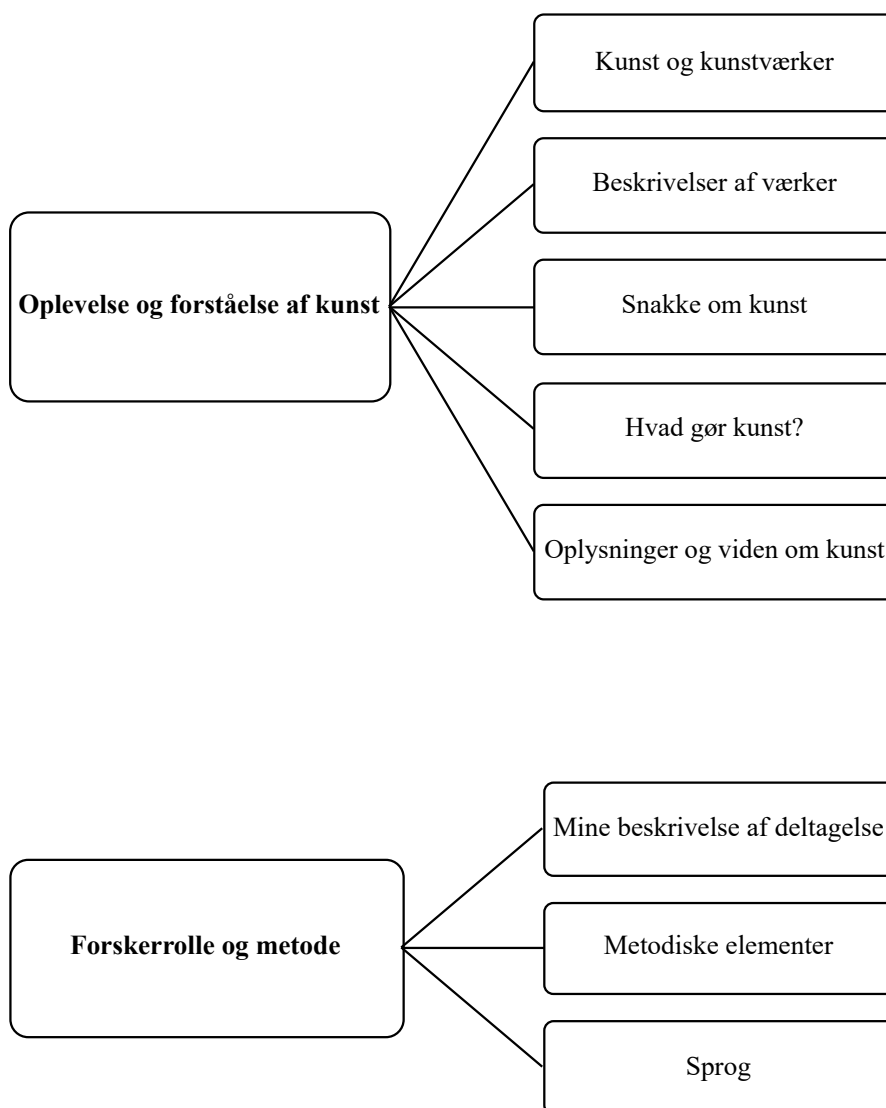
14:54 A: Tak for det. Det var da fantastisk. Dejligt. Vi håber, du kan bruge det.

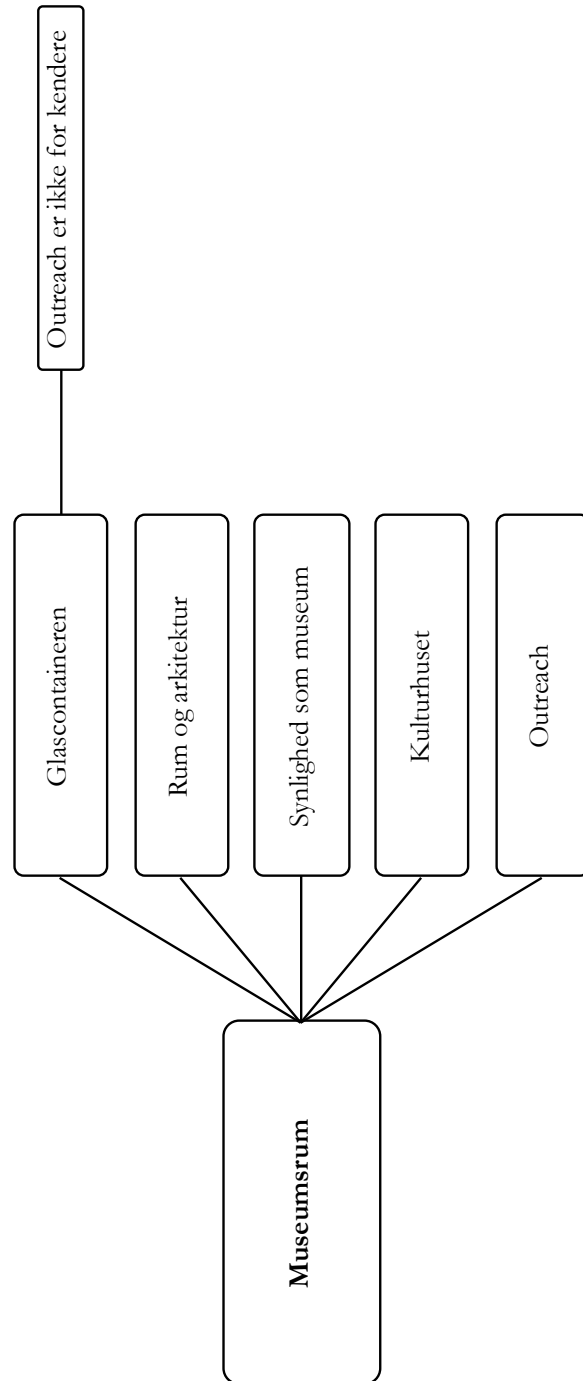
14:59 C: Jamen det kan jeg.

