

Formidling

for et

nytt

museum



Formidling for et nytt museum

Formidling

for et

nytt

museum

Forord	9
Per Odd Bakke	
Introduksjon: Formidling for et nytt museum	11
Boel Christensen-Scheel	
Kunstformidling i et nytt Nasjonalmuseum: Gjeldende kunnskap innen museumsformidlingen	31
Wendy Woon	
Synlig/usynlig: Norske kulturinstitusjoner fra et afropolitisk perspektiv	65
Asta Busingye Lydersen	
Hvorfor formidle kunst?	99
Maria Lind	
Kreativ evaluering og undervisningsprosjekter i museer: Alternativer til en målstyringsmodell	113
Emily Pringle	

Forord

Det er et mål for Nasjonalmuseet å øke mengden av publikasjoner og artikler innen formidlingsfeltet. Med denne artikkelsamlingen håper vi å bidra til å utvide debatten rundt formidling – og på sikt gjøre museets tilbud og aktiviteter enda mer relevante for enda flere.

Nasjonalmuseet initierer mange ulike satsinger som formidler opplevelser, diskusjon og kunnskap om kunst, arkitektur og design. Sommeren 2017 gjennomførte museet et internasjonalt internseminar om formidling i kunstmuseer, under tittelen *Learning Strategies for a New National Museum*. Målet var å avdekke nytt formidlingspotensial for det «nye» nasjonalmuseet, i et mer synlig og aktivt samspill med byen, befolkningen og samtiden.

Seminarets to dager inneholdt foredrag og praktiske workshops. Noen av innleggene fra seminaret er nå blitt artikler i denne publikasjonen. I tillegg åpner artikkelsamlingen med en ny tekst av Boel Christensen-Scheel, professor i estetikk og kunstteori ved OsloMet – Storbyuniversitetet, som sammen med Nasjonalmuseets daværende formidlingskoordinator Christin Fonn Tømte tok initiativ til og organiserte seminaret. Takk til dem.

Per Odd Bakke

Spesialrådgiver, Nasjonalmuseet

Introduksjon: Formidling for et nytt museum

Boel Christensen-Scheel — Professor i estetikk
og kunstteori, OsloMet – Storbyuniversitetet

Formidling for et nytt museum er en samling av tekster skrevet av ledende stemmer innen formidling – tre av dem kommer fra museene selv, mens den siste er fra det utøvende kunstfeltet. Med «nytt museum» tenker vi både på Nasjonalmuseets nye bygg som står klart i 2020, men også andre nybygde kunstinstitusjoner og de nye rollene disse institusjonene har eller kan få. Museene har tradisjonelt en rekke ulike oppgaver som går utover samling, bevaring og utstilling – i nyere stortingsmeldinger og i europeiske og internasjonale strategier for kulturarv, fremheves museenes sosiale, kulturelle og dannende funksjoner (Kulturutredningen 2014, Meld. til St. 8 2018–19). Museenes digitale muligheter og ideen om «digitale museer» eller «nettmuseer» utvikles også i stadig større grad, blant annet for å møte nye publikumsgrupper som ikke kommer seg til museet, men også for kunne vise frem større deler av samlinger som ellers befinner seg i magasinene.

Vi snakker også i dag om hybridiseringen av kunst- og kulturinstitusjonene, og om kulturinstitusjoner som et «tredje sted», i tillegg til hjemmet og jobben (Oldenburg 1982, Nagel Delica 2016, Christensen-Scheel 2019a), der publikum ikke bare går for å se bestemte kunst- og kulturtilbud, men der de også går for å «henge», jobbe, studere eller møte andre. Litteraturhuset og Sentralen i Oslo er typiske eksempler på en slik hybridisering, der man finner ulike auditorier og formidlingsrom, spisesteder, arbeidspulter, barnerom – generelt en rekke forskjellige typer rom for forskjellige aktiviteter. Disse er gjerne både organisert og uorganisert, der husene gjerne programmerer en del selv, men også er åpne for utleie og utlån til eksterne initiativer og organisasjoner som vil lage et seminar, en debatt eller en workshop. Kunst- og kulturinstitusjonene har altså fått en rekke nye funksjoner, delvis utviklet på bakgrunn av institusjonenes ønske om å tiltrekke seg publikum og drive publikumsutvikling, men også utviklet for å møte samfunnsutviklingen der innovasjon, tverrfaglighet og sosialt engasjement står sentralt.

Noen steder kan det kanskje oppfattes som om disse går på bekostning av den klassiske kunstformidlingen som gjerne tar verket eller kunstneren som sitt primære utgangspunkt. I stedet for å fortelle oss noe vi ikke vet, eller antas å ikke vite, om kunstnerens biografi og intensjoner, eller om kunstens produksjon og oppbygging, så kan formidling som springer ut av disse mer hybridiserte formene heller vektlegge helt andre perspektiver, som en annen kunstners blikk på den utstilte kunstneren, en samfunnstematikk eller publikums opplevelse. I noen sammenhenger kan man frykte at maleriene blir borte fra museene og bøkene forsvinner

fra bibliotekene, til fordel for andre opplevels- og underholdningstilbud. Men man kan også si at en slik hybridisering vektlegger kunsten fremfor kunstverkene og litteraturen fremfor bøkene. Det innebærer også at de elementene som kan gi kunsten og kulturen en større plass hos publikum løftes frem med tanke på å skape mer deltakende og engasjerende institusjoner, som kan nå flere mennesker med mer ulik bakgrunn. Da snakker vi om «kunsten å være relevant» ('the art of relevance'), som museumsdirektør og interaksjonsdesigner Nina Simon er opptatt av (2010, 2016).

I denne antologien beskriver de ulike forfatterne på forskjellige måter hvordan det i museene og i forventningene til dem har vært en overgang fra å tenke på formidlingen som noe som dreier rundt *objektene*, til formidling som noe som handler om *menneskene* og *møtene*. Denne vendingen kan sies å være drevet av både indre og ytre påvirkninger: I formidlingen og kunsten har det vært en bevegelse mot den som opplever eller er mottaker heller enn den som er avsender for å «demokratisere» eller åpne besøket. Men oppmerksomheten rundt publikumsoppslutning er også del av en politisk og økonomisk legitimering, som ikke alltid betyr det samme som å gi publikum gode og viktige kunstopplevelser. Her kan det oppstå friksjoner som det er verdt å se nærmere på – bevegelsen vekk fra objektene og mot menneskene og opplevelsene dreier museene mot «opplevelses-samfunnet», med flyktig forbruk av stadig mer intense opplevelser. Dette kan ikke beskrives som spesielt bærekraftig. På den annen side står de store «samlingene av objekter» overfor en nytenkning i bærekraftens tidsalder – kan vi bare fortsette å samle på stadig flere ting? Mange steder digitali-

seres nå samlingene for å lage digitale museer der publikum kan gjenoppleve museumsbesøket eller oppleve det på avstand. Denne digitale satsingen er mindre avhengig av det fysiske objektet og kan lage mange ulike opplevelser basert på ett og samme objekt. Det digitale er både en forvalter og en formidler av gjenstandene, men gjenstandene har fremdeles en viktig plass i museene og i deres formidling. Normen er fremdeles at det fysiske kunstverket verdsettes høyt over den digitale reproduksjonen, samtidig som det lages og kjøpes inn stadig flere digitale kunstverk til museenes samlinger.

I Nasjonalmuseets strategi frem mot 2022 heter det at «Vi skal utvikle nyskapende utstillinger for et mye større og bredere publikum». Museets rolle er i strategien å «forvalte, utvikle og tilgjengeliggjøre Norges største og mest betydningsfulle samling innen kunst, arkitektur og design», og museets visjon er «å skape nye generasjoner kunstentusiaster». Museet skal ytterligere være hele Norges museum, et ledende museum i Norden og skape bred entusiasme for museet. Mange av de strategiske målsettingene for museet angår altså en henvendelse ut og en aktivisering/inkludering av ulike betrakter- og brukergrupper, enten dette er nye publikum-mere fra ulike sosiale grupper eller de faste publikumsgruppene og fagpublikummet. Hvis museets sentrale oppgaver er å samle, bevare, forske, kommunisere og formidle (ICOM 2007), så gjøres dette selvfølgelig med tanke på forvaltningen av en kunst- og kulturarv. Men ettersom kulturarven ikke er en gitt størrelse, så dreier museets oppgaver seg i stor grad om å synliggjøre, formidle og skape begrunnelser for egne valg og produksjoner: Hvorfor skal akkurat dette

samles, bevares, vises, utvikles, dokumenteres? Og hvordan gjøres dette på måter som styrker opplevelser av kunst for ulike publikumsgrupper, samtidig som de begrunner museets rolle som en kunst-/kulturforvalter og samfunnsaktør.

Nasjonalmuseets direktør fra 2017, Karin Hindsbo, har ønsket en kunsthverdag, og hun understreker behovet for både klassisk kunst og for friksjon. Hun har også sagt at det samiske og flerkulturelle må få en større plass – noe som rimer med museets ambisjon om å være «flerstemmig». Fremtiden for museumsformidlingen er trolig både fysisk og digital, den er trolig også både kunsthverdag og mer samfunnsrettet. Som en første inngang til formidling i denne boken, gir vi ordet til en amerikansk formidlingsdirektør som gjenoppliver kunsthverdagen i museene og som blant annet gjør dette ved hjelp av samtidskunstnere. Samtidskunstneren blir altså et levende menneske i det nye museet, ikke bare representert gjennom et objekt.

Kunsthverdag – en laboratorietilnærming til kunst og publikum?

I bokas første artikkel skriver formidlingsdirektør Wendy Woon om nysatsingen på formidling ved Museum of Modern Art i New York (MoMA). Hun beskriver hvordan museumspublikummet ofte ikke ser på museumsbesøket som en del av en kulturell aktivitet – kunstmuseet har fått en slags opphevet rolle som skiller det fra brukskulturen og som gjør at publikum ikke nødvendigvis kjenner igjen den utvidete kulturforståelsen eller det kultur mangfoldet de ellers er en

del av i lokalsamfunn, i amatørproduksjoner, mat- og musikkulturer, mm. Woon trekker frem MoMAs kunstpedagogiske røtter for å gi ny giv til en nysgjerrighetsdrevet «laboratorietenkning» med referanser til MoMAs første direktør, Alfred Barr jr. i 1929. Museet kan i hennes øyne i større grad ses på som en «lærende» institusjon, fremfor en som er «utlært». Dette er også i tråd med den britiske museumsforskeren Eilean Hooper-Greenhills formidlingsteori som beveger seg fra «education» til «learning» (Hooper-Greenhill 2007). All erfaring og læring går gjennom den enkelte publikummer og bør derfor også ta erfaringsståstedet som utgangspunkt i tillegg til underviser- eller utsigerposisjonen. Hvis vi ser for oss en overgang fra *tempel* til *agora*, sier Woon – så spiller vi nettopp denne møte- og erfaringstenkningen, og vi snur opp ned på ærbødighetskonteksten som publikummet ofte føler i museet. På en offentlig markeds plass, en agora, kan vi også tenke oss at publikum kommer inn med en kunnskap eller noe de kan dele, de er ikke tomme containere klare til å fylles opp (Christensen-Scheel, 2019a og b).

Woon trekker altså linjene tilbake til MoMAs stifting og museets kunstpedagogiske historie. Ved å gjenopplive kunstpedagogikken fra begynnelsen av 1900-tallet, vekker hun også noen ideer knyttet til modernismen og til utviklingen av nye samfunn og nye utdanningsstrukturer. John Dewey er en kjent amerikansk filosof som ofte knyttes til kunstpedagogikken nettopp fordi han gir sanseligheten en så viktig rolle. Men han understreker også den individuelle erfaringen og betydningen av å *gjøre* for å lære. Dette handler om hvordan individet kan aktiviseres og i større grad eie sin egen erfaring – det er også et fenomenologisk perspektiv som gjør den en-

kelte til forvalteren av sin egen læring. Det er subjektet som er utgangspunktet for sansningen, selv om dette gjerne er noe som gjøres i fellesskap og sammen med andre (Dewey 1934, 1938).

På MoMA har de derfor opprettet et «People's Studio», et slags verksted eller aktivitetssenter midt mellom utstillingsalene. Det spesielle her er nettopp at verkstedet knyttes til utstillingene, og at det er et stort utvalg av aktiviteter, for eksempel knyttet til arkitektur i en Frank Lloyd Wright-utstilling. Aktivitetene spenner fra enkle klipp-og-lim-øvelser som passer for barn til mer avanserte spill eller dataprogrammer – man kan også sette seg ned og tegne mens man ser utover MoMAs atriumshage. Aktivisering, deltakelse og utprøvinger er viktige elementer i denne formidlingstenkningen, som tar besøkernes erfaring som utgangspunkt. Flere av de ledende stemmene innen samtidens formidling gjengir undersøkelser der publikum oppgir at de gjerne vil kunne delta mer i museet. Interaksjonsdesigner og museumsdirektør Nina Simon beskriver deltakelse og identifisering som sentrale elementer i det som oppfattes som gode museumsopplevelser av de besøkende, og i de to bøkene *The Participatory Museum* (2010) og *The Art of Relevance* (2016) beskriver hun nettopp kulturarvsinstitusjonenes mulighet for å arbeide aktivt og smart med ulike deltakelses- og inkluderingsstrategier for å ta en mer synlig rolle i samfunnet.

I denne antologien beskriver imidlertid Wendy Woon hvordan de på MoMA bevisst har brukt kunstnere og kunstneriske strategier for å utvikle denne forbindelsen til publikum. I formidlingsstaben på MoMA arbeider kunstneren Pablo

Helguera, som også har gitt ut boka *Education for Socially Engaged Art* (2011). Han har blant annet satt i gang prosjektet «Artist Experiment», der kunstnere gjennom en «residency» eller et opphold ved museet, utarbeider et prosjekt som kan beskrives som en kryssning mellom kunst og formidling, kanskje også knyttet til kunstnerisk forskning. Dette handler om at kunstnerne mer aktivt tenker publikum i forhold til kunsten, kanskje skaper de noe performativt, eller, som Nina Katchadourian i «Dust gathering», de arbeider med erfaringen av museumsrommet og synliggjøringen av nye elementer i dette.

Denne kunstneriske inngangen til formidlingen kan kalles «kunstbasert formidling» (Christensen-Scheel 2019), men den kan også tenkes som en nyere form for kunstpedagogikk, der kunstnerne selv aktivt går inn og skaper den sanselige utvekslingen med publikum. Dette kan handle om en kommunikasjonsevne eller -makt, men handler også om å bruke erfaringen som materiale – slik Dorothea von Hantelmann beskriver i «The Experiential turn» (2014). Woon setter som Hantelmann erfaringen i sentrum, og nettopp derfor får kunstneren en ny og sentral rolle i kunstformidlingen. Dette kan også knyttes til en mer direkte kunstnerdrevet formidling og programmering: Gjennom kunstnersamtaler, kunstneromvisninger, kunstneropphold, kunstnerstyrte verksteder og studioer i museene, kunstnerskrevne formidlingstekster og performanser rundt andre verk i samlingen, gis samtidskunstnere en levende og formidlende rolle i museet – dette åpner for mange nye mulige kunsterfaringer og nye roller for kunstnerne i fremtidens museer.

Sosialt ansvar og museet som samfunnsinstitusjon

Bokas andre artikkel er skrevet av Asta Busingye Lydersen, som også har skrevet boka *Afropolitt*. Lydersen, som er tidligere nestleder i Kulturrådet og medlem av kunstnerkollektivet Queendom, har lang erfaring med både kulturpolitikk og kunstproduksjon i Norge. I artikkelen «Synlig/usynlig» tar hun utgangspunkt også i egne erfaringer og beskriver møtet med utstillingen «Afrikanske kulturer» i Historisk museum i 1997 som stilte ut Afrika og afrikanere på en mildt sagt «eksotiserende» måte. Lydersen sier at bildet som ble dannet av Afrika i denne utstillingen ikke favnet samtiden og forsterket bildene av annerledeshet – hun opplevde sin stemme og sin kultur som delvis «usynlig» i denne vestlige fremstillingen. På samme tid var det enkelte trekk ved det afrikanske som ble gjort synlig – for eksempel HIV/AIDS-epidemien og sultkatastrofer. For en ung norsk-afrikaner var det, slik Lydersen beskriver, lite for henne å være stolt av eller orientere seg mot.

Dette paradokset mellom synlig og usynlig i kulturelle ulikheter og tilhørigheter er fremdeles virksomt, og det minner om det den mye siterte filosofen Jacques Rancière diskuterer i *The Politics of Aesthetics* (2004, utgitt som *Le partage du sensible* i 2000): Sanseligheten er også politisk i den forstand at den innebærer ulike synligheter og usynligheter. Vi legger merke til enkelte ting fremfor andre, og det er noen ting vi ikke legger merke til eller gir en mer underordnet plass når vi orienterer oss i et rom eller et landskap. Derfor er det betimelig å spørre hvilke bilder og forestillinger vi har med oss om andre mennesker og kulturer, og hva institusjonene gjør for å befeste eller utfordre disse.

I mange av dagens museer gjøres det en innsats for å utvikle og oppdatere forståelser og fremstillinger av annerledeshet – både med tanke på hva man viser frem, men også med tanke på hvem man henvender seg til når man gjør det. Utstillingen i Historisk museum er nå tatt ned, men Lydersen beskriver likevel hvordan noe av tankegodset om «fremmedhet» preger museenes og kulturfeltets behandling av andre kulturer og mennesker med en annen hudfarge. Begrepet «neger» vaker fremdeles rundt, og unge kvinner med afrikansk bakgrunn blir fremdeles satt i bakgrunnen på teater og i filmer, de er sjelden protagonister. Lydersens artikkel kan i denne samlingen ses som en oppfordring til kunst- og kulturfeltet om å ta et oppgjør med sin egen blindhet overfor både bevisst og ubevisst diskriminering. Dette handler ikke bare om et oppgjør med en «kolonial» fortid, men også om en bevissthet i rollen som samfunnsaktør. Hvis museene ønsker å tiltrekke seg nye publikumsgrupper, som også kan skape faglig fornying og nye perspektiver, så må disse nye publikumsgruppene både tenkes og fremstilles som publikummere, ikke som ofre eller utstillingsobjekter.