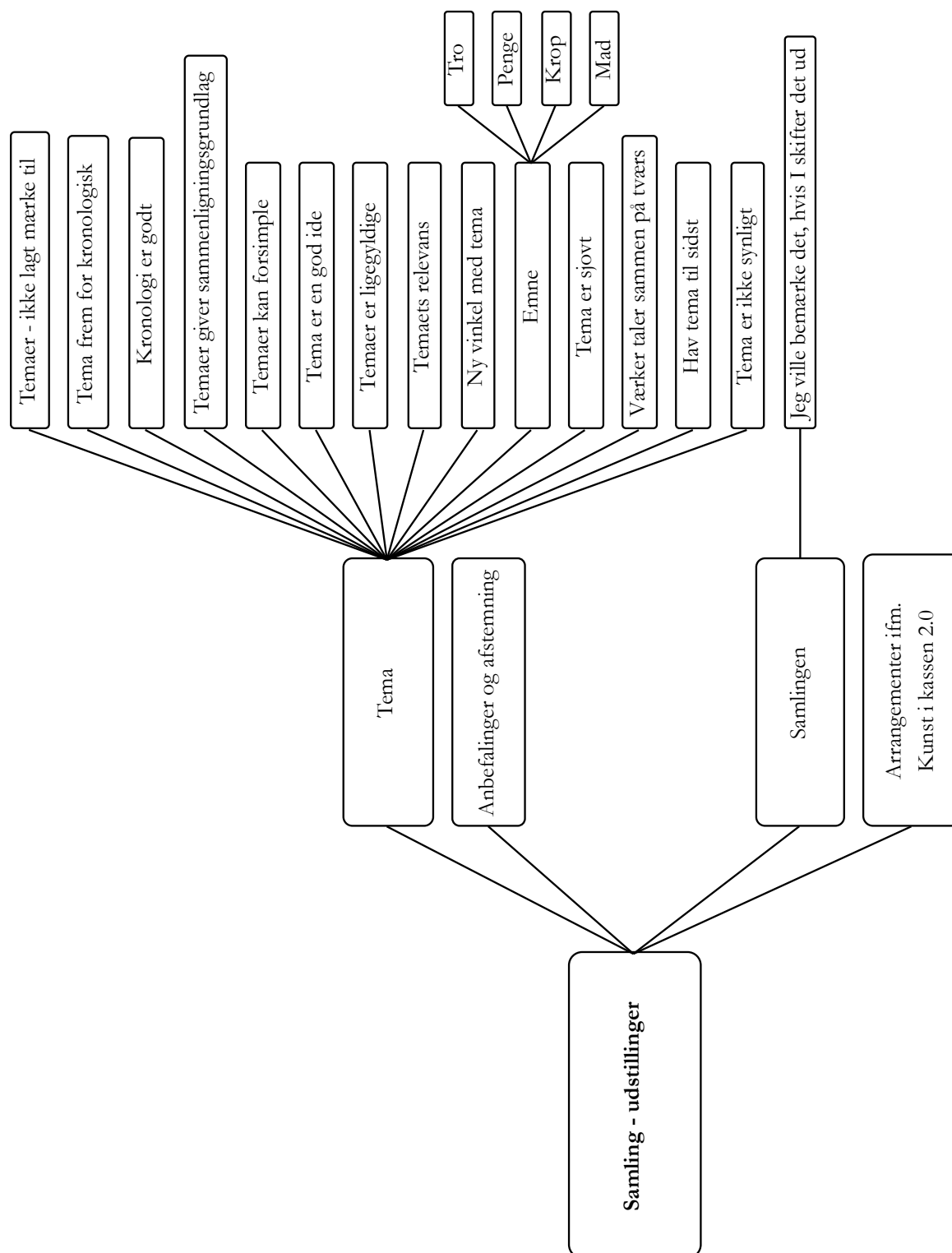
Jeg slukker telefonen.