Her er Tate Moderns prosjektgolv Tate Exchange et eksempel på en mulig strategi – de har inngått partnerskap med over 60 «associates» med ulike sosiale formål – skoler, organisasjoner og universiteter som får disponere prosjektgulvet etter tur og bidra til utstillingen og kurateringen av sine prosjekter og perspektiver (Christensen-Scheel 2018). Her blir selve utvekslingen mellom museet og partnerne et av målene i seg selv, ikke fremstillingen av partnerne slik museet ser det.

Rancières oppmerksomhet rundt sansningen som et politisk materiale i seg selv er også en mulighet for nye museer, for nettopp her kan man skape andre sanseligheter enn den man finner i hverdagen og byrommet ellers. Museet og kunsten kan vise bilder, ideer og forestillinger som overskrider den virkeligheten vi beveger oss i, eller som nettopp viser den frem på en måte som vi ikke har lagt merke til før. Kunstens og museets autonome eller frie karakter gjør museumsrommet til noe som kan gi en spesiell opplevelse – det kan gi en følelse av opphøyethet, ro, tid til sanselige erfaringer og kontemplasjon, eller det kan gi intense møter med mennesker, farger og former. Museet og kunsten kan være en annerledesverden midt i byrommet, og dette er en absolutt kvalitet. Likevel vet vi at mange, og særlig ungdom og innbyggere med innvandrerbakgrunn, ikke opplever dette museumsrommet som tilgjengelig eller ser seg selv som mulige publikummere. Lydersen minner oss på at en tredjedel av Oslos befolkning er immigranter eller barn av immigranter, og som del av formidlingstenkningen i et nytt nasjonalmuseum er hennes spørsmål mer enn relevant: «Hvorfor skal vi velge å bruke en dag sammen med dere og maleriene deres?» Museets ansatte er forvaltere av en felles kulturarv, og museumsrommet er den fysiske muligheten vi har til å møtes med det som er felles og det som er ulikt i kulturarven.

Kulturarvsforskeren Laurajane Smith skriver om «arvs»-problematikken i kulturarven (2006) – en arv defineres ved at den tilhører noen og ikke andre, og dette kan være et vanskelig utgangspunkt for å skape en felles kulturhistorie og kultursamtid i et samfunn med mange ulike og tidvis motstridende kulturarver. Bilder kan bety ulike ting for ulike

mennesker. Symboler, for eksempel hakekorset, har ulike opphav og er brukt i svært forskjellige kontekster. Avbildninger av nakenhet representerer en ultimat skjønnhet i den vestlige tradisjonen med røtter tilbake til den greske antikken, mens nakenhet i avbildning fremdeles er problematisk for en rekke kulturer og religioner. Smith snakker også om «bruken» av kulturarv, og vi kan legge til «produksjonen» av den – som kunsthistoriske diskusjoner gjennom det 20. århundret har vist, er ikke kanon bare gitt. Vår kulturarv både brukes og produseres gjennom vår samtidige behandling av den, og det vi velger å stille ut befestes i større grad enn det vi ikke viser frem. I tillegg har vi de kulturuttrykkene som aldri kommer i nærheten av museene, men som er en viktig del av menneskers hverdag og kulturuttrykk. Hvilke kunstuttrykk blir ikke stilt ut og hvorfor? Denne typen spørsmål er en del av museenes mulighetsrom ikke bare som kulturforvaltere, men også som kulturskapere.

Kuratoren som formidler

Med 2000-tallets rolleforskyvninger har vi sett fremveksten av nye arbeidsoppgaver i museene: Først kuratoren som kunstner, så kunstneren som kurator, og nå en «educational turn», der kunstner, kurator og formidler alle beskjeftiger seg med ulike former for erfaringsproduksjon. Som en representant for samtidens kuratorer, er Maria Lind en stemme som både åpner for og kritiserer denne utviklingen. Lind bruker derfor begrepet «mediation» på engelsk, med hensikt å videreføre det nordiske og tyske formidlingsbegrepet og skape en slags dialektikk med det anglo-amerikanske «education» som ofte brukes i museer. I England har nå

mange formidlingsavdelinger endret navn fra «education» til «learning» for å vise til den ovenfor nevnte bevegelsen mot betrakteren, men det er fremdeles et begrep som i hvert fall i nordisk sammenheng i større grad knyttes til pedagogikk enn til kunst. Linds oversettelse av dette mediation- eller formidlingsbegrepet har altså det til hensikt å vise til en mer kunsthistorisk rettet tradisjon, der kunsten er utgangspunktet for formidlingen og ikke betrakteren.

Artikkelen av Maria Lind som her gjengis, ble først skrevet til en spesialutgave av magasinet *Mousse*, og den setter på spissen et sentralt dilemma, eller nesten en konflikt, mellom kunst og formidling i enkelte samtidskunstsammenhenger. Hun begynner med en definisjon av formidleren som en slags mellomposisjon, et mellomledd eller en mediator, mellom kunsten og publikum. Lind setter altså innledningsvis opp denne posisjonen som en slags oversetter, potensielt også feiloversetter, av kunsten. Kunstens rom for kontemplasjon og kritikk risikerer å bli endret eller utvannet av diverse formidlingsaktiviteter som ikke egentlig tar verken kunstens form eller innhold på alvor. Men, sier Lind, ettersom årene har gått ser hun stadig tydeligere hvordan samtidskunstdis kursen, drevet frem av kuratorer og autonome kunstinstitusjoner, også representerer et veldig innadvendt og nettopp diskursavhengig ståsted. Dette betyr at kunsten gjøres delvis utilgjengelig av lag med referanser. Kunsten er rett og slett ikke tenkt for publikum, men som en plassering i et kuratorlandskap og som en kommunikasjon med andre kolleger.

For Lind, som nå er direktør for Tensta Konsthall i en forstad til Stockholm, har dette etter hvert kommet til å represente-

re et problem. Samtidskunsten trenger forbindelseslinjer til «utsiden», og hele apparatet i museene må settes inn for å tenke nytt rundt disse. Her handler det, som også Woon argumenterer for, om nye former for eksperimentering og nye former for «mediering» av kunsten, ikke en opphopning av aktivitetstilbud på museenes verksteder. Her kommer vi som hos Woon tilbake til å tenke formidling forbundet med kunstmøtene og med en mer dyptgående undersøkelse av hva som ligger i disse møtene. Formidlingen kan tenkes nettopp som møter mellom kunst og publikum, ikke bare som en aktivisering av publikummet i museet. Likevel kan det være forskjeller mellom den kuratoriske kunstsentrerte tenkningen og formidlingens menneske- eller publikumsorientering.

Museet som organisasjon – kreativ evaluering og selvbevissthet

For å rigge museene som fleksible og utadvendte møteplasser, trengs kontinuerlig arbeid med museumsorganisasjonen. Museene er også kunnskapsorganisasjoner, der det skal produseres forskning, og der de ansatte er vant til å bidra med fagkunnskap på ulike områder. Dette betyr at museene inneholder ulike kunnskapssyn, og at de ulike ansatte forvalter kunnskapen ulikt. Forskningsdirektør på Tate-museene, Emily Pringle, har skrevet bokas siste artikkel – den er om noe hun kaller «kreativ evaluering» i museene med tanke på utvikling av mer helhetlige formidlingsstrategier. Pringle har tidligere skrevet om nettopp formidlingssyn og kunstsyn hos noen av de som arbeider på Tate, og hun

stiller hele tiden spørsmålet «hvorfor?». Hvorfor formidler vi på denne måten? Hvem når vi og på hvilken måte?

I «Kreativ evaluering og museumsformidling» tematiserer Pringle viktigheten av bevissthet og selvbevissthet i en institusjon og ikke minst en bevissthet som er fundert på empiriske data og undersøkelser av hvordan faktiske publikummere har opplevd møtet med museet. Her er det ikke bare snakk om kvantitative undersøkelser, det kan like gjerne være kvalitative eller mer dyperegående samtaler med enkeltpublikummere for å få mer innsikt i ulike deler av opplevelsen. Det handler imidlertid om å ha noen andre enn institusjonens eget blikk på møtet i museet og diskutere dette for å bli bevisst hva vi gjør med vitende, og hva vi gjør uten å egentlig være klar over det.

Pringle går også lenger i det hun kaller «kreativ evaluering», og hun skiller mellom tre typer evaluering: – for å måle resultater eller utfall, – for å oppnå ny kunnskap og – for utvikling. Det vil si at hun ikke bare tenker evaluering som et verktøy for å måle nøye eller misnøye hos publikum. Evaluering er et vesentlig organisasjonsarbeid for å oppnå ny kunnskap om egen organisasjon og for å tilrettelegge for utvikling og nytenkning i organisasjonen. Hva mener vi egentlig? Hvorfor gjør vi det vi gjør? Henger det vi gjør egentlig sammen med det vi mener? Pringle har på Tate-museene tilrettelagt for ulike former for utviklingsarbeid, og hun fremholder at evaluering må ses på som et fagverktøy og ikke bare en tilfredshetsmåling. På museene arbeider det også ulike former for kunnskapsutviklere, og det kan tale for at det også burde finnes ulike formidlingssyn og formidlingsformer. Ved

å bevisstgjøres ulike kunst- og kunnskapssyn kan vi også rettferdiggjøre ulike formidlingssyn (Aure 2011). Det viktige i evalueringsprosessen som Pringle beskriver fra Tate, var overgangen fra en *implisitt* til en *eksplisitt* evalueringsprosess, der flere stemmer og agendaer kommer frem samt en annerkjennelse av at det ikke finnes *ett* riktig kunnskapssyn i museet, men at det faktisk finnes ulike kunnskapssyn der som museet må være seg bevisst og kan benytte seg av.

Antologiens forfattere gjør alle en form for metarefleksjon i forhold til sitt eget formidlingsperspektiv, og de gjengir ulike blikk på formidlingen i museet – kunstnerens, kunstpedagogens, publikums, kuratorens og administratorenes eller forskningslederens. Disse ulike blikkene gir oss ulike og utfyllende innganger til hva dagens museumsformidling kan handle om, og ikke minst gir de formidlingsfeltet nye utfordringer som kan bidra til å skape et nytt museum, ikke bare fysisk.

Bibliografi

- Aure, V. (2011). *Kampen om blikket*, PhD-avhandling. Stockholm: Stockholms universitet.
- Christensen-Scheel, B. (2018): "An Art Museum in the Interest of Publicness: A Discussion of Educational Strategies at Tate Exchange". *International Journal of Lifelong Education*, vol 2.
- Christensen-Scheel, B. (2019a): "'Jeg er Sfiderman!' - Formidlingssarenaer fra et brukerperspektiv." I: *Litteraturformidlingens arenaer og praksiser*. Oslo, Cappelen Damm Akademisk.
- Christensen-Scheel, Boel. (2019b) "Sanselige møter eller kritisk tenkning? Formidling i samtidens kunstmuseer.". I: *Kunstformidling – Fra verk til betrakter*. Oslo, Pax Forlag.
- Delica, K. N. (2016): "Kulturplanlægning som social innovation – om udvikling af biblioteksbaserede medborgercentre i udsatte boligområder i Danmark", *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*02, (Volum 19).
- Dewey, J. (1938/1997): *Experience and Education*. New York: Touchstone.
- Dewey, J. (1934/1980): *Art as Experience*. New York: Perigee Books.
- Hantelmann, D. von (2014): «The Experiential Turn». Minneapolis: Walker Art Center, hentet fra (01.06.2018): www.walkerart.org.
- Helguera, P. (2011). *Education for Socially Engaged Art. A Materials and Techniques Handbook*. New York: Jorge Pinto Books.
- Hooper-Greenhill, E. (2007). *Museums and Education. Purpose, Pedagogy, Performance*. London: Routledge.
- Oldenburg, R. & Brissett, D. (1982): "The Third Place". *Qualitative Sociology*, Vol. 5, Nr 4.
- Rancière, J. (2004): *The Politics of aesthetics*. London: Continuum.
- Simon, N. (2010): *The participatory museum*. Santa Cruz: Museum 2.0.
- Simon, N. (2016): *The Art of Relevance*. Santa Cruz: Museum 2.0.
- Smith, L. (2006): *Uses of Heritage*. London: Routledge.



Kunstformidling i et nytt Nasjonal- museum: Gjeldende kunnskap innen museums- formidlingen

Wendy Woon — Edward John Noble formidlings-
direktør, The Museum of Modern Art, New York

Jeg er ikke sikker på hvilket tema som er mest komplekst og flyktig, ideen om «gjeldende kunnskap» innen museumsformidlingen eller hva det vil si å være et «nasjonal»-museum. Begge temaene er åpenbart i bevegelse i et sosialt, globalt, politisk, kulturelt, digitalt og økonomisk landskap som befinner seg i rask endring. Hvordan folk lærer, og hvordan de definerer og forbruker kulturelle opplevelser, er i ferd med

å bli fundamentalt forandret. Hva vi oppfatter som kjernen i identiteten vår, blir utfordret – etikk, tro, empatiens brobyggende kraft og våre personlige og kollektive identiteter innenfor og utenfor grenser. Hvem tilhører det «nasjonale» museet? Hvem er det ment for? Hva er det til for?

Som en kanadier som også er statsborger i USA, gift med en spanjol som også har amerikansk pass, med en sønn som er født i USA med kanadisk og spansk (europeisk) bakgrunn, forstår jeg at grenser og statsborgerskap er flytende størrelser. Millioner av asylsøkere som har flyktet fra hjemlandet eller blitt tvunget til å migrere til andre land, konfronteres med spørsmål om identitet, statsborgerskap og nasjonalitet – og det samme gjelder de opprinnelige innbyggerne i landene de migrerer til. Nasjonalmuseer har tradisjonelt vært offisielle vitnesbyrd om fortiden, men den statiske måten å fortelle historien på gjennom utstilling av gjenstander står i stadig sterkere kontrast til de raske samfunnsendringene.

Museets kontekst i utvikling

I november/desember-nummeret av tidsskriftet til *American Alliance of Museums*, med tittelen «Museum 2040», prøver man å se for seg museenes fremtid:

Hvordan skjedde dette? Hvordan gikk vi fra en statisk idé om «ting i en bygning som er åpen fra klokken 10 til 17, tirsdag til søndag», til dagens fleksible institusjoner med nær forbindelse til lokalsamfunnet? Det moderne museet oppsto av økonomisk nødvendighet og en forståelse av at det vi tilbød

ved århundreskiftet ikke lenger var relevant eller nyttig for samfunnet. Vi hadde blitt til mausoleer uten livets rett, med foreldede forretnings- og programmodeller. Vi lot vår egen historie innskrenke handlingsrommet vårt, klamret oss til de gamle måtene å gjøre ting på, uansett om folk brydde seg eller besøkte utstillingene. Vi endte på mange måter med å være avstengt fra verden og sto og så på mens vi syknet stadig mer hen.

– American Alliance of Museums, «Museum 2040», november/desember 2017, s.18.

Ifølge LaPlaca Cohens *Culture Track*-studie fra 2017 og i tråd med de raske endringene i globale samfunnsforhold, har dagens publikum mye bredere, mer demokratiske definisjoner av kultur – for eksempel oppfatter mer enn en tredjedel av dem som går på kunstmuseum, ikke museumsbesøket som en kulturopplevelse. Kulturopplevelser blir definert bredt og omfatter lokale festivaler, kunst i offentlige rom, mat og drikke, i tillegg til tradisjonelle museer, teatre og musikkarenaer.¹ Men av publikum oppfattes kultur åpenbart som noe som er mer integrert i dagliglivet og lokalsamfunnet som en sosial erfaring, og noe som stimulerer flere sanser enn bare passiv bruk av syn eller hørsel.

Ifølge LaPlaca Cohen-studien har denne endringen i kulturell kontekst fremdeles en betydning i dag. Deltakere i studien sa at kultur er relevant fordi det gir nye perspektiver, hjelper en til å føle og stille spørsmål ved det man tror man vet; det fører sammen mennesker som kanskje ikke har så mye til felles; det utdanner mennesker, utvider horisonten slik at

man forstår andre folk i verden bedre; og styrker empatien, fører sammen mennesker med ulik bakgrunn, fremmer forståelse og anerkjennelse av verdien av ulike kulturer.²

Dette tyder på at museet går fra å oppfattes som et tempel til å bli en agora – et sted der ideer utveksles, som fremmer samtaler og opplevelser. I disse samtalene og opplevelsene syntes folk det var greit å gi uttrykk for hva de mente og følte overfor mennesker de ellers kanskje ikke ville ha møtt. Gjennom dette lærte de mer og ble forandret som følge av sosialt engasjerte opplevelser. Ideelt burde museumskulturen endres og bli mer åpen, kanskje bli en «lærende» institusjon i stedet for en «lærd» institusjon.

Dette peker sterkt i retning av at kunstformidlingen, som i bunn og grunn er selve grensesnittet – møtepunktet – mellom kunst og mennesker, i museet, i lokalsamfunnene og stadig mer på nettet, kommer til å spille en helt avgjørende rolle når det gjelder å bevare museenes relevans og hjelpe dem med å klare overgangen til fremtiden. Museumsformidlere vet mye om hvilke behov publikum i ulike aldre og med ulike forutsetninger har, hvordan de endrer seg i ulike sammenhenger. De er spesialister i å skape sosiale opplevelser som innbyr mennesker til å engasjere seg i kunst, ideer, kunstnere og hvordan de arbeider, samt i hverandre. I dag er det vesentlig at man klarer å skape oppfinnsomme opplevelser som tar høyde for at publikum er en meget mangfoldig gruppe. Det betyr at man må forbi de tradisjonelle og hierarkiske akademiske formatene med forelesninger, symposier og paneldiskusjoner. Kunnskapen og erfaringene til museumsgjengerne må verdsettes, men kontrasteres med kunnskapen og er-

faringene til kunstekspertene. Museumsformidlere er svært bevisste det brede spekteret av grunner mennesker har til å oppsøke kulturopplevelser. Altfor ofte virker det som om museer antar at folk kommer av samme grunn som de ansatte som vier livet sitt til å studere kunst og kultur.

Ifølge LaPlaca Cohen motiveres mange til å delta i kulturelle aktiviteter fordi de opplever det som personlig utviklende å oppleve og lære noe nytt. Et av de overraskende funnene i undersøkelsen er at mange bruker kultur som et middel til å minske stress.³ Samtidig viser studien at den største sperren mot å delta i kulturelle aktiviteter er at de ikke føles relevante, at man ikke er tilstrekkelig orientert, logistiske hensyn som at det er vanskelig å komme seg dit eller finne noe å gå sammen med, samt kostnaden. Også her kommer museumsformidlere til å spille en stadig større rolle, særlig fordi de allerede er opptatt av å fjerne hindringer og skape opplevelser og ressurser som gjør museet mer tilgjengelig både intellektuelt, sosialt, emosjonelt og fysisk ved å skape koblinger mellom folks liv og kunsten.

Kunstformidling på MoMA: en laboratoriemodell for kunst og kunstpublikum

Hvilke faktorer er det som vil sikre at museer benytter seg av «det siste» innen kunstformidling og ikke mister sin kulturelle relevans i fremtiden? Den viktigste faktoren er å ikke betrakte formidlingsfunksjonen på museet som en rekke med arrangementer, utstillinger, rom eller ressurser, men som en pågående, undersøkende prosess som utvikler

seg sammen med kunsten, kulturoppfatningen og menneskene. Pedagogikken bør være like eksperimenterende som kunsten og kunstnerne vi løfter frem og fortjene like dype refleksjoner. Vi lever i en tid der de mest dyrebare ressursene er tid og oppmerksomhet, derfor blir det stadig viktigere å engasjere mennesker med nyskapende formidlingsstrategier.

Selv om museumsformidlersk teori og filosofi kontinuerlig blir formet av eksterne sosiale, politiske, vitenskapelige og teknologiske krefter, er enhver anledning til å utforme en kunstopplevelse i realiteten en hypotese som bør observeres, testes, analyseres og gjentas for å sikre at den tilfredsstiller deltakernes behov.

MoMAs stiftelsesdokumenter inneholder formidlingsmål, og det viktigste er «å hjelpe mennesker til å glede seg over, forstå og bruke sin tids kunst». ⁴ Det er vel kjent at MoMA fra starten ble betraktet som et laboratorium for kunst og utstillinger. Men noe som er mindre kjent, er at det også ble oppfattet som et laboratorium for eksperimentell kunstformidling. Faktisk var den første museumsdirektøren, Alfred Barr jr., selv pedagog og gjennomførte i 1926, på Wellesley College, historiens første kurs i moderne kunst på bachelor-nivå: «Tradition and Revolt in Modern Painting». ⁵ Han sto for den samme grenseoverskridende nytenkningen i undervisningen. Barr omtalte studentene som «vitenskapelig personale» og ga hver enkelt i oppdrag å tilegne seg og undervise i emner fra kurset. På pensum satte han tekster fra *New Yorker*, *Vanity Fair* og *The New Masses*, altså kultur- og aktualitetsmagasiner snarere enn akademiske artikler.

Han arrangerte tilsynelatende uortodokse ekskursjoner til for eksempel Necco-fabrikken i Boston i stedet for byens flotte museer og fremmet en mer eksperimentell, demokratisk tilnærming til samtidskulturen. ⁶

Barr betraktet Museum of Modern Art som et «laboratorium: Publikum inviteres til å delta i eksperimentene», ⁷ og da kunstneren og kunstformidleren Victor D'Amico ble ansatt på deltid som museets første formidlingsdirektør, var hensikten å realisere en innovativ visjon for et pedagogisk prosjekt, et toårig eksperimentelt pilotprosjekt som førte frem mot dannelsen av dagens formidlingsavdeling. ⁸ Den samme eksperimentelle, laboratorielignende, forskningsbaserte formidlingsmodellen brukes den dag i dag. I vår tid preget av hurtige endringer, er dette den klart viktigste modellen for å sikre museenes relevans for fremtiden.

De siste 80 årene har MoMAs formidlingsavdeling for det meste unngått tradisjonelle formidlingsmetoder, der målet er å fore publikum med ekspertinformasjon. Avdelingen søker å gjøre flest mulig mennesker i stand til ikke bare å glede seg over og forstå kunst, men å benytte kreative og innovative metoder for å hjelpe mennesker til å finne mening i, forbindelser til og bruk av kunsten i sitt eget liv. Som D'Amico sa: «Vi skaper ikke kunstnere.» ⁹ I stedet var målet å fremme «enkeltmennesker som er responsive til kunsten og verden rundt dem». ¹⁰ Denne tanken om at den enkelte skal få utvikle sine kritiske evner for å bruke kunst som katalysator for personlig og kreativ utvikling, har vært kjernen i virksomheten til MoMAs formidlingsavdeling fra begynnelsen.

Under den laboratorieaktige formidlingsmodellen ligger det en forskningsbasert kultur som gjennomsyrrer MoMAs historie. Museet var et «testkjøkken» for eksperimentering med nye formidlingsmetoder, utforming av rom, ressurser og bruk av ny teknologi, alt med henblikk på å fremme folks kunstengasjement på måter som er nyttige og relevante i livet. De første årene var undervisningsrommene utstyrt med toveisspeil, slik at man enkelt kunne observere, analysere, justere og gjenta de enkelte læringsmetodene. I dag eksperimenterer vi med programmer og rom for folk i alderen tre til hundre, inkludert mennesker på alle funksjonsnivåer. Vi bruker et bredt spekter av forskningsverktøy for å tilveiebringe data som gjør at vi kontinuerlig kan utfordre, planlegge og forbedre det pedagogiske arbeidet, snevre inn målene, utnytte ressursene best mulig og fungere som en kritisk innovasjonskultur i og utenfor museet.

Kunstformidling på MoMA i dag:

Jeg vil trekke frem tre viktige retninger i museumsformidlingen:

1. Å gjøre forskning og eksperimentering til en grunninnstilling i formidlingsarbeidet, slik at dere hele tiden er lydhøre og relevante for et publikum og et kunstfelt i stadig endring.
2. Å formidle gjennom det som inspirerer kunstneren, gjennom prosessene som kunstneren gjennomgår; dermed knyttes objektene nærmere til mennesket, og man fremmer kreativ tenkning.

3. Å være tilgjengelige: Lydhørhet og en sterk forbindelse til publikum bidrar til å identifisere behov og barrierer, enten de er sosiale, økonomiske, politiske, intellektuelle, emosjonelle eller geografiske.

Forskning og eksperimentering som grunninnstilling

Da jeg begynte på MoMA for elleve år siden, ble jeg inspirert av denne forskningsbaserte, kreative modellen og gikk inn i en heltidsstilling for kvalitativ forskning og evaluering. Målet var å sørge for å forbli relevante i en verden i rask endring. For eksempel viser våre undersøkelser at det særlig er to ting de som kommer til oss er mest opptatt av å vite: «Hva som inspirerer kunstneren, og hvilke materialer og prosesser han eller hun bruker.» I bunn og grunn hvordan kunstnere tenker og virker i verden.¹¹ Denne kunnskapen hjelper oss til å fokusere og forme kunstformidlingen: Hvordan vi utformer de pedagogiske opplevelsene, og hvordan vi presenterer innholdet for publikum.

Vi går til vårt arbeid med den samme nysgjerrigheten, kontinuerlig spørrende innstillingen, viljen til innovasjon og respekten for prosesser som kunstnere viser i sin praksis. Vi er også mottakelige for de usynlige budskapene vi formidler via alle valgene som et museum tar. Vi arbeider for å gjøre dem mer synlige, på en engasjerende og kritisk måte. Hvis kritisk og kreativ tenkning er av verdi, kan vi som formidlere bidra til å modellere prosessene i den typen opplevelser vi skaper.

Teamet mitt og jeg har blitt inspirert av tankegangen og virksomheten til Invisible Pedagogies, et kollektiv av mennesker som jobber i museer og kunstsentre i Spania og som opplever en økende innflytelse. Andrea de Pascual, et av medlemmene av kollektivet, har sagt at «kunst og formidling er to sider av den samme museumsmynten og bør håndteres samtidig. Akkurat som kunst kan være lærerik, kan læring være kunstnerisk. Hvorfor ikke bruke performance, installasjon, minimalisme, video, kroppshandlinger osv. som verktøy i formidlingen? Vi interesserer oss for tanken om å bruke samtidskunsten ikke bare som innholdet i et utstillingsprogram, men som et pedagogisk format.»¹²

Kunstnere og prosessene deres i sentrum for formidlingsarbeidet

Kunstmuseer tenker ofte på kunstnerne som kuratorenes domene. Det hører med til kuratorrollen å skille mellom god og dårlig kunst og å velge de beste kunstverkene til å representere historier med kulturell betydning. Jeg vil imidlertid hevde at det bredere spekteret av kunstnere og kulturarbeidere er like viktig for museer. Kreative miljøer er potensielt de ivrigste museumsgjengerne, og de bruker museer, samlinger og utstillinger oftere enn andre for å stimulere egen tenkning og praksis. Mange arbeider som pedagoger og ser på formidlingsarbeid som en del av den kreative praksisen. På MoMA støtter vi opp om det kreative miljøet i New York ved å ansette kunstnere i formidlingsroller. Vi tror at direkte kontakt med kunstnere og deres betraktninger rundt den utstilte kunsten i museet er av stor tilleggsverdi for dem som

deltar i formidlingsaktivitetene. En stor del av budsjettet vårt går med til å hyre inn kunstnere og andre i kreative yrker til å lede samtaler, utvikle kurs og workshoper, engasjere byens befolkning og utvikle nettbaserte ressurser som engasjerer mennesker over hele verden.

I flere år har vi invitert kunstnere til å delta i prosessen med å utvikle publikumstilbudet vårt og arbeidet nært med dem for å få bedre forståelse av ulike publikumsgrupper og hvilke behov de har. Å sette mennesker i direkte kontakt med kunstnere og kulturarbeidere fører ofte til mer inngående, spennende måter å tenke mer kritisk rundt kunst og kultur på, og ofte på mye mer menneskelige og relevante måter. Kunstmuseer kan være svært viktige arenaer for personlig læring og vekst, og ikke minst for å bli kjent med likesinnede i forbindelse med initiativer som tar samfunnsengasjement på alvor. Dette gjelder i særlig grad nå, når vi er på vei fra en forbruksbasert økonomi til en som krever at både denne og fremtidige generasjoner tenker nytt og fortsetter å utvikle seg faglig i et arbeidsmarked i rask endring. Det kan virke radikalt, men måten kunstnere tenker på, forholder seg til verden på og skaper, kan vise seg mer innflytelsesrik i det lange løp enn kunsten som blir utstilt. Jeg vil nå gi tre eksempler på hvordan vi har stimulert folk til å tenke som kunstnere.

Skapende rom: Art Lab, MoMA Studios, Pop Ups og The People's Studio

Vi spurte oss selv: Hva om vi kunne bevege oss forbi den tradisjonelle galleriopplevelsen der man bare ser på



Art Lab-deltakere jobber med former i en Frank Lloyd Wright-inspirert aktivitet, juni 2017, The Museum of Modern Art. Foto: Martin Seck © 2017 The Museum of Modern Art, New York.

kunsten og den formelle, kodede atferden som hører til gallerisettingen? Hva om vi kunne føre prosessen nærmere kunstopplevelsen? Hva om vi kunne skape opplevelser og rom som åpnet for deltakelse og som aktiverte publikum på meningsfylte måter?

I 2008 lagde vi et rom for familier i forbindelse med utstillingen *Color Chart*. Dette eksperimentet var et samarbeid mellom teamet for formidling rettet mot familier og en av kuratorene for utstillingen, og det varte like lenge som selve utstillingen. Teamet fylte Art Lab, et innbydende, solrikt rom

ved siden av museets Abby Aldrich Rockefeller Sculpture Garden med en rekke interaktive aktiviteter og ressurser knyttet til temaet «farger». Rommet var bemannet med faglig svært sterke formidlere som var flinke til å arbeide med barn og ble raskt til et sted som publikum oppsøkte. Art Lab gjorde museumsbesøket mer givende for familier med barn. Museet for øvrig, med sine strenge regler for oppførsel, kan være utmattende både for foreldre og barn, som lett blir distraheret og har behov for å utforske omverdenen med alle sanser. Aktivitetene ble derfor ikke utformet for å *avlede* oppmerksomheten, men som muligheter til å ta i bruk alle sansene i møte med ideene og den utstilte kunsten. Et eksplisitt mål med Art Lab var dessuten å stimulere familier til å komme tilbake for å se utstillingen. Rommet ble så populært både blant MoMA-medlemmer og turister at etter noen flere, kortvarige utgaver ble det en «institusjon» i institusjonen, med temabaserte installasjoner som sto hele året og som utforsket kunsten og prosessene som var utstilt i museet.

Art Lab er fremdeles et laboratorium for å forstå hvordan ulike aktiviteter og ideer kan utforskes når publikum spenner over flere generasjoner. Art Lab-personalet arbeider som forskere og rapporterer daglig om hva som fungerer og hva som ikke gjør det. De observerer både utfordringer og muligheter slik at aktivitetene kan tilpasses behovene til familiene som kommer innom. Lærdommene fra Art Lab har også bidratt til utviklingen av andre aktiviteter og tiltak, blant annet appen «Art Lab App». Appen inneholder aktiviteter hentet fra eksperimentering på Art Lab, og brukerne kan engasjere seg digitalt i kunstprosesser og legge ut sine egne verker. Ut av dette oppsto det et globalt fellesskap av

kunstinteresserte, og ikke bare barn. Det vi har lært i løpet av de siste ni årene med Art Lab, har hele tiden også vært nyttig i utformingen av deltakende rom og opplevelser for voksne museumsgjengere.

The People's Studio: Design, Experiment, Build, er et område med både drop-in og programmerte aktiviteter mellom utstillingssalene i tredje etasje. Atelieret ble opprettet sommeren 2017 og var kulminasjonen av ni års eksperimentering med utstillingsrelaterte rom for publikumsdeltakelse. The People's Studio markerte et viktig skifte til en beliggenhet i museet som innebar en betydelig forpliktelse til formidling og som knytter denne tettere til museumsopplevelsen som helhet.

Fra og med 2010 ble det utviklet en serie med midlertidige rom med temaer knyttet til aktuelle utstillinger på mesaninplanet i Lewis B. and Dorothy Cullman Education and Research Building, en separat bygning som er knyttet til selve museet via en gangvei. Bauhaus Lab, Print Studio, Common Senses, Sound Studio, Flux Lab, Breathe With Me og Beyond the Cut-Out er eksempler på hvordan denne typen utstillingsrelaterte rom ble brukt. Alle fulgte et lignende designkonsept. De ble planlagt i samarbeid med kuratorer og sto for en serie med tilrettelagte drop-in-opplevelser relatert til den aktuelle utstillingen. I de fleste tilfellene ble disse drop-in-aktivitetene og ressursene utviklet i samarbeid med samtidskunstnere som tok utgangspunkt i kunsten og ideene som kom til uttrykk i utstillingen. I noen tilfeller ble aktivitetene som et miljø. Til rommet som fikk navnet Common Sense (Sunn fornuft), utviklet for eksempel kunstneren Fritz Haeg

en installasjon i form av et digert flettet teppe som publikum både kunne arbeide videre på og som de kunne sitte på og prate. Det ble også arrangert en rekke kunstnerledede workshoper og samtaler. Hver utgave av disse atelier-rommene ble fortløpende fulgt av en kvalitativ evaluering, noe som hjalp oss å lære mer om publikums interesser, behov, motivasjon og erfaringer. For eksempel fant vi tidlig ut at folk ble dobbelt så lenge i Common Sense-atelieret hvis de ble tatt imot av personale som ga en kort orientering om de ulike aktivitetene. De besøkende brukte fra 17 til 54 minutter i Beyond the Cut-Out-atelieret, som hadde et Matisse-tema. Vi observerte dessuten at disse rommene skapte et fellesskap blant deltakere som ble til en gruppe venner som fortsatte å delta sammen både i senere atelier-arrangementer og kunstnerledede workshoper. Når det gjaldt hvilket utbytte deltakerne hadde hatt, nevnte de at de ble inspirert til å endre innredningen hjemme slik at den føltes mer kreativ. En av de største utfordringene var at rommene ikke var inne i museet og derfor var vanskelige å finne for publikum. Selv med vedvarende innsats for å gjøre flere oppmerksomme på tilbudet, lå det maksimale antallet deltakere over en tremånedersperiode på rundt 5000.

People's Studio, derimot, tiltrakk seg over 91.000 deltakere sist sommer. Aktivitetene der hentet hovedsakelig temaer fra en utstilling om Frank Lloyd Wright, *Frank Lloyd Wright at 150: Unpacking the Archive* i samme etasje i museet og fokuserte på aspekter ved Wrights moderne tilnærming til kunstformidling. Disse temaene hadde også en kobling til en samtidig utstilling av Robert Rauschenbergs verker, *Robert Rauschenberg: Among Friends*, som begynte med



The People's Studio, juni 2017, The Museum of Modern Art.
Foto: Beatriz Meseguer/onwhitewall.com © 2017 The Museum of Modern Art, New York.

hans utdannelse ved Black Mountain College og senere forbindelse til den nyskapende pedagogikken der samt MoMAs egen innflytelsesrike tradisjon for formidling av moderne kunst. Med utsikt til hagen og arkitekturen i byen omkring, sto det tegnebord og stoler med forslag til aktiviteter inspirert av Frank Lloyd Wrights undervisningsmetoder. I tillegg var det plass til at deltakerne kunne vise frem tegningene sine. Det var egne bord for ulike byggematerialer og designutfordringer som samlet museumsgjengere i alle aldre og fra alle lag av befolkningen og dermed skapte et sosialt rom for læring. Digitale tegneressurser, bøker og videoer var også tilgjengelig.



Broadacre 2017, workshop med modellbygging av nabolag, 17. august 2017, The Museum of Modern Art. Foto: Manuel Martagon © 2017 The Museum of Modern Art, New York.

Som i de tidligere rommene med publikumsaktiviteter, ble det også her invitert kunstnere og designere for å utvikle deltakende aktiviteter med kobling til utstillingen. Kunstneren, designeren, byplanleggeren og læreren Damen Rich tok utgangspunkt i Frank Lloyd Wrights Broadacre City, en modell for en by-utopi. Han skapte en interaktiv modell der folk ble oppfordret til å forestille seg hva idealbyen skulle inneholde og ikke inneholde og til å samarbeide om å bruke diverse materialer og flater til å bygge en modell sammen. Arbeidet med modellen var fortløpende, og et videokamera tok opp nye utgaver av modellen med noen minutters mellomrom. Videoene og bilder tatt av deltakere ble lagt ut på

The People's Studios digitale oppslagstavle, som hadde en fremtredende plass i studioet, slik at alle kunne se hvordan deltakerne bidro kreativt.