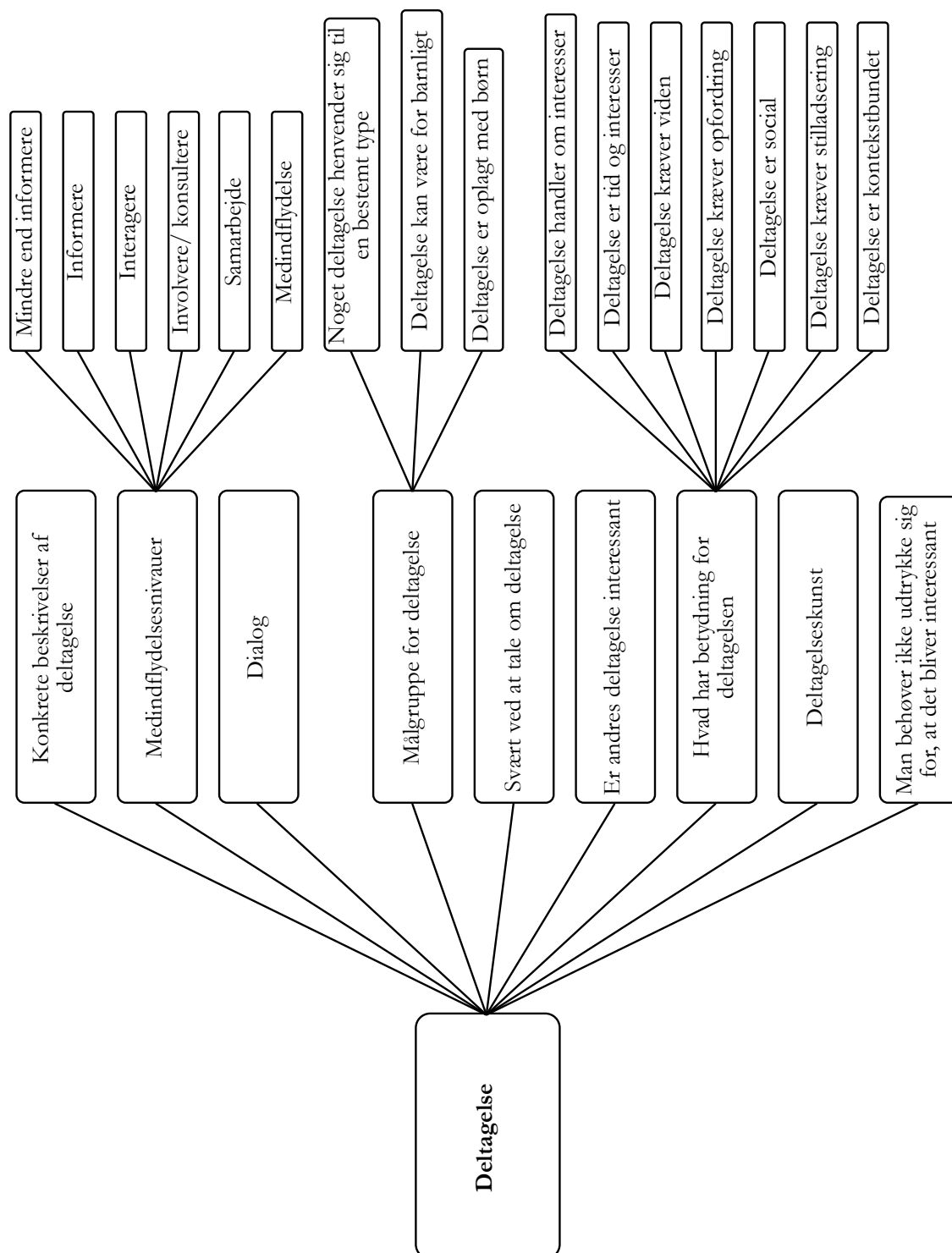
BILAG 10

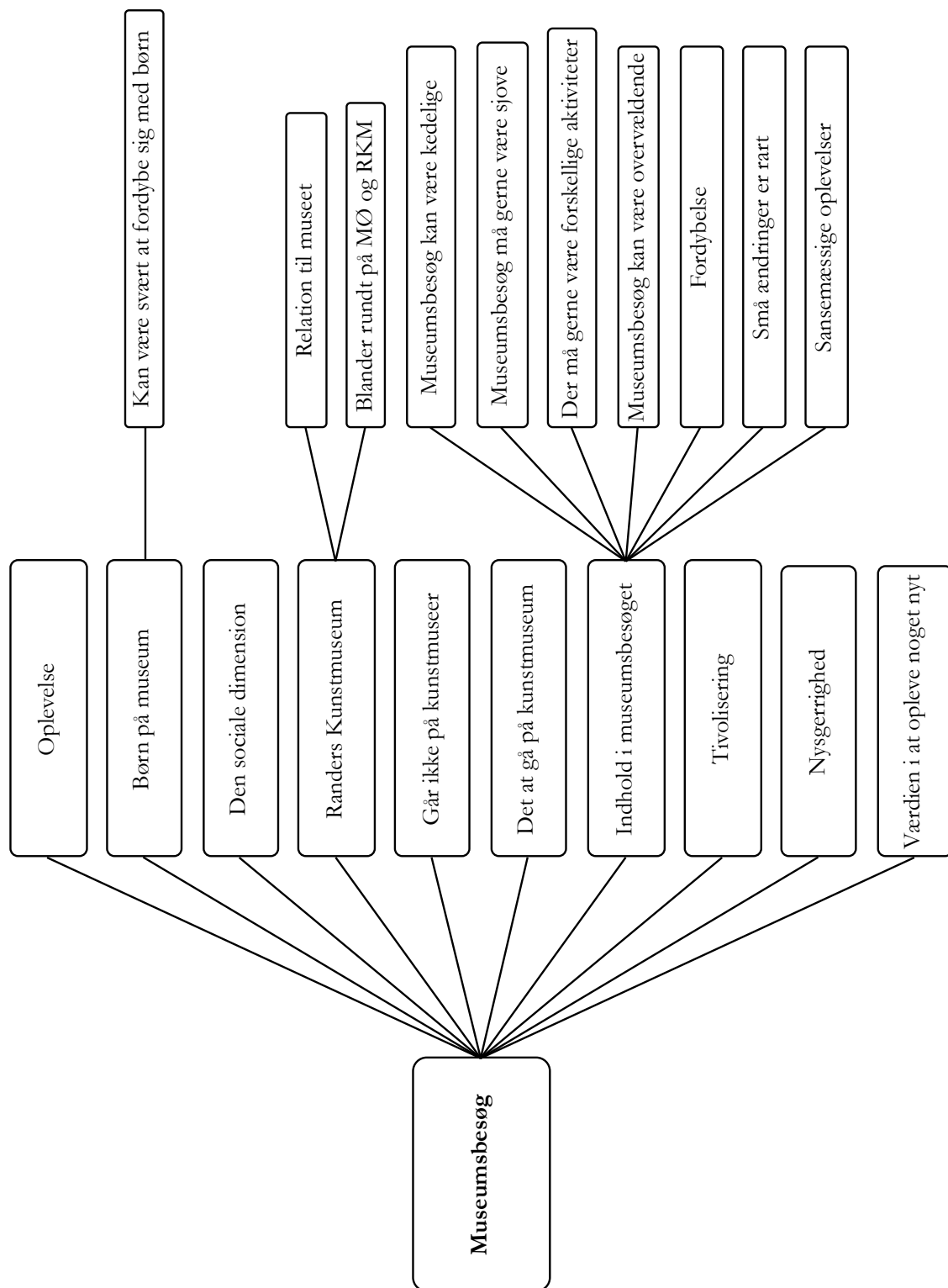
På de følgende sider ses kodetræer for de otte identificerede temaer ved Kunst i kassen 2.0. Udover de otte hovedtemaer har jeg også identificeret to yderligere kategorier – 'gode citater' og 'personlige narrativer', som dog ikke indeholder undertemaer.