I tillegg ble The People's Studio hyppig brukt til workshoper og panelsamtaler, og det tiltrakk seg besøkende flere ganger i løpet av en dag – folk stakk innom for å delta i en aktivitet, gikk for å se på utstillinger og kom tilbake til atelieret igjen. Under en workshop basert på Josef Albers' papirbrettningsteknikker, ble deltakerne delt inn i lag som skulle prøve å lage en høyest mulig struktur med ett papirark. Da lagene la frem resultatene sine, jublet de andre for dem selv om de aldri hadde møtt dem før. Flere av deltakerne utvekslet telefonnumre etterpå. Personalet kunne fortelle at flere fastboende kom så ofte at både museumsgjengeren og personalet i People's Studio husket hverandres navn. En gruppe kunstnere, musikere, diktere og fortellere ble kjent med hverandre der og møttes i People's Studio gjennom hele sommeren.

Vi eksperimenterte også om kvelden – da brukte vi rommet til en serie med åpne arrangementer for ungdom og en serie med ukentlige kunstforelesninger for voksne som manglet avgangspapirer fra videregående skole. Det ble rapportert at rommets beliggenhet og miljø ga en sterkere tilknytning til kunsten, en nærhet, og for mange deltakere løftet det opplevelsen på grunn av utsikten til hagen og hvordan rommet var utformet.

Vi holder for tiden på med å gå gjennom de innsamlede dataene, som er hentet fra observasjoner, spørreundersøkelser blant deltakerne, personalets daglige notater og den kreative

produksjonen til deltakerne, blant annet tegningene som de viste frem. Som med alle studioer og Art Lab, er personalets rolle avgjørende for kontinuerlig å lære og utvikle rommet, aktivitetene og den sosiale samhandlingen mellom museet og deltakerne videre. I utviklingen av People's Studio trakk vi på den varierte ekspertisen til formidlere og pedagoger fra hele avdelingen. Kjerneteamet besto blant annet av kolleger fra våre programmer for å sikre universell tilgjengelighet, fra familieprogrammene ettersom aktivitetene rettet seg både mot voksne og barn, fortolkere for å hjelpe med tekster og materiale, en forsker, spesialister på publikumsaktiviteter og avdeling for utadrettet virksomhet mot lokalmiljø og ungdom. Dette førte ikke bare til en bedre utforming, men også til at alle deler av avdelingen ble opptatt av at vi skulle lykkes med rommet.

The People's Studio var den siste piloten før vi begynner å planlegge et nytt rom for publikumsdeltakelse med meget fremtredende beliggenhet – dette er en del av visjonen for utvidelsen av MoMA i 2019. Det nye People's Studio får en utmerket, loftaktig beliggenhet i museets andre etasje, synlig fra lobbyen og lett tilgjengelig for alle. Det vil romme både drop-in-opplevelser for alle, en serie med daglige, nyskapende, engasjerende arrangementer og samtaler samt partnerinitiativer. Programmet skal gi muligheter til å reagere raskt og fleksibelt på temaer i tiden. Innholdet skal fokusere på to overordnede måter å betrakte museumsopplevelsen på: Hvordan kunstnere tenker – inspirasjon og prosesser; og å synliggjøre og verdsette all den kunnskapen, erfaringen og kreativiteten som mennesker har med seg i møte med kunst.



Paco Cao's psykologiske cocktail-service, 27. februar 2017,
The Museum of Modern Art. Foto: Erica Gannet © 2017
The Museum of Modern Art, New York.

Atelieret skal fungere som et redskap for å teste ut nye ideer og studere hvordan folk i alle aldre og på alle funksjonsnivåer møter kunstnere, kunst, ideer og hverandre med museet som plattform. Det skal fortsette å ta de besøkende på alvor i en tid preget av stadige endringer og avledninger og foreta koblinger til kunsten som er utstilt. Innenfor rommet skal vi eksperimentere med både analoge og digitale ressurser for å høyne opplevelsen for gjestene på MoMA med uforutsigbare, oppfinnsomme intervensjoner som gjør besøket personlig, sosialt og minneverdig.

Intervensjoner, kunstner-workshoper og kurs i museet

Hvordan kan en galleriopplevelse, en workshop eller et kurs bli mindre forutsigbart og mer minneverdig? Hvordan kan en omvisning få en til å tenke annerledes og se ting fra nye vinkler? Dette er spørsmål som vi stiller oss selv mens vi hele tiden prøver ut nye måter å engasjere publikum på. Her kommer noen eksempler. Kunstneren Paco Cao hadde en helt ny vri på hvordan man kan bruke museumsbesøket til å reflektere over sin egen smak. I kurset «Psychological Cocktail Services» førte Cao deltakerne gjennom salene for å se på kunsten der, og etterpå skulle de fylle ut et detaljert spørreskjema om hva de syntes om utstillingene. Etter omvisningen brukte han svarene til å lage en personlig cocktail (drink) til hver enkelt deltaker ut fra smaken de hadde lagt for dagen i spørreundersøkelsen. Dermed flyttet han oppmerksomheten over til en annen form for smak.

Kunstmuseer kan være skremmende. Våre besøkende forteller jevnlig i spørreundersøkelser at de er meget interessert i kunst, men at det skorter på kunnskap. Cao stilte i flosshatt, kjole og hvitt og gjorde museumsbesøket ikke bare minneverdig og uforutsigbart, men også engasjerende og sosialt idet han reflekterte kritisk og lekent over smak og hierarki. Dette gjorde han på en måte som støtter LaPlaca Cohen-studiens funn om vår tids bredere definisjoner av kultur.¹³

I den store utstillingen «Yoko Ono: One Woman Show, 1960–1971» i 2015 ble et av hovedverkene, *White Chess Set* (1966), plassert på en sokkel med verkets tittel på. Sjakkbrettet ble



Deltakere spiller på en kopi av Yoko Onos *White Chess Set* (1966/2015) i Abby Aldrich Rockefeller skulpturhage på MoMA. Foto: Manuel Martagon © 2015 The Museum of Modern Art, New York.

skapt for å bli spilt på, men av konserveringsgrunner kunne man ikke bruke originalverket. I samarbeid med Christophe Cherix, museets Robert Lehman Foundations sjefskurator for tegninger og grafikk, som var kurator for utstillingen, ble det laget en kopi av sjakkbrettet. Dermed kunne vi la folk – oftest fremmede – spille sjakk i Abby Aldrich Rockefeller skulpturhage på oppsatte dager. *White Chess Set* inneholder bare hvite brikker, slik at det blir vanskelig å huske hvem som flyttet hvilken brikke, og dermed også hvem som er «motstanderen» som man liksom kjemper mot. Arrange-

mentet ble tilrettelagt av museumsformidlere som ga gjestene en innføring i verket og oppfordret folk til å delta og snakke sammen. I tillegg bidro ungdom fra «Chess in the Schools», et skolesjakktilbud i New York, med kunnskap om spillets regler og strategi etter behov.¹⁴

MoMA har jevnlig arrangert kurs og workshoper for voksne i museet, men det er særlig ett kurs som har truffet virkelig godt. Kurset i abstrakte maleteknikker i etterkrigstiden har alltid høy påmelding både ute og i museet. For kursavgiften får deltakerne bli med på et teoretisk og praktisk dypdykk i tenkningen til de abstrakte kunstnerne i New York-skolen i etterkrigstiden, slik den kom til uttrykk i materialer og prosesser. Kursleder er Corey D'Augustine, som er kunstner, kunsthistoriker og konservator. I 2010 tok vi en sjanse og eksperimenterte med å lage en nettversjon av kurset. Raskt oppsto det et engasjert og lojalt fellesskap av elever. Nettversjonen besto av en rikholdig samling av videoer, artikler, lysbildeshow med kommentarer og så videre. Den omfattet også «The Cedar Bar», en virtuell samtalearena, ordnet i emnetråder, der elevene kunne presentere seg og bidra til en diskusjon, stille eller svare på spørsmål fra læreren samt vise og kommentere hverandres arbeider. Nettkurset samlet elever fra hele verden. De begynte å danne sine egne grupper på Facebook, ga hverandre informasjon om utstillinger, kunstnere, bøker og ressurser og viste sine egne kunstverk. Andre spennende resultater av dette eksperimentet var at deltakere møttes på utstillinger over hele verden, oppsøkte læreren når hun eller han var i utlandet eller kom til MoMA, noen ganger med gaver til de ansatte og formidlingsavdelingen.



Instruktør Corey D'Augustine demonstrerer materialer og teknikker hos Willem de Kooning i online-kurset *In the Studio: Postwar Abstract Painting* © 2017 The Museum of Modern Art, New York.

Etter fem år med nettkurset, en periode da læring på nettet gjennomgikk en rask utvikling, bestemte vi oss for å gå i partnerskap med den store, åpne nettkursplattformen Coursera. MoMA var ett av to museer og det eneste kunstmuseet blant det stigende antallet høyere utdanningsinstitusjoner som tilbyr kurs på Coursera. Plattformen ga oss tilgang til en infrastruktur som vi ikke hadde selv, med betydelig lagringskapasitet, teknisk og pedagogisk ekspertise og markedsføring som gjorde at vi nådde ut til et yngre publikum. Coursera-publikummet vårt har siden lanseringen i 2013 talt over 300.000 aktive og over 470.000 påmeldte elever i mer enn 180 land. På Coursera er kursene gratis, derfor var det en avveining mellom tap av inntekter og å nå ut til et

større publikum. Før vi begynte å bruke Coursera, utviklet vi sju betalte kurs og nådde ut til 5000 deltakere fordelt på fem år.

I skrivende stund har vi sju gratis kurs på Coursera-plattformen. Vi omarbeidet nylig eksisterende innhold for å opprette kurset *In the Studio: Postwar Abstract Painting*, som blant annet bruker verkene og maleteknikkene til Willem de Kooning, Yayoi Kusama, Agnes Martin, Barnett Newman, Jackson Pollock, Ad Reinhardt og Mark Rothko som et utgangspunkt for elevene når de skal skape sin egen kunst. Kurset er lagt opp slik at deltakerne kan registrere seg og gjennomføre det når de selv vil. Dermed har vi fjernet enda en barriere mot å delta. En viktig del av den pedagogiske strategien i et Coursera-kurs er at deltakerne gir tilbakemeldinger til hverandre.

Med jevne mellomrom krydrer vi kursene med direkteinnslag. For eksempel ledet Corey et program på YouTube der han svarte på spørsmål om kunstnere og hvordan de arbeidet og lyttet til ønsker om hva folk ønsket å lære mer om. Denne direktesendte spørreunden ga nettkurset et personlig preg. Tusenvis av nettelever engasjerer seg stadig i livlige diskusjoner i alle våre kurs på Coursera-plattformen, legger ut sine ukentlige kunstverker som stimulerer til ytterligere diskusjoner og gir tilbakemeldinger og oppmuntring. I januar 2018 skal MoMA stille ut bilder av kunstverk som har blitt skapt i forbindelse med kurset. Til nå har vi mottatt over 500 bidrag fra hele verden.

Verdien av kursene begrenser seg heller ikke til den enkelte eleven. En lærer fra São Paulo fortalte at etter kurset fikk

hun lyst til å presentere verkene til Jackson Pollock for elever med cerebral parese, og sammen laget de et kunstverk. Det er ikke bare geografiske barrierer, men også andre fysiske hindringer som gjør det vanskelig for funksjonshemmede å delta på kurs på MoMA, og flere deltakere har fortalt at nettkursene har gjort det mulig for dem å følge kurs de ellers ikke ville hatt tilgang til.

Kunstnere eksperimenterer

I 2012 inviterte vi fire kunstnere til å delta i et nytt initiativ, «Artists Experiment». I motsetning til *residencies*, som handler om at kunstnere skaper kunst innenfor museums-konteksten, dreide dette seg om eksperimenterende interaksjon med publikum, og formålet var å belyse aspekter ved formidlingen på museet. Tiltaket skulle føre til en utveksling av ideer og ekspertise mellom kunstneren og museumsformidlerne, utfordre kunstnernes oppfatninger av museumsgjengere og tvinge pedagogene til å tenke nytt og eksperimentelt om museet og hvilke funksjoner det har, i dialog med kunstnerens perspektiver. Eksperimentene som kom ut av initiativet, kom ikke bare publikum til gode, men ga læringsmuligheter både til kunstneren og til teamet vårt. To av de første eksperimentene var et «atelier»-rom, utviklet av Caroline Wollard, som fokuserte på utveksling som tema og en serie med geriljaaktige galleriintervensjoner med musikk, poesi og samtaler, utviklet av Kenneth Goldsmith. Kunstneren Nina Katchadourian fattet interesse for støv i museet og intervjuet mange yrkesgrupper, blant andre en konservator, driftspersonale med ansvar for inneklima, kuratorer, servicemedarbeidere, spesialister



'Dust Gathering': En lydopplevelse av Artist Nina Katchadourian, 21. oktober–21. april 2016, The Museum of Modern Art. Foto: Manuel Martagon © 2016 The Museum of Modern Art, New York.

på rengjøring av kunstverker, til og med en allergispesialist. Podcasten som kom ut av dette, gir et interessant innblikk i hvordan museet arbeider i krysningspunktet mellom å ta vare på kunstgjenstander og å vise dem frem for publikum, med tanke på at støv jo overveiende er hudpartikler fra gjestene våre.

Forskningsgruppen Office of Creative Research ble interessert i MoMAs data om samlingen og undersøkte hvordan informasjonen ble presentert sammen med kunsten i mu-

seets utstillingslokaler og via publikumsrettede programmer. Deres prosjekt, «A Sort of Joy (Thousands of Exhausted Things)», utfordret MoMA til å slå følge med andre museer og gjøre et utvalg av data om samlingen offentlig tilgjengelig. Gruppen arbeidet med dataene som materiale og gikk til slutt sammen med en eksperimentell teatergruppe. De skapte fire forestillinger som fant sted i museet, der dataene ble «oppført» på nye måter som utfordret folk til å tenke på informasjon og hvilket forhold den står i til kunsten. De viste hvordan tolkning foregår kollektivt – for eksempel på omvisninger – men også individuelt – for eksempel med lydguider – i museets utstillingsrom.¹⁵

Emily Spivack, den nåværende kunstneren i «Artists Experiment», ble veldig interessert i hva folk har hatt på seg når de har besøkt MoMA. Hun undersøkte museumsarkivene og oppdaget at det er lite dokumentasjon av gjestene. I forbindelse med vår utstilling «Items: Is Fashion Modern?» samarbeidet vi med henne om å utvikle en mulighet for museumsgjengerne til å melde inn hva de hadde på seg. Rapporteringen foregikk i tekstform og varte så lenge utstillingen ble vist. Disse rapportene om hvordan folk gikk kledd på MoMA, blir projisert digitalt på en vegg i den nåværende utgaven av The People's Studio, som er samkjørt med utstillingen «Items: Is Fashion Modern?» Det oppsto livlig debatt mellom kunstneren og formidlingsteamet omkring hvem som skulle få lov til å rapportere, for noen kunne føle det som ubehagelig at andre registrerte hva de hadde på seg. Det folk gikk med på MoMA fra november 2017 til januar 2018, vil bli skrevet ut, innbundet og donert til MoMAs arkiv som dokumentasjon for fremtiden. Prosjektet gjør ikke bare

museumsgjengerne synlige i MoMA-landskapet, det oppvurderer dem og deres daglige estetiske valg. I dette tilfellet oppvurderer vi og synliggjør hvordan gjester velger å fremstå gjennom klærne de går med, noe som naturligvis er kultur i bevegelse.

Tilgjengelighet er alles ansvar

Formidlingsavdelingene har tradisjonelt vært museenes «øyne og ører» overfor publikum, og de første som oppdager endringer i ønsker og behov. Dessuten er det ofte de som bygger relasjoner til lokalmiljøer og enkeltpersoner over tid, i form av programarbeid og partnerskap. Selv om MoMA kanskje fremstår som en koloss, er formidlingspersonalet ofte i personlig kontakt med dem som deltar i tilbudene i museet, veileder dem både i møtet med kunsten og hverandre. Forståelsen de får av folks behov, interesser og barrierer mot deltakelse, for eksempel alder, evner, økonomiske ressurser osv., er av stor verdi for museer nå og i fremtiden. For eksempel tilbyr formidlingsavdelingen på MoMA kurs og aktiviteter for folk med alle funksjonshemninger – blinde og svaksynte, døve og hørselshemmede, bevegelseshemmede, utviklingshemmede, mennesker med kognitive hemninger, m.fl. Men man er ikke virkelig et tilgjengelig museum hvis man bare er tilgjengelig i form av formidlingsaktiviteter. For eksempel, hvis inngangspartier, dører, skrankehøyder, skilt, skriftstørrelser, toaletter, lydguider, møbler, nettsider, utstillingsrom, sokler og kunst- og medieverk ikke er tilgjengelige slik at funksjonshemmede kan planlegge og gjennomføre en tur til museet på egen hånd, blir tilgjengeligheten, som LaPlaca Cohen-studien bemerker, avhengig av empati:

«Funksjonshemmede har 59 % større sannsynlighet enn de uten funksjonshemninger til å si at de ikke benytter seg av kulturtilbud, fordi de 'hadde en negativ opplevelse forrige gang'.»¹⁶

I 2011 opprettet MoMAs driftssjef, i samarbeid med formidlingsavdelingens sjef for tilgjengelighet og skoleprogrammer, en hurtigarbeidende gruppe for hele museet som ikke bare skulle lære opp museets medarbeidere i behovene til mennesker med funksjonshemninger, men også fjerne hindringer i hele museumsbygget og skape det som best kan kalles «tilgjengelighetsadvokater» for alle museets avdelinger. Opplæring av førstelinjen var viktig for å gi sikkerhetspersonale og servicemedarbeidere trygghet i møte med mennesker med ulike behov. Undersøkelser etter gjennomført opplæring tydet på at tradisjonell klasseromsundervisning ikke fungerte som planlagt. Vi lagde derfor en ny opplæringsvideo der sju personer med funksjonsutfordringer snakket om hvorfor kunst og museet var viktig for dem og viste frem beste praksiser, for eksempel å tilby en arm fremfor å gripe en arm. Den omfattet også støtteerklæringer fra både museumsdirektøren og driftssjefen, som forklarte hvorfor det er viktig å være det museet som er flinkest til å ta imot mennesker med alle grader av funksjonsevne. Ressursene som ble utviklet av formidlingsavdelingens tilgjengelighetsteam, gjorde bruk av kunnskap innhentet fra deltakere på kurs og arrangementer for publikummere med særskilte behov, gjorde opplæringen av førstelinjen mye bedre, mer personlig og innsiktsfull og understreket at tilgjengelighet er sentralt for MoMAs samfunnsoppdrag. Ressursene er dessuten tilgjengelige for andre på nettet og

har blitt brukt i nettbasert opplæring av museumsansatte på forespørsel fra American Alliance of Museums og har slik hatt innflytelse på hele museumsfeltet.¹⁷

Verden forandrer seg, og museene må forandre seg med den. Museumsformidlernes ferdigheter, forskningsbaserte kunnskap, kreativitet og empati vil utvilsomt spille en sentral rolle i å sørge for at museer forblir relevante kulturaktører, arenaer for dialog der mennesker med ulike synspunkter kan utforske temaer som nasjonal identitet, etikk, politikk, velferd og ideer.

I 2013, etter å ha samarbeidet med formidlingsavdelingen på MoMA i et år, sa poeten og kunstneren Kenneth Goldsmith følgende i sin «Poet Laureate»-tale (en selvutnevnt tittel): «De som en gang i tiden ble sett på som kunstverdenens gymlærere – formidlerne, arkivarene og bibliotekarene – er nå den nye kultureliten. Det de kuraterer, er massene og deres informasjon. Og hovedinngangen – skal den vise vei inn i en institusjon som fører folk trygt gjennom den digitale tidsalderens raske endringer – har ikke noe annet valg enn å følge signalene fra bakdøren.»¹⁸

Sluttnoter

- 1 LaPlaca Cohen, Culture Track '17, 2017, 7-9.
- 2 LaPlaca Cohen, Culture Track '17, 2017, 7-9.
- 3 LaPlaca Cohen, Culture Track '17, 2017, 12.
- 4 The University of the State of New York Education Department Provisional Charter of The Museum of Modern Art, 1929.
- 5 Grace Glueck, "Alfred Hamilton Barr Jr. is Dead; Developer of Modern Art Museum," *New York Times*, August 16, 1981.
- 6 Meyer, Richard. "What Was Contemporary Art?" Swarthmore College, Swarthmore, PA. February 21, 2007.
- 7 *Art in our Time*, The Museum of Modern Art exhibition catalogue, 1939, 15.
- 8 Douglas C. McGill, "Victor D'Amico, 82, A Pioneer in Art Education for Children," *New York Times*, April 3, 1987.
- 9 *Up in the Sky* episode of the NBC Through the Enchanted Gate television show, 1953.
- 10 *Up in the Sky* episode of the NBC Through the Enchanted Gate television show, 1953.
- 11 Jackie Armstrong, "Questions Visitors Have About Works of Art," 2012, The Museum of Modern Art.
- 12 Andrea de Pascual, "Invisible Pedagogies: Expanding the Concept of Education in Museums," *Art Museum Teaching*, April 3, 2014, <https://artmuseumteaching.com/2014/04/03/invisiblepedagogies/>
- 13 LaPlaca Cohen, *Culture Track* '17, 2017, 7-8.
- 14 "About Us," Chess in the Schools, 2017, <https://chessintheschools.org/about-us/>
- 15 Fiona Romeo, "Thousands of Exhausted Things, or why we dedicated MoMA's collection data to the public domain," *Medium*, July 27, 2015, <https://medium.com/digital-moma/thousands-of-exhausted-things-or-why-we-dedicated-moma-s-collection-data-to-the-public-domain-7e0a7165e99>
- 16 LaPlaca Cohen, Culture Track '17, 2017, 14.
- 17 The Museum of Modern Art, "Museum Resources," <https://www.moma.org/visit/accessibility/resources>
- 18 Kenneth Goldsmith, "Uncontested Spaces: 2013 'Laureate' Public Events," *Inside/Out*, March 20, 2013, https://www.moma.org/explore/inside_out/2013/03/05/uncontested-spaces-2013-laureate-public-events/

Synlig/usynlig: Norske kultur- institusjoner fra et afropolitisk perspektiv

Asta Busingye Lydersen — kunstner og produsent

Innledning

Mens Norge venter på åpningen av det nye Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, bør vi stille oss noen grunnleggende spørsmål. Hva og hvem er det til for?

I denne artikkelen skal vi utforske disse spørsmålene både fra en subjektiv og en akademisk synsvinkel, gjennom å kombinere personlige erfaringer med intervjuer, rapporter og vitenskapelige artikler fra en rekke ulike fagfelter. Et sentralt begrep er afropolitisme, som viser til en global akademisk, politisk og kulturell diskurs om afrikanere og bilder av Afrika (Knudsen og Rahbek, 2016).

«Afropolitisme åpner opp for friske perspektiver og en omlegging av diskursen.»

– Taiye Selasi, 2012

Med utgangspunkt i afropolitismen vil jeg åpne for friske perspektiver, ikke bare på Afrika og afrikanere, men på hvordan museer og kulturinstitusjoner fungerer. I artikkelen forteller jeg om hendelser fra 1997, 2007 og 2017 – opplevelser som hadde sterk innflytelse på hvordan jeg forstår maktforholdene mellom minoriteter og samfunnsinstitusjoner. Ved å skildre opplevelser fra mitt liv som norsk-afrikansk kunstner og kulturaktivist, ber jeg leseren om å betrakte norske museer og kunstinstitusjoner gjennom mine øyne. Å innta et minoritetsperspektiv er et effektivt virkemiddel for å avdekke institusjonelle blindsoner.

1997: Svarte nordmenn

En vårdag i 1997 sto jeg utenfor Historisk museum i Oslo for første gang. Jeg så noen skynde seg opp trappen og dra til seg den tunge tredøren inn til museet som huser Norges største oldsaks- og etnografiske samlinger. Litt paradoksalt, tenkte jeg idet jeg gikk inn i den massive vikinginspirerte art nouveau-bygningen på leting etter Afrika – kontinentet min far kommer fra, og der jeg tilbrakte sju år av barndommen min. Kunne en bit av min identitet være gjemt innenfor disse steinveggene? Kunne jeg lære noe om meg selv, om min historie, her?

Opp trappen og inn i det museale mørket; der så jeg stammeornamenter, kunsthåndverk og keramikk låst inne i skap

og glassmontre, klargjort for inspeksjon. Jeg fant fetisjer og utskårne tremasker – mørke, skremmende. Jeg fant noen små dokker – «pygmeer», sa skiltene, og så plutselig sto jeg der, ansikt til ansikt med en masaimann i naturlig størrelse. Ved siden av ham en lignende somalisk statue og en stor bananbladhytte. Jeg gransket den tradisjonelle klesdrakten til disse tause afrikanske kroppene, så på de stive, malte ansiktene og stirret inn i de matte, livløse øynene: Hva ville de sagt om de kunne snakke? Og hvordan ville min norsksomaliske venn følt seg hvis han så seg selv og sitt folk utstilt som etnografiske eksemplarer?

Jeg studerte maskene og artefaktene, bruddstykker av et stort kontinent – en blanding av hellige, rituelle og hverdagslige gjenstander ribbet for mening og løsrevet fra sin sammenheng. Var de lånt eller innkjøpt? Plyndret eller funnet? Hvem hadde laget dem, hvordan havnet de her og hvem sitt Afrika var dette? I hvert fall ikke mitt Afrika. Tankene gikk til travle gater, tutende biler og vibrerende mobiltelefoner. Jeg tenkte på kongolesiske skyskrapere, nigerianske rappere og sørafrikanske moteskapere. Svarte forretningsmenn, kunstnere og arkitekter. Hvor var det Afrika jeg kjente? Usynlig.

Jeg var den eneste svarte personen på Historisk museum den dagen og ville mest sannsynlig vært det en hvilken som helst annen dag også. En ung, fremmedgjort norsk kvinne som følte seg ille til mote i forsøket på å identifisere seg med denne institusjonelle representasjonen av sine afrikanske røtter. Det slo meg at utstillingen godt kunne være designet og kuratert av mennesker som aldri hadde satt sin fot i Afri-

ka. Det var som om rommet bekreftet det jeg alltid hadde følt i oppveksten: Jeg hører ikke til her. Jeg er «den Andre» (Bauman 1991:14).

I 1997 talte Norges «innvandrerbefolkning» bare 5,3 % av den samlede befolkningen (Statistisk sentralbyrå, 1998:3), og de største gruppene i kategorien var europeere og asiater. Begrepet «innvandrerbefolkning» inkluderte alle innbyggere med to foreldre født utenfor Norge, uavhengig av hvor de selv ble født eller om de hadde innvandret i det hele tatt. Ut fra den definisjonen ble 34.800 unge nordmenn som var født og oppvokst i Norge, klassifisert som «innvandrere» (Statistisk sentralbyrå, 1998:3). Denne statistiske konstruksjonen fortsatte å prege den offentlige debatten i et tiår til, helt til Statistisk sentralbyrå endelig bestemte seg for å skille mellom innvandrere og etterkommerne deres (Dzamarija, 2008). Det fantes ikke begreper som svart nordmann eller norsk muslim heller, faktisk ble ordene «norsk» og «muslim» betraktet som gjensidig utelukkende. Enten var du norsk, ellers så tilhørte du den store, uspesifiserte gruppen som ble kalt «innvandrere», en type «etnisk koding» som i bunn og grunn betyr ikke-hvit (Gullestad 2007:29). På den måten bidro ordbruken på 1990-tallet til en vedvarende annerledesgjøring av unge multikulturelle nordmenn fordi forestillingen om norskhet var og ble hvit, lyshåret, blåøyd og kristen.

Svarte barn og ungdommer som vokste opp i lokalsamfunn rundt omkring i Norge, utgjorde dermed en synlig og sårbar minoritet, ble behandlet som rariteter, sjeldne og eksotiske eksemplarer – det eneste svarte ansiktet i klasserommet, bæreren av krusete hår som alle ville ta på, «negeren» – en ekso-

tisk figur i norsk språk og historie (Gullestad 2007). Kort sagt var mennesker av afrikansk avstamning både synlige, usynlige og hypersynlige – en forvirrende dynamikk som mange etniske minoriteter opplevde den gang og fortsatt navigerer den dag i dag. Der hvite nordmenn ofte forklarte slik oppførsel som utslag av ren nysgjerrighet, uvitenhet eller som positiv oppmerksomhet, begynte jeg å oppfatte synlighet/usynlighet som en manifestasjon av sosialt konstruerte kategorier som oss/dem, inngruppe/utgruppe og subjekt/objekt, for «synlighet kontrolleres av dominerende gruppemedlemmer» og «når enkeltmennesker er hypersynlige, blir deres personlige identitet usynlig fordi de kun blir sett som representanter for en marginalisert gruppe» (Buchanan og Settles, 2018).

På 1990-tallet var imidlertid afrikanere synlige som samfunnsproblemer i Norge – da Statens Helsetilsyn advarte nordmenn mot å ha sex med afrikanere på grunn av risikoen for HIV, og når politiet i Oslo brukte hudfarge som utvelgelseskriterium for å stoppe og ransake unge svarte menn på gaten. I mediene var det afrikanske kontinentet primært synlig som skueplass for krig, korrupsjon og vanstyre, men usynlig når det gjaldt positive utviklingstrekk innen kunst, kultur og innovasjon. For de av oss som vokste opp med å synge «Do They Know It's Christmas» (Band Aid, 1984) og «We Are the World» (USA for Africa, 1985) virket det som om afrikanere kun var synlige som passive ofre for sult og fattigdom, mens aktiv afrikansk handlekraft ble oversett og underrapportert.

Det var denne følelsen av å bli feilrepresentert som førte meg inn i aktivismen, ved at jeg var med å stifte og drive en organisasjon ved navn Afrikan Youth in Norway. «K»-en var ikke

en stavefeil, men et bevisst *statement*. Ut fra en afrosentrisk, ikke eurosentrisk tankegang brukte vi afrikansk fonetikk, inspirert av den amerikanske forskeren og forfatteren Molefi Kete Asantes bøker og filosofi. Afrikan Youth begynte på Grünerløkka som et empowerment-prosjekt drevet på frivillig basis av unge voksne med afrikansk opprinnelse. Formålet var å skape et trygt sted der unge, svarte nordmenn kunne dele sine erfaringer og uttrykke seg politisk, emosjonelt og kreativt, gjennom musikk, kunst og kultur.

Afrikan Youth utviklet seg til en uformell tankesmie og et nettverk for ungdomsaktivisme. Gjennom aktivitetene våre møtte vi hundrevis av unge norskafricanere: barn av innvandrere fra Vest-Afrika eller Karibia, eritreiske og somaliske flyktninger, adopterte afrikanere oppvokst i norske familier og ganske mange som var et resultat av blandede ekteskap, kjærlighetsforhold eller tilfeldig sex. Sammen utgjorde vi en slags diasporafamilie, bundet sammen av felles erfaringer med rasisme og identitetsproblemer, stolthet over våre afrikanske røtter og et ønske om å stimulere våre talenter, vår humor, kreativitet og styrke.

Der innvandrere fra det globale sør som kom til Norge fra 1960-årene og utover (Gullestad 2005:29) var opptatt med dårlig betalte, slitsomme jobber, oppdaget jeg at sønnene og døtrene deres hadde større drømmer. Som unge, svarte nordmenn hadde vi imidlertid få forbilder – det fantes knapt noen svarte kjendiser, programledere på TV, politikere, næringslivsledere, kunstnere eller akademikere i Norge. Da byrådet ga ut sin informasjonsbrosjyre «Ung i Oslo», inneholdt den bare bilder av hvite ungdommer. En internasjonal

generasjon av nordmenn var i ferd med å vokse frem, men samfunnsinstitusjonene oppførte seg som om vi ikke fantes. Hvorfor gjorde de oss usynlige? Hvorfor kunne ikke ansiktene våre representere Oslo? Afrikan Youth sendte et brev der vi påpekte at mange ungdommer i Oslo hadde internasjonal bakgrunn, og at offentlige publikasjoner burde gjenspeile byens etniske og kulturelle mangfold. De gadd ikke engang å svare på brevet.

Da jeg startet min scenekunstkarriere, sto håret og hudfargen fremdeles i veien for meg. I 1990-årenes kulturinstitusjoner foregikk rollebesetning, kuratering og historiefortelling så å si upåvirket av det multikulturelle Norge som vokste frem rett utenfor stuedøren deres. Det gjorde oss sinte, og det gjorde oss kreative. Sammen med fire andre kvinnelige norskafricaniske forfattere, skuespillere og sangere stiftet jeg i 1999 Queendom – en artistgruppe, et søsterskap og et kreativt rom. Med en miks av levende musikk, humor, slampoesi og politisk satire representerte sceneproduksjonene våre en type subkultur som ikke passet inn i noen tradisjonell sjanger. Med årene skulle vi komme til å bryte overflaten og entre det norske kulturetablisementet som artister, styremedlemmer og deltakere i det offentlige ordskiftet.

2007: Afropolitismen

Rundt 2007, ti år etter besøket på Historisk museum, støtte jeg på begrepet «afropolit». Jeg hadde i årevis jobbet som frilans scenekunstner både innenfor og utenfor de etablerte institusjonene. Hele veien hadde jeg måttet kjempe mot stereotypiske roller og etnosentriske holdninger. Gjennom

oppveksten som svart minoritet i et hvitt land, hadde jeg følt annetheten på kroppen, en følelse av å bli «belastet med identiteter som påtvinges en av andre» (Bauman 2004:38).

Etter å ha blitt kalt alt fra «neger» til «svart», «mulatt», «farget» og «innvandrere», var jeg lei av merkelapper som reduserte meg til en hudfarge eller statistisk status. Min egen jakt på en holdbar norskafricansk identitet løp parallelt med Norges forsøk på å danne en ny nasjonal identitet i takt med en demografi i endring. Ved en tilfeldighet snublet jeg over begrepet «afropolitt» på nettet. Det er et nyord inspirert av begrepet «kosmopolitt», med utgangspunkt i navnet Afrika og det gammelgreske ordet *polis*, som betyr by eller borger (engelsk Wikipedia). Afropolitismen ga løfte om et nytt og friskt perspektiv på identitet.

Selv om ingen kan påta seg æren for å ha funnet på ordet, blir det ofte tilskrevet forfatteren Taiye Selasi, som i 2005 publiserte artikkelen «Bye, bye Babar» i det ambisiøse britiske studenttidsskriftet *LIP*. Som et alternativ til gamle stereotyper, skildret Selasi en ny, kosmopolitisk generasjon afrikanere ved hjelp av et ord som fanget opp hennes egen internasjonale bakgrunn: født i London av foreldre fra Nigeria og Ghana, vokst opp i Massachusetts og senere aktiv som forfatter og samfunnsdebattant i Europa, Afrika og USA.

*Der foreldrene våre kan påberope seg et hjemland,
må vi definere vårt forhold til stedene hvor vi bor.
(...) Vi er afropolitte: ikke verdensborgere, men
verdensafrikanere.*

– Selasi, 2005

Selasis artikkel gikk viralt, og unge afrikanere rundt om i verden grep begjærlig tak i afropolitt-begrepet. Artikkelen møtte imidlertid også hard kritikk, ikke minst fra den norskafricanske akademikeren Marta Tveit i artikkelen «The Afropolitan Must Go» fra 2013. I nettmagasinet *Africa Is A Country* hevder Tveit at begrepet er overfladisk og elitistisk og derfor like reduksjonistisk som gamle stereotyper om Afrika og afrikanere. Selv om Selasi og Tveit står skarpt imot hverandre, er de faktisk enige om ett ideal: De er allergiske mot forenklinger og generaliseringer rundt Afrika og afrikanere.

For en som var født i Skottland og oppvokst i Kampala, Flekkefjord, Nairobi og Grimstad, var afropolitisme et begrep som traff meg personlig fordi min identitet og tilnærming til livet både er global og veldig lokal. Siden jeg kommer fra en afrikanisk middelklassefamilie og føler slektskap med både urbane afrikanere og småbyordmenn, rommet dette begrepet min personlige identitet bedre enn noe annet. For meg bar afropolitismen også i seg et løfte om empowerment, et verktøy for å løsrive meg fra gammeldagse definisjoner og kategorier knyttet til etnisitet og hudfarge: Jeg er ikke huden min, jeg er ikke håret mitt, eller til og med: «I am not your Negro», som var tittelen på dokumentarfilmen fra 2017 om den amerikanske forfatteren og borgerrettsaktivisten James Baldwin.