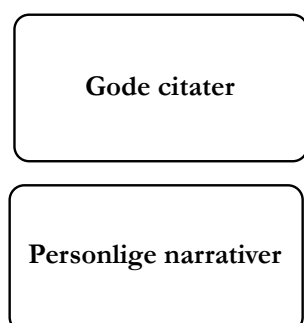
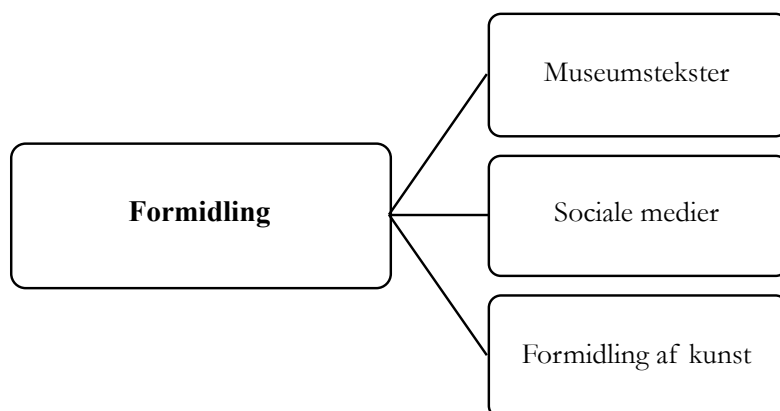
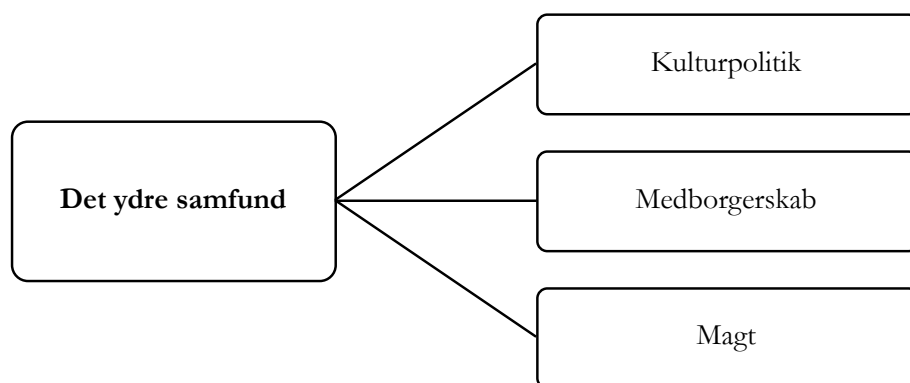












BILAG 11

KUNST I KASSEN 2.0

Randers Kunstmuseum har i perioden fra januar til april 2018 valgt at lave en række tematiske udstillinger med værker fra museets samling i sal 1, som normalt rummer vores samling af samtidskunst. Tiltaget KUNST I KASSEN er en del af Christiane Særkjærs forskningsprojekt om at aktivere museets samling.

12.-28. januar: KUNST OG PENGE

Hvad er der blevet købt af værker til Randers Kunstmuseums samling de sidste ti år? Og hvordan indsamler man som kunstmuseum? Udstillingen viser et udvalg af museets indkøb 2007-2017.

2.-18. februar: KUNST OG MAD

Hvordan får man smagen frem i et maleri? Hvilken betydning har fællesskabet for vores forhold til mad? Vi finder værker frem fra museets samling, som sætter fokus på mad og det gode liv.

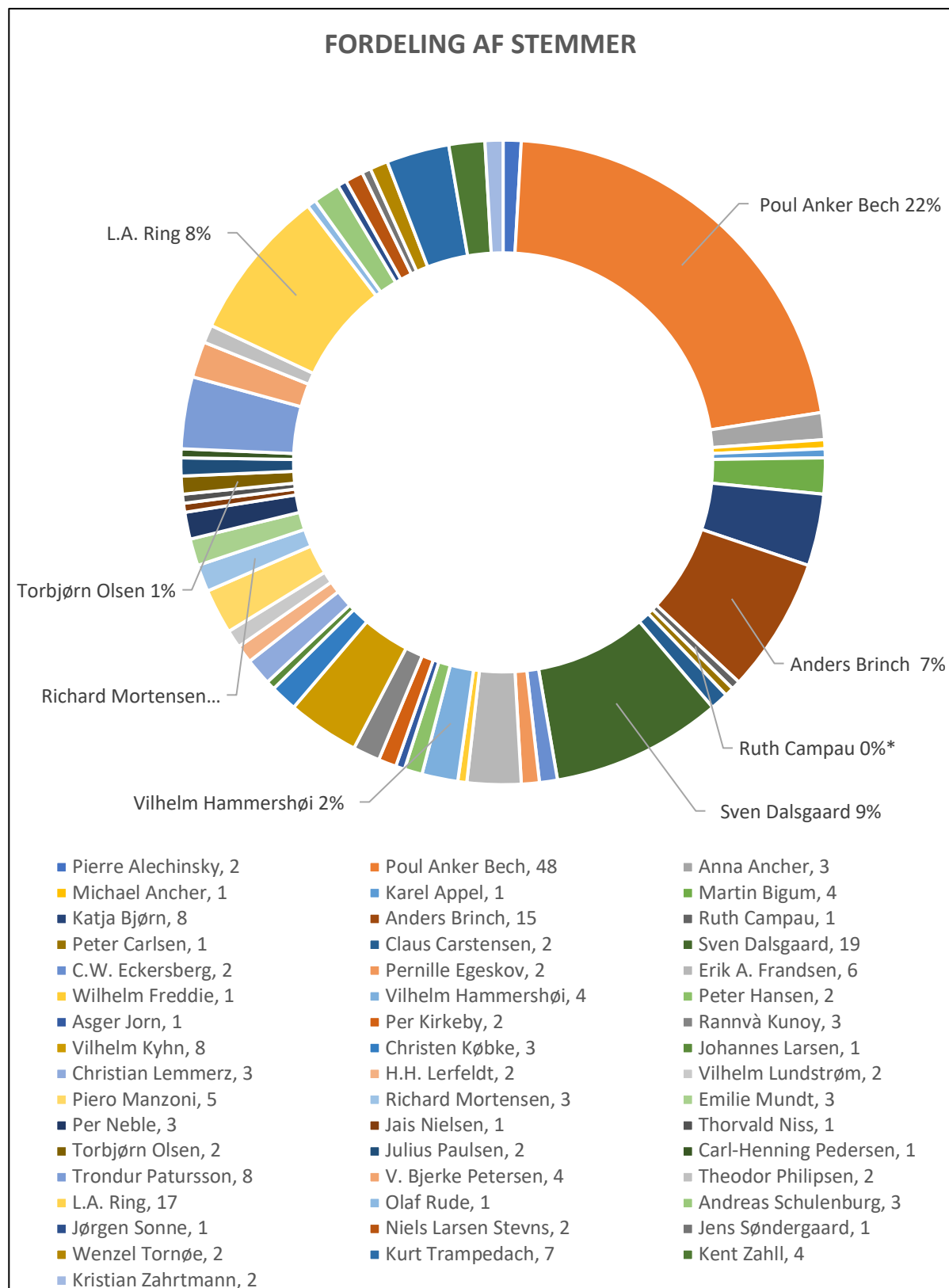
23. februar-11. marts: KUNST OG KROP

Hvad er en sund krop? Hvad er en ulækker krop? Gennem et bredt udvalg af værker fra museets samling, undersøger vi, hvordan kroppen bliver portrætteret gennem tiden og afspejler forskellige idealer.