På den tiden var jeg ikke klar over at afropolitisme-begrepet ble lansert i akademiske kretser i 2007, av en av Afrikas fremste intellektuelle, den kamerunske professoren Achille Mbembe. Han beskrev hvordan afrikanere på kontinentet og

i resten av verden «er i ferd med å utvikle, iblant uten å vite det selv, en transnasjonal kultur som jeg kaller 'afropolitisk' kultur». Et interessant trekk ved Mbembes tenkning, er at han ikke knytter fenomenet bare til vestlig påvirkning, men peker på at det afrikanske kontinentet alltid har vært preget av mobilitet, åpenhet og blanding av kulturer. På den måten finnes afropolitismen både i og utenfor Afrika.

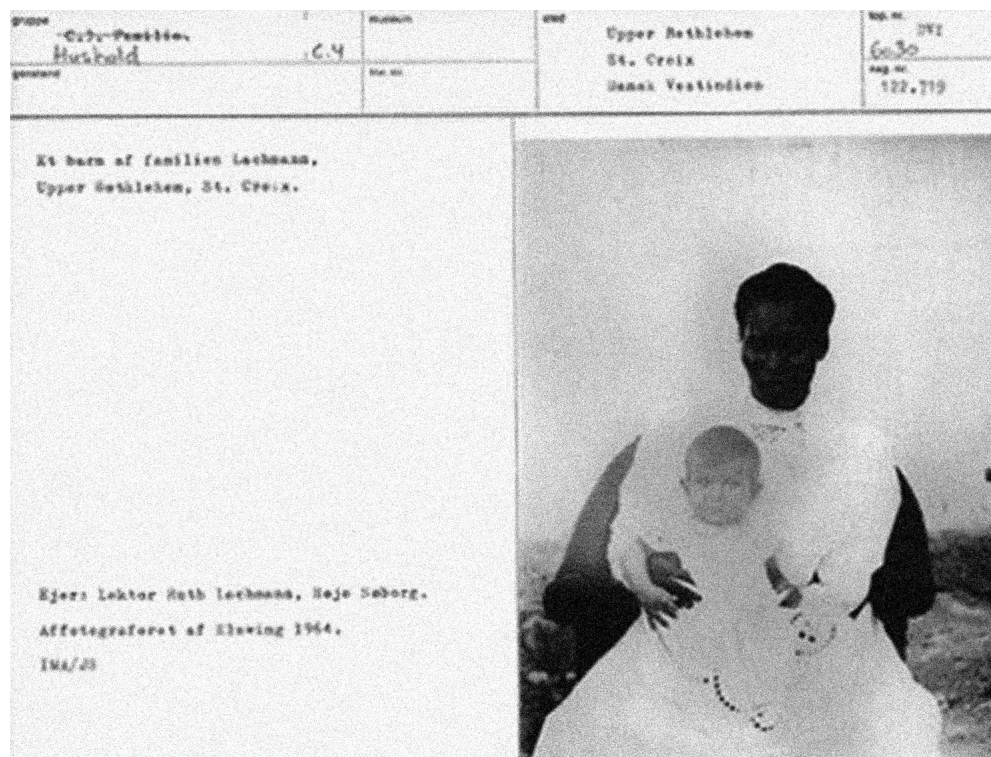
Selv om Selasi siden gikk over til å kalle seg «multilokal» (TED Talk, 2014), ledet hun og artikkelen «Bye, bye Babar» verdens oppmerksomhet mot en ny, globalisert generasjon afrikanere – både på og utenfor det afrikanske kontinentet – med en afrikansk identitet i bunnen, men påvirket av et mangfold av andre kulturer, utdanningssystemer og personlige erfaringer. I stedet for å drøfte de stereotypiske bildene av Afrika som vi alle hadde blitt vant til å se – krig, sult, fattigdom – introduserte Selasi oss for det den kenyanske forskeren Simon Gikandi ser på som en hyllest til hybridkultur og «en ny fenomenologi for det afrikanske – en måte å være afrikansk på i verden» (Gikandi, 2011).

I årenes løp ble det klart for meg at identitetspolitikk og debatter om mangfold, avkolonisering og kulturelt hegemoni ikke er perifere fenomener, relevante kun for etniske minoriteter. Tvert imot er de helt sentrale for å forstå dynamikken mellom institusjoner og samfunnet som helhet.

2017: Å gjøre det usynlige synlig

Nok et tiår gikk, og i Norden fremsto spørsmålene rundt nasjonsbygging og nasjonal identitet mer påtrengende enn noen gang. 2017 var året da Danmark mintes sin historie som kolonimakt, sin deltakelse i den transatlantiske slavehandelen og salget av Dansk Vestindia til USA i 2017. Det danske Rigsarkivet, Nationalmuseet og museer over hele Danmark arrangerte utstillinger, konferanser, boklanseringer og offentlige debatter i et forsøk på å bearbeide denne problematiske fortiden (Cremer, *The Local*, 2017).

I en tale på Jomfruøyene i mars 2017 omtalte den danske statsministeren Lars Løkke Rasmussen slaveriet og kolonitiden som «en mørk og skammelig» del av Danmarks historie (Danmarks Radio, 2017). Dette er høyst relevant for Norge, fordi den danske slavehandelen også er del av vår historie. Under unionen mellom Norge og Danmark (1537–1814) deltok norske sjømenn og kapteiner, investorer og embetsmenn i menneskehandel og utbytting av afrikanere (Hove, 2017). Nordmenn arbeidet i slavefortene langs kysten av Vest-Afrika, som kapteiner og mannskap på slavekip og som oppsynsmenn på plantasjene i Karibia. Det er også familier, institusjoner og bedrifter som bygget sin velstand på slitet og lidelsene til de slavegjorte, blant annet gjennom 1800-tallets sukkerraffinerier i Bergen, Halden og Trondheim (Hove, 2017). Et annet eksempel er Grimstad gymnas, der jeg en gang var elev. Grunnleggeren Peter Dahl fra Grimstad tjente sin formue i 1770-årene på handel med kolonister og slaveeiere i Dansk Vestindia (Eliassen, Historiebloggen, 2013). Rundt omkring i Norge var det mange som tjente på menneskehandelen, men de fleste av



Et barn af familien Lachmann. Arkivfoto, Nasjonalmuseet i Danmark, artefakt nr. DVI6030: <https://mw17.mwconf.org/paper/augmented-and-mixed-reality-design-for-contexted-and-challenging-histories-postcolonial-approaches-to-site-specific-storytelling/>

disse historiene ligger fortsatt i mørket, skjult under overflaten, usynlige for øyet.

Temi Odumosu er kunsthistoriker og postdoktor ved Universitetet i Malmö. I et foredrag i juni 2016 med tittelen «How Images Speak: National Museum Artefact DVI6030» snakker hun om en kvinne i Dansk Vestindia, en av de mange

hushjelpene og barnepikene som passet på husherrens barn – ofte avbildet i fotografier, noen ganger også i malerier og andre kunstverk.

Det gamle, svart-hvite fotografiet som Odumosu forteller om, viser to mennesker, en voksen og et barn. Motivet for bildet er beskrevet som «et barn i Lachmann-familien», men den svarte kvinnen har ikke noe navn, selv om det er hun som tar størst plass i det. Kvinnen som passer på barnet, er gjort til en gjenstand, en navnløs, taus rekvisitt, en stol som det lille, hvite subjektet kan sitte mykt og godt på. Odumosu snakker slik til kvinnen på bildet:

«Så jeg snakker om det som vanligvis forblir uuttalt ... for du er her, men ikke her. Usynlig i katalogen, med -verken navn eller beskrivelse til å rette fokus mot din menneskelighet, ikke engang en anerkjennelse av at du er et subjekt.»

– Odumosu, Living Archives, 2016

Igjen, altså disse dikotomiene: oss/dem, subjekt/objekt, synlig/usynlig. Og naturligvis svart/hvit – både selve bildet og de avbildede. Doktoravhandlingen «The 'Othering' of Africa and its Diasporas in Western Museum Practices» gir et nyttig innblikk i denne dynamikken ved å gå i rette med forskere som behandler rase og rasisme «som en ren akademisk øvelse, adskilt fra personlig, levd liv. Ifølge Dixon (2016:254) er de «som føler de kan innta (og rettferdiggjøre) en slik holdning, de samme som med sine forskningsperspektiver har fått dominere, og dermed skade, det kulturgeografiske feltet altfor lenge».

Dixons argument er ikke bare relevant for det spesifikke akademiske fagfeltet, men for alle som arbeider i og med kulturinstitusjoner. Å inkludere rasebetingede erfaringer, enten de stammer fra publikum, ansatte ved institusjonen eller gjenstandene eller verkene i seg selv, kan gi verdifull kunnskap om maktforholdene mellom institusjoner, marginaliserte grupper og publikum som helhet. Det er nettopp dette forskningsprosjektet «Living Archives» (Malmö Universitet, 2017) forsøkte å gjøre med arkivbildene fra den danske kolonitiden.

Det nåtidige digitale arkivet dette bildet er hentet fra beskriver kortfattet den svarte kvinnen som en barnepasser; imidlertid er det klart at både samtidige og nyere kilder ikke var interessert i å dokumentere alle liv, kun noen. Av den grunn faller ansvaret for å gi stemme til dem som er slettet eller gjort usynlige på oss. (Engberg 2017)

Museenes og arkivenes oppgave er å ta vare på vår historie og kulturarv, men de fyller ikke sin hensikt hvis de ikke involverer oss som folk i dialog og kritisk debatt. Når Danmark kaster lys over sin mørke fortid, prøver de å gi navn til de navnløse og en stemme til de tause. Det er i en slik prosess, ved å gjøre det usynlige synlig, at jeg finner inspirasjonen til vårt nye nasjonalmuseum.

Et afropolitisk blikk på publikumsutvikling

Eva Rask Knudsen og Ulla Rahbek åpner sin bok *In Search Of the Afropolitan* fra 2016 med følgende påstand:

«Afropolitanisme er ikke navnet på løsningen, men på utfordringen.»

Afropolitismen er ikke en ideologi, et politisk standpunkt eller en klart definert kulturell kategori – og det er nettopp det som gjør den så nyttig. For meg er den en sinnstilstand, en måte å tenke på seg selv og verden på. Som motsatsen til enkle kategoriseringer og endimensjonale definisjoner, peker den mot nyanser, pluralisme og heterogenitet. Akkurat som kunst. For det er nettopp det kunst gjør: Den ber oss komplisere ting, gjøre bildet uskarpt, se på mellomrommene. Kunst er ikke bare et speilbilde av sin skaper, kunstneren. Kunst forteller mer enn det som er formet, skildret eller avbildet. Den peker også på hvem vi er – tilskuerne, publikum, offentligheten. Kunst speiler og avslører oss som individer og samfunn, i all vår kompleksitet.

Grunnen til afropolitisme-begrepets raske popularitet var at det rettet søkelyset mot de millioner av afrikanere, i verdensdelen og utenfor, som tilhører en ambisiøs, internasjonalt orientert generasjon full av driv og virketrang. Oppsummert kan man si at begrepet rettet oppmerksomheten mot tidligere usynlige samfunnsgrupper ved å fokusere på afrikanske ressurser og kreativitet, og på afrikanere som en naturlig del av en videre global, urban kultur. Denne tankegangen kan være nyttig for det nye Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design fordi enhver kunstinstitusjon som ønsker å være relevant og engasjere et bredt publikum, må begynne med å rette det institusjonelle blikket utover og spørre: Hvem er egentlig dere der ute? La oss snakke sammen!

Denne tenkemåten er også utgangspunktet for en studie som Europakommisjonen har tatt initiativet til, med tittelen *How To Place Audiences At the Centre Of the Cultural Organizations* (Bollo m.fl., 2017). Studien gir innblikk i de ulike utfordringene som kulturinstitusjoner i Europa står overfor og presenterer metoder og eksempler på bestep praksis. Den kan derfor brukes som ressurs for å danne mer nyskapende og inkluderende museer.

I et intervju med Norsk Publikumsutvikling (2016) snakker arkeolog og museumsviter Cristina Da Milano om publikumsutvikling i museer. Som leder for European Centre for Cultural Organisation and Management, har hun vært ansvarlig for den europeiske studien, og noen av hennes perspektiver kan være relevante for Nasjonalmuseet, som i dokumentet *Strategiske mål 2016–2022* blant annet nevner følgende nøkkelord: *Hele Norge, større og bredere publikum, hele landet, bred entusiasme*. På grunnlag av dette er mitt spørsmål:

Er dere villige til å sette ikke bare verkene – men også publikum – i sentrum for det nye museet?

Da Milano mener det finnes tre publikumskategorier: *vænepublikum, valgpublikum* og *overraskelsespublikum*. De to sistnevnte kan være vanskelige å nå frem til, for en del mennesker har ikke for vane å gå på kunstmuseum, noen kan ikke (på grunn av økonomiske eller logistiske hindringer), mens andre rett og slett ikke er interesserte. Hvis vi legger til at Norge er at av verdens mest digitaliserte samfunn, topp tre i bruk av sosiale medier (*Global Information Technology*

Report, 2016) og at hovedstaden flommer over av konserter, festivaler og idrettsarrangementer – koker det ned til ett brutalt spørsmål:

Hvorfor skal vi velge å bruke en dag på dere og maleriene deres?

Mange kunstnere ønsker å bare å skape, uten å ha noe ansvar for å formidle eller utdanne publikum etterpå. De overlater ansvaret for publikum til markedsavdelinger, museumspedagoger, guider og kunstformidlere. Så har man direktørene, kuratorene og konservatorene, som innehar mektige stillinger mellom kunstneren, verket og publikum. Selvfølgelig er de lidenskapelig opptatt av kunst, men er de nødvendigvis like opptatt av publikum? I likhet med Da Milano, er mitt inntrykk at endel betrakter publikumsutvikling, mangfold og tilgjengelighet som et pliktløp for å få offentlig støtte, selge flere billetter eller oppfylle et slags samfunnsansvar. Utfordringen består å tenke mindre på plikt, og mer på positivt potensiale.

Som norskafrikaner har min personlige identitet gjennomgått mange faser, og afropolitisme-begrepet har vært nyttig fordi det anerkjenner og fremmer kompleksitet, samtidig som det gir «en mulighet til å skape nye narrativer for fremtiden» (Gikandi, 2011). Enten man kaller det afropolitisme eller noe annet, er afrikansk kultur og estetikk en inspirasjon for design, arkitektur og mote, for ikke å snakke om intellektuelle meningsutvekslinger over hele verden. Afrika blir synlig på nye måter, for nye mennesker. IKEAs designsjef Marcus Engman peker på den «kreative eksplosjonen» som finner

sted i afrikanske byer (Design Indaba, 2017), som inspirerte IKEA til å rekruttere noen av Afrikas fremste designere til å være med på å skape en ny *limited edition*-møbelserie. «Överallt» ble lansert i februar 2019 (Design Indaba, 2018) og er inspirert av kulturelle, estetiske og politiske fenomener, fra afrikanske fletter til den egyptiske revolusjon (Chutel, 2018). På den måten er designserien et av mange prosjekter som kan tjene som inspirasjon for kulturinstitusjoner som ønsker å engasjere seg mer aktivt i verden rundt seg.

Et norsk blikk på publikums- utvikling

Da jeg var ung i Oslo og aktiv i Afrikan Youth, utgjorde den såkalte «innvandrerbefolkningen» 16,4 % av befolkningen i byen (Statistisk sentralbyrå, 1997:48). Tjue år senere er tallet doblet.

I dag er 33,1 % av Oslos befolkning innvandrere eller norskfødte etterkommere av innvandrere, hvorav de største gruppene kommer fra Pakistan, Polen, Somalia og Sverige (Oslo kommune, 2018). Det er temmelig åpenbart at slike tall bør være blant hovedparametrene for arbeidet med publikumsutvikling i årene som kommer.

Det er på tide at Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design finner ut hvem som mangler, og hvorfor.

Hvis afropolitismen utfordrer oss til å endre perspektiv, kan vi begynne med å kaste et kritisk blikk på hvordan vi snakker.

I flere tiår har unge, flerkulturelle nordmenn blitt kalt innvandrere, selv om de er født og oppvokst i Norge. I dagens Oslo kan vi også stille spørsmål ved det å tenke på dem som minoriteter. Når én av tre i landets hovedstad har en eller annen migrant- eller internasjonal bakgrunn, er de ikke noe som skiller seg fra resten. De er en naturlig del av Oslos befolkning og urbane identitet, og utgjør et potensielt kjernepublikum. Selv om Nasjonalmuseets nettside faktisk snakker om «det flerstemmige museet», er det et faktum at mange av disse gruppene aldri tar turen til Nasjonalmuseet. I den forstand kan man si at det ikke bare er flerkulturelle mennesker og perspektiver som er usynlige i – og for – museet. Selve museet er usynlig for en betydelig andel av befolkningen.

I forordet til evalueringsrapporten *Free From Strangers* (Berkaak, 2002) blir det pekt på at norsk kulturpolitikk inntil 1990-årene hovedsakelig fokuserte på norsk nasjonalidentitet og den vestlige kulturkanonen. I 1990-årene skjedde det en fokusendring, og nye politiske synsmåter vant frem, basert på det faktum at Norge var i ferd med å bli et flerkulturelt samfunn. Disse synspunktene kom blant annet til uttrykk i flere stortingsmeldinger som understreket viktigheten av å gi minoriteter tilgang til kulturinstitusjoner og innflytelse i form av posisjoner og deltakelse i beslutningsprosesser (St.meld. nr. 4, 1996–97, St.meld. nr. 47, 1996–97 i Berkaak 2002).

Stortingsmelding nr. 10 (2011–2012) *Kultur, inkludering og deltakelse* tok opp behovet for å «utfordre og utvide kulturfeltet slik at det kan inkludere både nye grupper og nye kunstneriske uttrykk». Dette ble fulgt opp i NOU 2013:4, som både understreker viktigheten av «kulturelt medlemskap» i

offentlig politikk (*Kulturutredningen 2014:87*) og vektlegger «demokrati i kulturen» som en viktig verdi. I motsetning til et «ovenfra og ned»-perspektiv innebærer begge begrepene en «nedenfra og opp»-tilnærming. De representerer også en bevegelse bort fra fortidens paternalistiske kulturpolitikk, i retning av en mer inkluderende kulturpolitikk. Dette synet på kunst og kultur som et speilbilde av samfunnet som helhet har konsekvenser langs to linjer: Den ene er å gjøre de eksisterende kulturinstitusjonene mer tilgjengelige for urfolksgrupper, nasjonale minoriteter og diasporamiljøer, den andre å skape plattformer som de selv kan uttrykke seg på.