16. marts-2. april: KUNST OG TRO

Hvilke forbindelser er der mellem kunsten og det religiøse? Hvordan kommer troen til syne i kunsten? I denne udstilling finder vi værker frem for samlingen, som sætter fokus på tro og åndelighed.

BILAG 12



*Kunstneren Ruth Campau står som 0 % i diagrammet, da der blev afgivet over 100 stemmer. Som det fremgår af listen ovenfor fik hun 1 stemme.

BILAG 13

Kommentarer fra stemmesedler

Pierre Alechinsky	
<i>A vue d'oiseau 1966-68</i>	2
- Godt at gå på opdagelse i billedet – man kan finde mange motiver. - Farverne.	

Poul Anker Bech	
<i>Det tabte land, 2003-04</i>	48
- Farverne og stemningen i billederne. Jeg kan især godt lide blå/ grå farver, og jeg bliver meget stille, når jeg ser på malerierne. Jeg er nok den stille type. - Smukke farver. Fredfyldt. - Fantastisk lys. - En melankolsk uendelighed. - Det får mig til at tænke på evigheden. - Det overskrider grænser – får skildret en virkelighed som er større end vi troede. - Fordi det er pæne farver. Det er også lidt dysters og lyst. (I drift) - Billedet har en melankolsk stemning, og virker som en dystopisk fremtid. Det får mig til at tænke på, hvordan jeg ønsker verden ser ud i fremtiden, og at vores jord og fællesskab er værd at kæmpe for! (I drift) - Fantastisk godt malet. Store billeder gør indtryk. Spændende ting sker i billederne, nutidige og alligevel klassiske... Arbejder med komplementærfarverne. - Billeder der fortæller en historie... - Jeg bor i udlandet på 42. år. Billedet minder mig om den vinter, jeg forlod, den nordiske stræben mod lyset, udvandring og drømmen om de lyse nætter, hjemve. - Ikke mindst fordi man sjældent ser P.A.B. andre steder. - Alt i de tre billeder. Luft, himmel, lys, afgrund. - Får en dejlig fornemmelse i kroppen (Sommernat). - De er tidsbundne og tidløse samtidig, dystre og ekstremt smukt malet. De har jo også gode placeringer herinde kan man sige. - 3 flotte malerier, som gemmer på hemmeligheder. - Alle 3 billeder rummer elementer til refleksion. Menneske – verden. - Det er virkelig flot malet. Der er flotte farver, og man kan kigge op det i lang tid. Der er også noget i billedet, der undrer en, som gør det spændende. (I drift). - Smukke og realistisk malet. Flotte farver og et godt budskab. Og siden gymnasietiden for 25 år siden har jeg fulgt Poul Anker Bech og synes han er dygtig. - Vil gerne have det i min stue. Kan stirre på det i timevis. Fascinerende, fantasifuldt, flot. (Drift, Det tabte land) - Kunstneren rammer en undren i den danske sommernat, som han også gerne vil opnå. Det er et rigtigt flot maleri. (I drift) - Mennesker med kuffert må være på flugt. Kommer op fra farlig skrænt. Men sommerfarverne vil snyde os til at tro de er på vej på ferie. (I drift). - Den gør mig glad, men glad ☺ - Mystisk. Farvestærkt. (I drift) - Ferieminde. Giver anledning til at kikke nærmere. God fortælling. Fantastiske farver. Overvældende.	

- Sommerstemning. Noget der er forbi/ har været – Skygger fra mennesker ved bålet. Grænser/ opløsning/ ting – fremtid. Smukt og drømmende. (Sommernat)
- Stærk atmosfære. Vækker til eftertanker. En vinter lang – forbindelse til Grønlandsfotografierne [Saxgren?] (3)
- Jeg er draget især til billederne, fordi i modsætning til kunstneren selv så ser jeg 1: forladt (så ikke mennesker før jeg skrev dette) 2: rejsen for noget andet/ rejsen i livet. 3: Drømmen/ idyllen der smuldrer væk, uden man reagerer på det.
- Jeg synes, det er rigtig kunst. Det er som at se ind i Himelen. (Jaakusaaq, 9 år, Aarhus) (Sommernat).
- Stemning. Dybde. Farver → Eftertæksomhed.
- Imponerende (I drift)
- Det flot. (Sommernat)
- Da jeg var på Cypren (I drift)
- <3 (I drift)
- Jeg synes, billedet er meget fascinerende og fortæller en historie om verden og vores jord. Den vil jeg gerne have i min stue.
- Man bliver næsten svimmel af at se hans landskab.
- Fordi jeg kan blive ved med at kigge på det uden at kede mig.
- Han har fanget den tidsånd der er imellem Hans Smidts bondesamfund og nutidens rodløshed. Det er en symbolik ikke bare i landbruget men i hele vores forvirrede moderne tidsalder.
- Billedet betyder alt og er lavet til et skuespil. Derfor!
- Jeg bliver altid rørt over hans billeder. Jeg tænker altid, når jeg ser på midterbilledet, at man aldrig ved hvordan og hvornår man ryger ud over kanten – og om man samles op igen.
- Farverne gør bare noget ved mig! (I drift)
- Jeg er gammel og dette fortæller mig om tab af det kendte, men at livet går videre, men baseret på drømmen/ myten der består.
- Nutidig billedsprog.
- Minder om min barndoms land, Vendsyssel, hvor der var 'Klauskludder' gårde overalt. (En vinter lang)

Anna Ancher

Syende fiskerpike, ca. 1890

3

- Stemningen. Lyset. – En perle ☺
- Jeg kan godt lide billeder, for den ser dejligt ud. Jeg kan holde af at strikke og hækle, så derfor er handmade arbejde så fint.
- Farvekompositionen, lyset, tidstypisk – at det er Anna Ancher. Hun er fantastisk.

Michael Ancher

Fru Brøndum læser, 1918

1

- Er stor beundrer af Skagens Malerne. På mine ophold på Brøndums Hotel hvor jeg ofte har siddet og læst på præcis samme sted

Karel Appel

Hoved, 1936-1975

1

(kommentar kan ikke læses)

Martin Bigum	
<i>Having it all...letting it go, 1994</i>	4
- Alle på billedet er helt bange, og så sker der meget og der er en troldmand. (9årig, dreng) - Ved ikke lige hvorfor, men jeg skal altid forbi MB's billede, når jeg kommer til Randers. Der er noget nyt og uopdaget i det hver gang. I det hele taget er museet fantastisk. - Jeg elsker alt Bigum	

Katja Bjørn	
<i>Canned Mermaid, 2009</i>	8
- Fordi det er godt lavet og flot, og sejt. - Dåsen vækker forundring – man smiler og hygger sig med at følge havfruens svømmetur i dåsen – mega go' humor ☺ - Det giver mig en indre ro. Det minder om min barndom. Alt er stille. Det giver mig et tegn på frihed. - Jeg synes det var interessant, fordi det larmer og bevæger sig. - Fordi jeg elsker havfruer. - Den ser sjov ud. Laurits.	

Anders Brinch	
<i>UFO Sunset, 2007</i>	15
- Det er lidt fantasiagtigt og farverne. - Kan sætte mine fantasier i gang. - Flot maleri, spændende kunstner. - Fascinerende farver og udtryk. UFO'er er spændende... Et billede, man bliver glad af at se på og får eventyrlyst... - Lyset i billedet - Farverne er flotte. - Billedet giver mig en følelse af at der ikke blot kun er mennesker og de dyr vi kender til, men at der er noget mere end vi tror. - Billedet er flot lyst og glad smuk natur og ufo'er (Luna Sanchez) - Aliens - Fordi jeg synes det er utroligt at man kan lave det. - UFO	

Ruth Campau	
<i>Boogie Woogie Palace, 2017</i>	1
- Du får lyst til at danse	

Peter Carlsen	
<i>Krigens spøgelse, 2005</i>	1
- Maleriet viser (for mig) en statsleder med den ultimative selvkontrol. I stand til at tage beslutninger, der er nødvendige, men også kan være svære beslutninger (krig). (note: venstrepolitiker, som kom ned i 'kassen', fordi hun vidste, maleriet blev udstillet).	

Claus Carstensen	
<i>Triptycon til Laure, 1983</i>	2
- Fordi de ganske enkelt er storslået kunst. Og fordi jeg i slut 80'erne samarbejdede med Claus og Finn og skabte danseteaterforestillingen, Trypticon to Laure. - Det kan jeg bare (Birk 3 år)	

Sven Dalsgaard	
<i>Tryptikon, 1987</i>	1
- Udfordrende.	
<i>Den blå nøgle, 1994</i>	1
- Jeg elsker blåt. Den er lige. Max 9 år	
<i>Sperm from: Sven (situation), 1976</i>	1
- Når på den dag min søster og jeg opdagede titlen, og skraldgrinede højt, men lidt flove bagefter. Får stadig klukken og latter i kroppen flere år efter ☺	
<i>Madonna, 1957</i>	4
- Billedet er sensuelt/ pirrende. - Dalsgaard gør mig glad i låget. Da Madonna sad på øen i åen sagde mit barnebarn: Hun er flot med de spidse bryster. - En skøn parafrase over vores alles urfortælling – Dalsgaard er noget særligt på Randers Kunstmuseum. - Jeg kan ikke få nok af at se på Madonna. Det må gerne hænge i min stue ☺	
<i>(Walther og Birthe), ?</i>	1
-	
<i>Erindringens Stol, 1969</i>	1
-	
<i>Dannebrog, 1967-77</i>	2
- Jeg er stolt over mit land. - Fordi det er Dannebrog.	
<i>Glade mennesker, 1960</i>	2
- Dette værk sagde mig mest af alle i dag. Sv Dalsgaard er definition på kunst for mig: Overraskende. Kunst som vil have mig til at tænke mig om og sanse. Der er altid stor humor i hans kunst. Jeg kommer altid til at grine. Jeg tænker, han var langt foran sin tid. Også eksperimenterende. Skøn!	
<i>Blåt til lyst, 1967</i>	1
- Fordi min store bror en gang kom til at udløse alarmen fordi han rørte ved den lange. Han viste nemlig ikke hvad det var. PS Den er kun på mænd.	
<i>Kristus fra Randers, 1954</i>	1
- Randers rustik, at være eller ikke være Randers (<i>lidt uklart skrevet</i>)	
<i>Tiden før og efter, 1985</i>	2
- Det gør mig glad! - Fordi jeg kendte kunstneren personligt i både hans lyse og mørke stunder.	
<i>Drømmende dreng under hvide heste i naturen, ca. 1945</i>	1
- De er så glade!	
<i>Stedet, 1996</i>	1
- Værket minder mig om, at livet er stort og sprænger rammerne for det der kan forklares og forstås. Det forandringsvækkende AVE.	
<i>(Intet navngivet værk)</i>	1

C. W. Eckersberg	
<i>Kamp mellem den engelske fregat Shannon og den amerikanske fregat Chesapeake, 1835</i>	2
- 1) Kunstnerisk pragt. 2) Den historiske kendsgerning. 3) National "fædrelandsfølelse". - Jeg oplever det som noget dansk "jvf. Fregatten Jylland" til værn og forsvar af vort lille land. "For dette land er vort".	

Pernille Egeskov	
<i>Forbrødring, 2018</i>	2
- Jeg kan godt lide det fordi der er mange detaljer i det og det er godt lavet. #godtlavet :p :p - Fordi det er anderledes og sjov ting. #denersjovtlavet (<i>tegning af værket</i>)	

Erik A. Frandsen	
<i>Receptionisten, 2018</i>	3
- Hun ser meget sød og rar ud. (I) forhold til de andre. Billeder af mennesker her der ser triste ud. - Der er en friskhed over maleriet. Udtryk af glæde. Smil i øjnene. Linjer – flader. Friske farver. Ved at lærredet skinner igennem overlades fantasiforestilling.	
<i>Dagbog fra Haiti (s. 1-28), 2017</i>	2
- Det er meget inspirerende og virkeligt. - jeg synes det er flot og virkelig inspirerende.	
<i>Haiti 2017 (formentlig de tre værker, museet fik doneret)</i>	1
<i>(Understreget teksten "Sætter det dig i en ganske særlig stemning?")</i>	

Wilhelm Freddie	
<i>Hilsen til Sven Dalsgaard på Sven Dalsgaards 60års fødselsdag den 29. maj 1974, 1974</i>	1
- Jeg synes det er cool og viser at manden er stolt af sit land	

Vilhelm Hammershøi	
<i>Interiør, ung kvinde set fra ryggen, 1904</i>	4
- Stilheden i billedet. - Det sætter tanker i gang, både positive og negative. - Når jeg går gennem museets faste samling er der mange værker som provokerer og forstyrrer – det er ok, men kunst må også gerne være musisk og vise det poetiske/ store i det små, det formår Hammershøi på fineste manér.	