Stortingsmelding nr. 49, *Framtidas museum – forvaltning, forskning, formidling, fornying* tar spesifikt for seg museer og deres rolle og forpliktelser, herunder bedre samhandling med urfolksgrupper, nasjonale minoriteter og nye innvandrere. I en årrekke har Nasjonalmuseet dessuten vært medlem av Nettverk for minoriteter og kulturelt mangfold / Mangfoldsnettverket – et forum for utveksling av ideer og samarbeid mellom norske museer. Det er med andre ord ingen mangel på akademiske, praktiske eller politiske rammer til støtte for en mer publikumssentrert kuratorisk tilnærming.

I 2012 utga Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design sin første dokumentasjon av publikumsdeltakelse siden 2003. Rapporten fra Perduco viste at museet har et høyt utdannet publikum, og størstedelen er kvinner – grupper som Christina Da Milano ville kalt *vanepublikum*. På den andre siden er den nedslående lesning når det gjelder museets evne til å tiltrekke seg etniske minoriteter. Ifølge rapporten hadde bare



Publikum i Nasjonalmuseet (2013). Nedslående hvitt kulturliv.
Foto: Børre Høstland/Nasjonalmuseet.

3 % av museets publikum i 2012 ikke-vestlig bakgrunn (Perduco Kultur, Norsk Publikumsutvikling, 2012). Av dem som ikke bruker museet, sa 42 % at de føler seg fremmedgjort på «slike steder». Det å få dem til å føle seg velkomne – det vil si å gjøre dem til *valg- eller overraskelsespublikum* – bør være en prioritert oppgave for det nye nasjonalmuseet.

Imagebygging, tilgjengelighet og å styrke forholdet til publikum var en del av Nasjonalmuseets strategiske mål for

perioden 2011–2016 (Perduco, 2012), men disse parametrene er nesten usynlige i styrets årsrapporter fra 2013–2015, som ligger på museets nettsted. Da jeg leste årsrapportene, fant jeg mye informasjon om Munch-jubileet i 2013 og andre utstillinger, den nye nettsiden og tilstedeværelsen på sosiale medier, men ikke noen klart uttrykt ambisjon eller metodisk registrering og måling av fremgang innen publikumsutvikling og -involvering.

Museets årsrapport for 2016 representerer en endring i så måte. Den inneholder et kapittel om publikumsutvikling og formulerer et mål om å nå ut til et bredere og mer mangfoldig publikum. Ifølge den nye strategien har museet et mål om å være «for alle», og det er ikke bare et spørsmål om markedsføring. Det er et politisk valg og en *verdi*, og den verdien må nedfelles i institusjonens kjerne, på alle nivåer (Da Milano, 2016). I praksis innebærer det å legge et publikumsorientert perspektiv på strategi- og handlingsplaner, i stillingsbeskrivelser, prosjektdesign, kuratering, forskning og evaluering – hele veien fra styret og den enkelte direktør til prosjektledere, kuratorer, konservatorer og museumsguiden. Og så må verdien faktisk settes ut i livet.

Formidling i det nye museet dreier seg om mer enn billettpriser, markedsføringsstrategier og krav til universell utforming. Det behøver ikke å være kommersielt, senke kvaliteten eller gå på akkord med den kunstneriske og vitenskapelige integriteten. Det handler om å gi folk utenfor institusjonen eierskap til det som skjer på innsiden. For å oppnå det, må museet bygge tillit og gå i dialog med publikum på et dypere plan.

Tilfellet Kulturhistorisk museum: Det handler om tillit

For over 20 år siden var jeg en ung, fremmedgjort norskafrikaner på en etnografisk utstilling i Oslo. Når jeg går forbi Nasjonalgalleriet og dets massive jugendstilnabo, Kulturhistorisk museum, i dag, virker de som et par vennlige kjemper. Vakre, men også skremmende og tunge dinosaurer som bruker lang tid til å endre kurs etter hvert som verden rundt dem forandrer seg. Det slår meg at å involvere seg i disse gamle institusjonene egentlig er et spørsmål om tillit. Hvorfor skal vi stole på institusjoner hvis de får oss til å føle oss små, uvitende eller fremmedgjorte? Hvorfor oppsøke noen som ikke engasjerer seg i vårt liv, våre utfordringer? Hvorfor besøke et hus som får oss til å føle oss usynlige? Hvem er huset til for, hvorfor er det der, og hva er det meningen at det skal gjøre?

I januar 2016 skrev nett-tidsskriftet *Quartz* om alle de store kunstverkene som er stuert vekk i digre museer og aldri blir vist frem for publikum. Ifølge artikkelen presser denne situasjonen frem et større spørsmål:

Hva er egentlig poenget med museer, og hvem skal de være til nytte for?

For å kunne svare på det spørsmålet, må jeg ta en telefon, en jeg skulle ønske jeg hadde tatt for mange år siden. I årenes løp har jeg ofte tenkt på afrikautstillingen i 1990-årene, på dukkene, maskene, hytta med bananbladtakinget. Hvorfor lagde Historisk museum en slik utstilling, hva var tanken bak den? Hvorfor ble den presentert som en objektiv fremstilling

når den åpenbart var sterkt kuratert og designet? Hvorfor var det ingen kritisk vinkling, ikke noe motperspektiv?

Universitetslektor og mangfoldskurator Tone Cecilie Simensen Karlgård tar telefonen og svarer villig på alle spørsmålene mine: Den permanente etnografiske utstillingen «Afrikanske kulturer» ble vist fra 1984 til 1997. «Pygmé»-dukkene i naturlig størrelse ble kjøpt i Hamburg i 1928, mens statuene av ulike afrikanske etniske grupper ble bestilt av museet og laget av en norsk skulptør i 1970-årene. Senere førte disse menneskedukkene til en fagetisk debatt blant museets ansatte. Den munnet ut i en intern evalueringsprosess der gamle vaner ble konfrontert og tradisjonelle akademiske og kuratoriske holdninger ble utfordret.

Museets neste afrikanske utstillingsprosjekt hadde tittelen «Made in Africa» (Kulturhistorisk museum, 2002) – en reaksjon på de gamle stereotypiene om Afrika som «det svarte kontinentet». Denne utstillingen fokuserte på travle markeder i storbyene og forbrukerdrømmer i Vest-Afrika. Selv om den viste frem et mye mer positivt og oppdatert bilde av Afrika, var den fremdeles kuratert av utelukkende hvite nordmenn. For å korrigere sin eurosentriske fortid, har museet etter det lagt ut på en annen kuratorisk reise, som har resultert i innovative prosjekter der målet har vært å presentere Afrika generelt, og Kongo spesielt, på nye måter.

Simensen Karlgård var en av drivkreftene bak det langsiktige samarbeidet mellom Kulturhistorisk museum og organisasjoner og enkeltpersoner fra den kongolesiske diaspora i Norge. Det nære forholdet oppsto første gang i forbindelse



Fra venstre: Isabelle Maroy, Lola Buchengende og Susan Andrua Wilson med-kuraterer «Kongoblikk» / Congo Gaze (2016). Foto: Ellen Holte / Kulturhistorisk Museum.

med utstillingen «Kongospor» i 2007 – en nordisk utstilling som kastet lys over den skjulte kolonihistorien som ligger bak Nordens engasjement i Kongo. Etter det har museet dessuten hvert år hatt et arrangement i forbindelse med uavhengighetsdagen til Den demokratiske republikken Kongo samt den eksperimentelle utstillingen «Kongoblikk – blikk på Kongo» i 2016.

Sett samlet, står disse prosjektene for en oppsiktsvekkende nyorientering i museets kuratoriske vinkling, i den forstand at de ikke ble skapt *om* eller *for*, men i samarbeid

med mennesker fra det kongolesiske miljøet i Oslo. Selv om de fleste av de tradisjonelle gjenstandene og artefaktene i «Kongoblikk» stammet fra nordmenn som arbeidet i kong Leopolds terrorregime Fristaten Kongo (1885–1908), fortalte utstillingsgjenstandene også en annen historie. For kongoleserne i prosjektet representerte ikke disse gjenstandene bare europeisk undertrykking, men snarere levninger av en stolt afrikansk fortid, en rik kulturarv som kolonisering, borgerkrig, urbanisering og globalisering hadde gjort usynlig for dem. Ved å gi dagens norsk-kongolesere tilgang til arkivene og invitere dem til å delta som kuratorer, åpnet man for alternative fortellinger, tolkninger og perspektiver.

Samfunnsinstitusjonene har alltid spilt en viktig rolle når det gjelder å definere hvem som hører til, hvem som betyr noe og hvem som ikke gjør det. Museene og arkivene deres gjenspeiler, og er tett sammenvevd med, maktstrukturene i samfunnet: Hvem jobber der, hvem blir invitert inn? Hvem bestemmer hva som skal stilles ut, hvordan og i hvilken kontekst blir det stilt ut, formidlet og kommunisert? Ved å trekke inn det kongolesiske miljøet i Oslo som partnere og deltakere – og ikke bare som et passivt publikum når utstillingen var ferdig – snudde museet den tradisjonelle kuratorrollen på hodet.

“Basert på besøk i museumsarkivene valgte norsk-kongoleserne ut hvilke gjenstander som skulle stilles ut. Det er deres uttalte ønske at utstillingen skal presentere en bredere og mer positiv fortelling om Kongo enn den offentligheten har blitt vant til å høre gjennom mediene.”

– Simensen Karlgård i *Klassekampen*, 2016

Kort fortalt, anerkjente de et publikum som de tidligere hadde oversett og ga dem stemme og synlighet. Samarbeidet forløp imidlertid ikke uten konflikt. Prosjektene avslørte fallgruvene og mangelen på tillit mellom etniske minoriteter og samfunnsinstitusjonene. «Kongoblikk» ble en kilde til konflikt og misforståelser, som Simensen Karlgård skildrer i sin tale «Congo Gaze – People, Encounters and Artifacts. Reflections on cooperation and challenges» (2016). Ifølge Simensen Karlgård sprang konfliktene mellom de kongolesiske samarbeidspartnerne og de museumsansatte ut av en maktubalanse mellom de to partene når det gjaldt forventninger, roller og perspektiver.

Simensen Karlgård runder av telefonsamtalen med å understreke behovet for å bygge tillit. Det står og faller med tillit, *radikal tillit*, sier hun med en henvisning til den britiske akademikeren og museumslederen Bernadette Lynch. Ifølge Lynch er denne tilliten avhengig av å dele autoritet (med kilmiljøet, publikum eller vanlige mennesker) samt at museet gir slipp på institusjonell kontroll (Lynch 2009, i Simensen Karlgård 2016). Det innebærer en forflytning av makt, men åpner samtidig opp for en ny verden av ideer og kreativitet.

Formidling i et nytt museum kan involvere at flere stemmer trekkes inn i beslutningsprosesser samt mer etnisk og sosialt mangfoldige kurator- og formidlingsteam – inkludert kunstnere, forskere, aktivister og praktikere (Dixon 2016:257). For meg er det en afropolitisk innstilling – å kvitte seg med gamle, rigide strukturer og åpne for samtaler, debatter og utveksling av ideer med verden utenfor. Både Kulturhistorisk museum og Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design

er finansiert av folket og har et nasjonalt, politisk mandat til å være «for alle». De eier enorme, uvurderlige arkiver og samlinger, vår felles kulturarv – gjenstander og kunstverk som kan snakke *for* seg selv, men ikke *til* seg selv. De blir levende ved å bli sett, berørt, utfordret og synliggjort. Akkurat som vi.

Oppsummering

Denne artikkelen benytter begrepene afropolitisme og synlighet/usynlighet til å undersøke utfordringene som museer og kunstinstitusjoner står overfor i dag. I tillegg bruker jeg en subjektiv fortelling om afrikansk identitet i Norge fra 1990-årene til i dag.

Det afropolitiske blikket på publikumsutvikling er en invitasjon til å ta i bruk nye kuratoriske praksiser og revitalisere tradisjonelle tenkemåter. Den norske vinklingen på publikumsutvikling understreker behovet for systematisk dokumentasjon, ambisiøse publikumssentrerte strategier og kraftfull implementering.

Selv om én av tre innbyggere i Oslo har en eller annen migrasjons- eller internasjonal familiebakgrunn, er disse miljøene og hovedstadens kulturinstitusjoner i stor grad usynlige for hverandre. Formidling i et nytt museum krever at man frigjør seg fra gamle vaner. For å lykkes må man kombinere den interne kunstekspertisen med en evne til å rette det institusjonelle blikket utover. Skal man tiltrekke og holde seg relevant for et bredere publikum, må museet forskyve perspektivet; fra kunst til publikum, og fra tradisjonell kuratering til nye typer samarbeid.

Referanser

- Annual Reports from the Board (Årsmeldinger) http://www.nasjonalmuseet.no/no/nasjonal-museet/om_museet/%C3%85rs-meldinger.9UFRzK47.ips
- Bauman, Zygmunt (1991) *Modernity and Ambivalence*. Cambridge: Polity Press
- Bauman, Zygmunt (2004) *Identity: Conversations with Benedetto Vecchi*, Cambridge: Polity Press.
- Berkaak, Odd Are (2002). *Fri fra fremmede*. (Evaluation report, Arts Council Norway) <http://www.kulturradet.no/vis-publikasjon/-/publikasjon-fri-for-fremmede>
- Bollo, Alessandro et al (2017) *Study on Audience Development - How to place audiences at the centre of cultural organisations*. Publications Office of the European Union. http://engageaudiences.eu/files/2017/04/NC0116644ENN_002.pdf
- Buchanan, Nicole T.; Settles, Isis H. (2018) *Managing (in)visibility and hypervisibility in the workplace*. Journal of Vocational Behavior.
- Chutel, Lynsey (2018) *This is what Ikea furniture looks like when it's designed by Africans* Quartz Africa <https://qz.com/africa/1318246/this-is-what-ikea-furniture-looks-when-its-designed-by-africans/>
- Cremer, Justin (2017) *Denmark struggles to come to grips with its slave past*. The local – Denmark's news in English. <https://www.thelocal.dk/20170105/denmark-struggles-to-come-to-grips-with-its-slave-past>
- Da Milano, Christina (2017) *Da Milano til NPU-konferansen*. Audiences Norway/Norsk Publikumsutvikling. <http://norskpublikumsutvikling.no/news/da-milano-til-npu-konferansen>
- Danish National Archives (2017) *The Danish West-Indies – Sources of history*. <https://www.virgin-islands-history.org/en/>
- Danmarks radio (2017). *Lars Løkke kalder slaveri på De Vestindiske Øer utilgiveligt*.
- Nyhedsbyrået Ritzau. <http://www.dr.dk/nyheder/politik/lars-loekke-kalder-slaveri-paa-de-vestindiske-oer-utilgiveligt>
- Design Indaba (2017) *Design Indaba to collaborate with IKEA*. <http://www.designindaba.com/articles/creative-work/design-indaba-collaborate-ikea>
- Design Indaba (2018) *IKEA launches ÖVERALLT collection during Design Indaba Festival* <https://www.designindaba.com/articles/design-indaba-news/ikea-launches-%C3%B6verallt-collection-during-design-indaba-festival>
- Dixon, Carol Ann (2016) *The 'othering' of Africa and its diasporas in Western museum practices*. PhD thesis, University of Sheffield.

- Dzamarija, Minja Tea (2008/4) *Definisjoner og betegnelser i innvandrersstatistikken: Hva skal «innvandreren» hete?* Samfunns-speilet. <https://www.ssb.no/befolkning/artikler-og-publikasjoner/hva-skallinnvandreren-hete>
- Engberg, Maria. *Augmented And Mixed Reality Design For Contested And Challenging Histories* MW17: Museums and the web <https://mw17.mwconf.org/paper/augmented-and-mixed-reality-design-for-contested-and-challenging-histories-postcolonial-approaches-to-site-specific-storytelling/>
- Global Information Technology report (2016) *Infographics and Shareables*. <http://reports.weforum.org/global-information-technology-report-2016/infographics-and-shareables/>
- Gikandi Simon (2011) in Makokha, J K S, and Wawrzinek, Jennifer (eds) *Negotiating Afropolitanism: essays on borders and spaces in contemporary African literature and folklore*. Amsterdam, New York: Rodopi.
- Groskopf, Christopher (2016) *THE FINE ART WAREHOUSE – Museums are keeping a ton of the world's most famous art locked away in storage*. Quartz. <https://qz.com/583354/why-is-so-much-of-the-worlds-great-art-in-storage/>
- Gullestad, Marianne. (2007). *Normalising racial boundaries. The Norwegian dispute about the term neger*. Social Anthropology.
- Hammer, Sarah Hegna (2016) *Krenkefrie museer*. Avisartikkel, Klassekampen <http://www.klassekampen.no/article/20161116/ARTICLE/161119972>
- Hove, Jon Olav (2017) *Dei vestindiske øyane og den dansk/norske slavehandel*. Arkivverket <https://www.arkivverket.no/utforsk-arkivene/eldre-historie-1814/de-vestindiske-oyer-og-den-dansk-norske-slavehandel>
- Knudsen, Eva Rask & Rahbek, Ulla (2016) *In Search of the Afropolitan: Encounters, Conversations and Contemporary Diasporic African Literature*. Rowman & Littlefield International
- Mbembe, Achille. (2007) "Afropolitanism", in S. Njami and L. Durin (eds), *Africa Remix*, Johannesburg: jacana Media.
- Monks, Kieron (2017) *Ikea assembles all-star lineup of African designers for historic collection*. CNN. <http://edition.cnn.com/2017/03/01/design/ikea-africa-design/index.html>
- Museum of Cultural History (2002). "Made in Africa". (*Made in Africa - scener fra et afrikansk markedsliv*) Exhibition. <http://www.khm.uio.no/tema/utstillingsarkiv/madeinafrica/index.html>
- Museum of Cultural History (2007). "Traces of Congo" (*Kongospor*). Nordic exhibition. <http://www.khm.uio.no/tema/utstillingsarkiv/kongospor/>
- Museum of Cultural History (2016) "Congo gaze – people, encounters and artifacts" (*Kongoblikk – blikk på Kongo*) Experimental exhibition. <https://www.khm.uio.no/besok-oss/historisk-museum/utstillinger/skiftende/den-rode-sone/blikk-pa-kongo/>
- National Museum of Denmark (2017) *Vestindien som dansk koloni* <https://natmus.dk/historisk-viden/temaer/danmarks-kolonier/dansk-vestindien/>
- Njåstad, Magne (2019) "Norge under dansk styre – 1537-1814", Store Norske Leksikon. https://snl.no/Norge_under_dansk_styre_-_1537-1814
- Odumosu, Temi (2016) *How Images Speak: National Museum Artefact DVI6030, and Its Affects*. Living Archives Research Project, Malmö University. <https://livingarchives.mah.se/2016/06/troublesome-pictures-seminar-02-june-video-documentation/>
- Oslo kommune (2018) *Befolkningens landbakgrunn*. <https://www.oslo.kommune.no/politikk-og-administrasjon/statistikk/befolkning/landbakgrunn/#gref>
- Perduco Kultur (2012) *Publikum – hvem, hva, hvorfor?* Norsk publikumsutvikling. <http://norskpublikumsutvikling.no/assets/insights/nasjonalmuseet-publikum-hvem-hva-hvorfor-publikum-sundersokelse-mars-2012.pdf>
- Selasi, Tayie (2005) "Bye, bye Babar", LIP Magazine, UK. <http://thelip.robertsharp.co.uk/?p=76>
- Selasi, Tayie (2014) *Don't ask where i'm from, ask where I'm local*. Ted Talk. https://www.ted.com/talks/taiye_selasi_don_t_ask_where_i_m_from_ask_where_i_m_a_local
- Simensen Karlgård, Tone Cecilie (2016/2017) *Congo Gaze – People, Encounters and Artifacts. Reflections on cooperation and challenges*. Keynote speech at conference in Oslo, *The active museum – escape, loss and rebuilding*, and ICOM Germany/ ICOM Nord international. Vas-senden, Elisabetta (Editor) *Aktuelle befolkningstall, Innvandrerebefolkningen 1. januar 1997 3/98*, Statistics Norway
- Statistics Norway, *Fakta om innvandring 2018* <https://www.ssb.no/innvandring-og-innvandrere/faktaside/innvandring>
- Statistics Norway, *Key figures for immigration and immigrants* (2017) <https://www.ssb.no/en/innvandring-og-innvandrere/nokkeltall>
- Tveit, Marta (2013), *The Afropolitan must go. Africa Is A Country*. <http://africasacountry.com/2013/11/the-afropolitan-must-go/>
- White Paper, NOU no.10 (2011–2012) *Culture, inclusion and participation*. Stortingsmelding. <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/meld-st-10-20112012/id666017/?q=nou%20kultur%20inkluderer>

- White Paper, NOU no. 49 (2008-2009): *Framtidas museum – Forvaltning, forskning, formidling, fornying*. Stortingsmelding. <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/stmeld-nr-49-2008-2009-/id573654/sec1>
- White Paper, NOU (2013:4) *Kulturutredningen 2014*. Stortingsmelding. <https://www.regjeringen.no/no/no/dokumenter/nou-2013-4/id715404/>

Hvorfor formidle kunst?