Peter Hansen	
<i>To veninder, ca. 1910</i>	2
- Der er en ro over billedet. De to veninder – skal måske på konditorie – og måske bor de i lejlighederne som ses i baggrunden. Det minder mig om en tid som aldrig kommer igen - en ro som jeg godt kunne savne idag.	

Asger Jorn	
<i>Serenté Aubaine, 1970</i>	1
- Nostalgi – gode farver. Fri fantasi.	

Per Kirkeby	
<i>Di Bezzo I, 2000</i>	1
- Det viser ens naturforbundethed og levendegør den. Det viser ødelæggelse og samtidig håb	
<i>Uden titel</i>	1
-	

Rannvá Kunoy	
<i>Return to Paradise, 2002</i>	3
- Det symboliserer for mig at der liv gennem Jesu blod. - Blod, liv, kærlighed. - Farver, der skaber glæde, hver gang du ser det. Og de små "fimrende" der suser af sted = liv.	

Vilhelm Kyhn	
<i>Fra egnen ved Himmelbjerget, 1882</i>	7
- Jeg kan godt li idyllen og freden i billedet. - At man kan se nod af veroden og at han haro af vaoden og at male. - Et flot landskabsmaleri fra dengang malerne <u>gad</u> gøre sig umage. - Et virkelig flot maleri (Alberte 8 år snart 9 år) - Den ser ægte ud og flot ud. - Flot billede (blandt mange). Men sjov ide med muligheden for at "lege" med billedet. Det kan få førstegangsbesøgende til at få en sjov oplevelse.	
<i>Indsejlingen til Vejle Fjord, 1862</i>	1
-	

Christen Købke	
<i>Bondekone, 1832</i>	3
- Hun ser direkte ind i min sjæl. Blev meget berørt. TAK - At bondekonen er et motiv på den tid. Hendes på en gang stærke og trætte udtryk. - Et elskeligt portræt af et menneske, som har slidt hele sit liv. En homage til bondekvinde.	

Johannes Larsen	
<i>Flyvende sangsvaner, 1925</i>	1
-	

H.H. Leerfeldt	
<i>Interiør med stående nøgen lille pige og stor græshoppe, 1989</i>	2
- Surrealistisk stemning	

Christian Lemmerz	
<i>Virginia, 1998</i>	3
- Det er smukt selvom det er så grotesk. Man kan se på det selvom det er noget man normalt aldrig ville se på i virkeligheden. Jeg tænker ikke noget bestemt men der så meget at se. Første gang jeg så udstillingen med C.L. var på ARoS da jeg gik i skole i Skanderborg. Så flyttede jeg til Randers og en dag var det jeg syntes bedst om på min ARoS udflugt blevet en permanent udstilling.	

- Jeg så værket på Aros da det var udstillet der. Historien om værket var så speciel og på en måde gribende. Materialevalg og udførelse er så udsøgt, og er ofte forbeholdt for velstående borgere, så kontrasten var slående.
- Lemmerz er god til at sætte fokus på døden på en æstetisk måde, som sætter tanker i gang og samtaler i gang.

Wilhelm Lundstrøm

<i>Siddende model, 1938</i>	1
- Billedet er både skulptur og maleri. Enkelt og præcist.	
<i>Stilleben, ?</i>	1
- En dejlig kolorist. Flotte farver og godt komponeret	

Piero Manzoni

<i>Merda d'Artista, 1961</i>	5
- Kender den fra en udstilling "Skandaler" i Århus. - Merde del'artiste – er meget ironisk og let at tegne - Denne kunstnerlort på dåse er noget helt særligt, fordi den udfordrer selve kunstinstitutionen og vores opfattelse af, hvad kunst er! Som besøgende er man altid en smule spændt på, om dåsen mon står i montren som sædvanlig, eller om den er eksploderet. - Fordi den er drenge. - Fordi alle kan relatere til lort på dåse. Futnut XD	

-	
<i>Marcus og Martinus, ?</i>	2
- Fordi jeg elsker den	

Richard Mortensen

<i>Comparisons, 1955</i>	3
- Mortensens udvikling er enormt interessant. - Han tænker som mig og udtrykker det i billedet.	

Emilie Mundt

<i>Hjemkomst, 1893</i>	3
- Ved lampens skær - Som et historisk perspektiv. At kunne genkende sig selv i sine fortidige. - De meget sigende udtryk i ansigterne på fortælleren og på tilhørerne.	

Per Neble

<i>Sild i den frie, 1988</i>	3
- Jeg synes at når jeg ser på det føler at jeg er fri ligesom dem og det er så enkelt. Jeg elsker det.	

Jais Nielsen

<i>Silhuettekupperen, 1918</i>	1
- Bliver så inspireret af måden der bliver arbejdet med både bløde og geometriske former! Samtidig de yndige sarte farver.	

Thorvald Niss		
<i>Fra Dyrehaven, 1882</i>		1
- Fordi det er naturagtigt – og flot lavet.		

Julius Paulsen		
<i>Solnedgang, 1893</i>		2
- Motivet minder mig om mine bedsteforældres gård, omgivet af den vilde danske natur. Den let slørede kvalitet gør det let at huske, hvordan de lange dage i haven altid endte med meget tunge øjenlåg...		
- Det gør mig eftertænksom.		

Torbjørn Olsen		
<i>Den vantrø Thomas, 2003</i>		2
- Farverne og historien.		

Tróndur Patursson		
<i>Kosmisk Rum, 1997</i>		7
- Det er en installation, der giver mulighed for at finde figurer og fortællinger – man kommer med 'ind' i kunstværket. Oplevelsen kan deles med hele familien, store som små.		
- Det er rigtig godt lavet, med spejleffekterne.		
- En hyggelig oplevelse med sus i maven når man opdager afgrunden.		
- Genial		
- Det ser ud som om man kan falde ned.		
- Ida 6 år synes det er flot, og undres over hvordan man har fundet på det.		
- Det er en stor oplevelse af svæve mellem himmel og jord.		
- Jeg kunne godt li' at være i spejlrummet. Jeg synes det fordi alt blev spejlet.		

Bjerke Pedersen		
<i>Manden der bærer sig selv, 1938</i>		4
- Fordi det var min søns favoritbillede fra hans tidlige barndom.		
- Det er vel sådan jeg nogle gange føler. At man selv skal bære sig igennem livet.		
- Fordi der er minder [fra] folkeskolen hvori jeg havde om det ☺ Det er et meget smukt billede.		
- Han går ind i mørket men vil helst være ude i lyset. Det vil vi jo gerne alle sammen være i lyset.		

Carl-Henning Pedersen		
<i>Skibe, 1956</i>		1
- Vand og skibe med sejl er som en sommerdag på Randers Fjord.		

Theodor Philipsen		
<i>Malkepladsen ved Dyrehavegård, 1901</i>		2
- Virkelighedsgengivelsen er unik og den skaber en idyllisk landstemning, som er vigtig ikke at glemme i byens travlhed.		
- Alle de smukke dyr. Glæde og frihed. Jeg tænker på en jeg kender.		

L.A. Ring	
<i>Sommerdag ved Roskilde Fjord, 1900</i>	15
- Man bliver 'trukket' ind i billedet. Kan næsten føle fugtigheden. - Rolig. Stemningsfuld. Nostalg. - Meget stemningsmættet. Poetisk. 'Mindfullt'. Smukt. Fantastiske farver. Konklusion: Herligt. - Den flotte glans (olie) understreger den stemningsfulde natur, lyset og farver. Man føler næsten, man er en del af naturen i billedet (on location). Billedet har fulgt mig fra min barndom... og til et liv i 50'erne. - Lyset! - Himmel og jord går ind i hinanden (ligesom) med P.A. Bech En sommernat. - Fuldkommen fred – og harmoni – også i kompositionen. - Lidt melankolsk stemning, Stillestående. Mildt! - Øv. Jeg kommer her forgæves i dag. Der er lukket af, så jeg ikke kan se værket pga. opsætning af ny udstilling. - Det billede er vel det eneste jeg altid kan genkalde mig. Jeg glemmer det aldrig. Og jeg ved hvor det hænger. Det er det mest uhyggelige i udstillingen. På overfladen idyl. Men noget gemmer sig. Et mærkeligt lys, og et unaturligt landskab. L.A. Ring må ha været et mærkeligt menneske. - Stemning. Skønhed. Sjælelig fordybelse. Sanselighed. - Første gang jeg så det blev det en åbner til Ring. Og det har det været siden. - I har en samling jeg nyder hver gang jeg er her. Så valget var svært. Men dette gamle maleri er mit yndlingsværk. Stemningen – følelsen af uendelighed, lyset farverne. En sommeraften hvor vores familie sejlede så langt ind i Samsø Fjord vi kunne komme – minder det mig om. Tak!	
<i>Herman A. Kähler i sit værksted, 1890</i>	1
- Jeg går op og "snakker" lidt med min tipoldefar. Godt at L.A. Ring kom forbi både Næstved og Randers.	
<i>Langs Rugmarken, 1887</i>	1
- Når jeg kigger på billedet får jeg en følelse af at jeg har lyst til at gå hen af stien og se hvad der er for enden.	

Olaf Rude	
<i>Nature morte med avis, 1919</i>	1
- Dagligdagens skønhed.	

Andreas Schulenburg	
<i>En lavine i en sukkerskål, 2013</i>	3
- Den er sjov at kigge på, og det er en god idé. - I dag blev jeg ramt af dette værk. Så sanseligt – havde <u>sådan</u> lyst til at røre. Og morsomt – åh hvor jeg kender den situation!	

Jørgen Sonne	
<i>Romersk Karneval, ca. 1840</i>	1
- Gode farver giver god varme. Fest og farver. Liv i billedet. Fortæller en historie.	

Niels Larsen Stevns	
<i>Udsigt fra slotspladsen i Cagnes, 1923</i>	2
- Kender stedet. - Det giver en helt speciel ro, har nogle smukke farver og et unikt lys.	

Jens Søndergård	
<i>Søndag, 1928</i>	1
-	

Wenzel Tornøe	
<i>En syerske pinsemorgen, 1882</i>	2
- Jeg holder meget af mange af museets billeder. Cobraerne, Lundstrøm, Jais Nielsen, Scharff osv, men hver gang jeg er her (til) skal jeg lige forbi en sypige. Temaet, farverne gør indtryk. - Min mormor (1919-1990) følte sådan med den unge hårdtarbejdende kvinde. Hun havde selv levet et sliderliv i sine unge år (og barndom). Nederst i samfundet og intet værd. Hun var forældreløs. Jeg husker selv som lille pige at hun så dette billede og fik våde øjne og talte om kvinden der. Jeg følte billedet som en hilsen fra mormor, som jeg savner. Tak for hilsenen!! <3 (Madonna af Dalsgaard er også fantastisk!).	

Kurt Trampedach	
<i>(Intet navngivet værk)</i>	1
-	
<i>Selvportræt, 1969</i>	1
- Kan godt lide hans hårdhed og dystre stemning.	
<i>Telefonboksen, 1977</i>	4
- Blandede remedier, mangetydigt, smukt. - Har oplevet tiden, tøjet, ventetiden – værket beskriver min ungdom. - Et helt uhyggeligt præcist tidsbillede!	
<i>Liggende dreng, Henrik, 1979</i>	1
- Man ænser det ikke som et kunstværk ved første øjekast. Man tænker: ”Nå, der er en gæst, der har sig en lur”.	

Kent Zahll	
<i>Høne, 2012</i>	4
- Den er grineren. Den er nutidsrelevant i forhold til ægget. - Fordi vi selv har høns, der er nuttede og laver gode æg (Ea 6 år)	

Kristian Zahrtmann	
<i>Den Hellige Katharina af Sienna, 1914</i>	1
- Fordi det er flot. Fordi jeg kunne se Jesus (Signe 9 år).	
<i>Italiensk tærskelplads, 1902</i>	1
- Stemning: De pragtfulde landskaber, som får minder om Italien til at komme frem. I denne landsby var en hel del danske kunstnere på malerskole (og udveksling) hos Zahrtmann.	

Andre kommentarer	
- Mange af malerierne. Der mangler bænke! - Der er så mange fantastiske værker her, så det er umuligt at vælge ét ud :) - Kunst hvor vi kunne sætte brikker på så billedet blev forandret. - Alle er gode	