Maria Lind — kurator og kunstkritiker

Tidligere publisert i Mousse, Ten fundamental Questions of Curating, 4/10, Contemporary Art Magazine Issue 28, April/ May 2011, Contrappunto S.R.L.

Hvis vi holder oss til betydningen av *Vermittlung* – tysk for «formidling» – har vi et ord som innebærer overføring fra én part til en annen, og da hovedsakelig den pragmatiske og heller nøytrale overføringen av et budskap. Ordet kan også bety å megle mellom parter som er uenige om noe, for eksempel land eller mennesker i konflikt. Formidling kan omfatte utdanning, programarbeid og andre pedagogiske virkemidler. Museer og andre kunstinstitusjoner bruker ulike metoder for formidling – vi kan til og med snakke om ulike formidlingstradisjoner, som varierer med både tid og sted. I noen sammenhenger har man en følelse av at det er «for mye» formidling, i andre «for lite» eller på «feil måte». Formidling er uansett et omstridt tema, men ikke desto mindre er det helt sentralt i all kuratering. Jeg mener derfor tiden er moden for å tenke mer og grundigere på formidlingen av samtidskunst; på den stadig bredere kløften mellom kunstnerisk eksperimentering og breddekulturen, på hvem vi som

kuratorer ønsker å kommunisere med. Dessuten vil jeg ta opp beslektede spørsmål som hvordan kunsten faktisk fungerer, og hvilken plass den inntar i samtiden. Vi står overfor noe som virker som et paradoks: På den ene siden er det for mye ovenfra-og-ned-belæring, på den andre et fortsatt ønske om formidling, ikke minst i nye former. De to synspunktene er likevel forbundet med hverandre på komplekse måter. Så hva er formidling godt for?

Før vi kan fordype oss i spørsmålet om formidling, må vi innom et forhold som representerer to ulike posisjoner i diskusjoner om kunst og kuratering. Den første anser fagfolk vanligvis som mer irriterende enn nyttig. Den andre er på sin side lite omtalt og går kanskje til og med under radaren for de fleste som arbeider innen kunstfeltet. Jeg sikter til de formidlingsmessige og pedagogiske strategiene som vi finner i de fleste kunstinstitusjoner. De kan på den ene siden være anmassende, iblant i så stor grad at den skygger for kunsten. På den andre siden er det en økende splittelse mellom eksperimentell, banebrytende kunst og kuratering og institusjonenes mål om å spre kunst på tvers av sosiale og økonomiske skiller. En slik strategi fører blant annet til en voksende følelse av isolasjon mellom interesse- og aktivitetssfærer i kunsten, for ikke å snakke om en nesten fullstendig mangel på formidling utover nokså lukkede kretser på de mer eksperimentelle arenaene.

Den institusjonen som har spilt en større rolle enn noen andre i å sette standarden for bred museumspedagogikk, er Museum of Modern Art i New York. Modellen som MoMAs første direktør, Alfred Barr, innførte i 1930-årene, handlet

ikke om å slenge på et pedagogisk opplegg på slutten, men snarere om å integrere det i hver eneste utstilling. I sin fremragende bok *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*, viser kunsthistorikeren Charlotte Klonk at utstillinger på MoMA alltid har vært bevisst didaktiske og fremmet Barrs formalistiske kunstsyn. Hovedformålet hans var å utvikle den estetiske følsomheten hos museumsgjengerne og forme en måte å se på kunst på basert på det Klonk kaller «den dannede forbrukeren», i motsetning til 1800-tallsidealet om betrakteren som en «ansvarlig borger». Barrs berømte oversikter over stilistiske utviklingstrekk og velskrevne, tilgjengelige katalogtekster til tross – pedagogikken i utstillingene hans var gjerne mer visuell og romlig enn drøftende. Maleriene ble hengt lavt på de hvite veggene, og mange romdelere skapte mer veggplass. Utvalget av verker og selve visningsstrategiene var av største betydning. Utstillingene ble brukt til å få frem «poenger»: Et eksempel er utstillingen «Cubism and Abstract Art» i 1936, som pekte på historiske og ikke-vestlige kilder til geometrisk abstraksjon i vestlig 1900-tallskunst.

Det at MoMA helt fra begynnelsen plasserte seg bokstavelig talt som en formidler mellom industrielle produsenter og distributører (en mektig interessegruppe som var sterkt representert i styret) på den ene siden og et «kjøpende» publikum på den andre, bør ikke undervurderes. MoMA lånte åpenlyst utstillingsteknikker fra varemagasiner og andre kommersielle setninger. Og museumsgjengerne ble ikke bare ansett som forbrukere, som i forbindelse med enkelte utstillinger til og med kunne kjøpe de utstilte gjenstandene i museumsbutikken, men som trendsettere som skulle bli ansvarlige deltage-

re i den forbrukskulturen som var i ferd med å vokse frem. På den måten smeltet markedsstrategier og forretningsinteresser sammen og dannet nye idealer for betrakterrollen. På grunn av MoMAs høye status, ble denne tankegangen kopiert i utallige andre kunstinstitusjoner over hele verden. Tanken om å «få folk på sin side», å overtale dem, var sentral for pedagogikken på MoMA fra begynnelsen av, slik den var det i tidens reklamebransje, som selv befant seg i en rivende utvikling for å tilpasse seg den nye tiden. Innenfor dette hovedsakelig kommersielle skjemaet ble ukonvensjonell og «nyskapende» kunst akseptert så lenge nyskapingen skjedde på et formelt plan og ikke hentydet eller oppfordret til noen praktisk overlapping mellom kunstens sfære og politikk og samfunn.

Dette bør være kjente toner for dem som er bevandret i samtidskunstmuseer og andre institusjoner – og innen kuratering. Et annet kjent fenomen er museenes formidlingsavdelinger. Selv om MoMAs kuratering hovedsakelig bygde på at de pedagogiske aspektene var integrert i utstillingspraksisen, dannet de i 1937 en egen formidlingsavdeling. Under ledelse av Victor E. D'Amico fjernet den seg fra Barrs tanker om en mer eller mindre distansert betrakter og gikk inn for økt deltagelse. I stedet for å legge vekt på at museumsgjengerne skulle nyte eller bedømme kunsten på veggen, ville D'Amico at de skulle utforske sin egen kreativitet. John Deweys pragmatiske filosofi og hans teorier om kunst som frigjørende aktivitet med potensial for å stimulere til politisk deltagelse i demokratiske samfunn, spilte en viss rolle her. Det som Barrs dannede forbruker og D'Amicos deltager likevel hadde til felles, var at begge fremmet en fremvoksende

individualisme. Dermed skilte de seg markant fra de kollektivistiske ideene om betrakteren. Disse var påvirket av konstruktivismen, som omtrent på den samme tiden, men også noe tidligere, var representert ved kunstnere som El Lissitzky og kuratorer som Alexander Dorner, begge i Europa. Tanken om betraktningen av kunst som kollektiv aktivitet var inspirert av den russiske revolusjonen og Einsteins relativitetsteori. Den gikk i retning av en variert og aktiv opplevelse, som ble oppnådd ved hjelp av en dynamisk utstillingsdesign der gjenstander så annerledes ut fra ulike vinkler, samtidig som man understreket totaliteten ved installasjonen. Et mål var også å legge til rette for felles, kollektive møter med kunst.

I dag er det lett å spore Barrs didaktiske modell for «betrakteren som dannet forbruker» i praksisen til de fleste større museer og andre utstillingsinstitusjoner, fra MoMA i New York til Tate Modern i London og Moderna Museet i Stockholm. Tanken om den «kollektivistiske betrakteren» er stort sett forlatt, men har overlevd i kunsten til Group Material, gruppen rundt Shedhalle i Zürich i slutten av 1990-årene og hos kunstnere som Dominique Gonzalez-Foerster, Philippe Parreno og Liam Gillick. Samtidig har museumspraksisen i USA siden begynnelsen av 1900-tallet flagget et mål om å nå ut til et bredere publikum. Europeiske velferdsstater har gjort noe av det samme i etterkrigstiden og har i likhetens navn både subsidiert tilgangen til høykultur og bidratt til nye oppfatninger av hva høykultur er. De pedagogiske hensynene er viktige, kanskje til og med avgjørende, i demokratiske samfunn. Men denne innstillingen kolliderer ofte med høy-modernistiske ideer om at kunsten ikke skal dyttes på betrakteren – at den er, eller i hvert fall burde være, sterk nok til

å stå på egne bein og tale for seg, uavhengig av «eksterne» kontekster. Hvilket fører til en «hva ser du, hva føler du»-pedagogikk som er løsrevet fra de sammenhengene kunsten står i.

Igjen er det slik at denne kunsten i typiske tilfeller ikke utfordrer status quo; det handler om å nyte og vurdere. Vi kan kalle denne metoden for «etablering av kanon». Den hviler for det meste på interne utviklingstrekk i kunsten og bærer definitivt i seg Barrs ideer. Målet for denne metoden er å lage en genealogi, eller stamtavle, av kunstnere og til en viss grad også en sekvens av aksepterte temaer. Kunsten som passer inn, inkluderes så i en hovedfortelling om kunstens historie. Et viktig poeng er imidlertid at denne manøveren fortrenger mer utforskende tilnærmingsmåter der formålet kan være å kontekstualisere kunstnerisk praksis og studere og stille spørsmål ved fenomener i samtiden og nedarvede normer og prosedyrer. Med andre ord, å dekode og re-kode kunstprodukter og -aktiviteter som har med livet i vår tid å gjøre, styrt mer av hva som er interessant og relevant, enn av hva som er «behagelig», «godt» og «varig». Nå for tiden kan denne modellen i seg selv kontekstualiseres innenfor det utbredte kravet om å implementere kulturkanoner, «evige kvalitetskriterier», i skole- og universitetspensum.

Så hva har dette med formidling å gjøre? Alt ovenfor teller som former for formidling, anvendt mer eller mindre bevisst: bedrevitende opplæring integrert i utstillingspraksis, supplerende deltagende opplæring og pedagogikk og endelig narrativ informasjon gitt både innenfor og utenfor institusjonen. Det sistnevnte ble historisk produsert av formid-

lingsavdelinger, men kommer nå for tiden stadig oftere fra PR- og markedsføringsfolk. Mens den deltagende opplæringen bygger på antagelsen om at det finnes en mangel hos museumsgjengerne – en bro som må bygges, et hull som må fylles, kanskje til og med en konflikt som må løses – handler de to andre mer om en opplevd mangel på kontakt mellom partene, en «misforståelse» eller en konflikt som må løses. Tanken om at man trenger noe som kan føre de riktige menneskene og «tingene» sammen. Men samtidig kan formidling være mye mer enn dette: Det handler i bunn og grunn om å skape kontaktflater mellom kunstverk, kuraterte prosjekter og mennesker, om ulike former for kommunikasjon, med varierende intensitet, om og rundt kunst. Som begrep virker formidling (*mediation*) som om det er åpent nok til å romme et bredere spekter av tilnærmingsmåter til utveksling mellom kunstverk, institusjoner og verden utenfor. Vi kan altså si at formidling gir rom for en mindre belærende holdning, mindre opplæring og overtalelse og mer aktivt engasjement, som ikke behøver å være selvekspressivt eller kompenserende.

Jeg vil gjerne vende litt tilbake til den overfloden av belærende tankegang som finnes nå. Det er en overflod som dreier seg i likt monn om det som gjerne regnes som selve kjernen i kurateringshåndverket (for eksempel Barrs modell for å velge ut, installere og på andre måter kontekstualisere verker) og det som hektes på et kuratert prosjekt (galleriomvisninger, verksteder, veggtekster, skilt, audioguiden osv.). Mens det sistnevnte ofte blir ansett som overdidaktisk, betraktes det førstnevnte vanligvis ikke som «didaktisk» i det hele tatt, men snarere som normal praksis, slik man gjør det, rett og

slett. Det er nesten ikke synlig, som kuratering før Harald Szeemann, usynlige hender som velger ut og ordner. I tillegg til den typen kuratering som er beskrevet ovenfor (didaktisk etablering av kanon, med narrativ informasjon lagt oppå), er det deltagende formatet til D'Amico fremdeles en av de vanligste måtene å bedrive interpellasjon på i kunstopplæringen til utstillende institusjoner i dag. Opplevelsesbaserte omvisninger og verksteder der museumsgjengerne blir bedt om å fortelle hva de ser, og hva de tenker og føler om det de ser, denne jakten på «skaperen» i seg selv, er en integrert del av dette.

Arbeidsdelingen i større kunstinstitusjoner fører til at formidlingsavdelingen tar ansvaret for å utdanne publikum, i bunn og grunn for å «fikse» det som burde være ansvaret til andre institusjoner i samfunnet, som skoler, høyskoler og universiteter. De avdelingene som forvalter samlinger og arrangerer utstillinger, tar seg av den mer integrerte, og derfor antagelig mer virkningsfulle, opplæringen. En interessant side ved D'Amico-inspirerte formater innenfor dette skjemaet, er at de er enkle å unngå – vi trenger ikke være med hvis vi ikke vil – i motsetning til Barrs modell, som er bakt inn i institusjonen eller utstillingen. Det samme gjelder for de mange overforenklende og ofte salgsfremmende veggtekster, brosjyrer og andre såkalte publikumsvennlige narrative teknikker, som har en tendens til å gjøre kunsten enklere og mer spektakulær på samme tid. Reklameaspektet har nådd nesten ob-skøne nivåer, særlig i pressemeldinger. Markedsførings- og PR-avdelinger har gradvis overtatt ansvarsområder som tidligere var delt mellom kuratorer og kunstformidlere. I mange kunstinstitusjoner er det markedsføring og PR som styrer

utvelgelsen av tilleggsnarrativer, og de kan for eksempel bestemme at det *ikke* skal gis skriftlig informasjon om et bestemt prosjekt, selv om det er i full gang, fordi det ville redusert oppmerksomheten om storselgerne. Det forekommer til og med at markedsførings- og PR-folkene blander seg inn i selve utstillingsprogrammet.

Men trenger vi virkelig mer formidling? Kanskje det vi bør oppfordre til, er andre typer formidling, og i andre sammenhenger. Samt en økt bevissthet om de spesifikke formene for formidling som allerede er i bruk i institusjoner, ikke minst den virkningsfulle formidlingen som er en del av det tradisjonelle kuratorfaget. Vi som fagfolk ville definitivt hatt nytte av metoder som kunne hjulpet oss til å reflektere over det vi gjør og hvordan vi gjør det – rett og slett økt bevissthet. Dessuten er de fleste formidlingsmetodene som brukes i dag, tilpasset moderne kunst, men den fungerte på helt andre måter enn samtidskunsten gjør. Dermed blir formater som ble bygd opp rundt ett paradigme, anvendt på et annet paradigme.

Det viktigste er likevel at det er på tide å vurdere og ta på alvor at kunsten og de kuraterte prosjektene i fronten for eksperimenteringen, de som formulerer nye spørsmål og skaper nye historier, fjerner seg stadig mer fra hovedstrømmen. Slike «sidestrømmer», hvorav mange utforsker ulike former for «konstruktivistisk betraktning», snirkler seg lenger og lenger vekk fra de situasjonene der de fleste møter kunst og kuraterte prosjekter (store institusjoner i storbyene), og her er formidlingen, uansett type, marginal. Denne typen strategisk separatisme er på mange måter en overle-

velsesstrategi for å sikre en annen grad av selvbestemmelse; hovedstrømmen er ikke særlig positiv til sidestrømmer, og sidestrømmene foretrekker å holde seg for seg selv. Det uunngåelige resultatet er selvmarginalisering. Man når bare ut til menigheten.

En annen grunn til å spørre om hva formidling er godt for: Stadig mer det siste tiåret har jeg hos ferske kuratorer og kuratorstudenter observert en nokså begrenset interesse for å kommunisere om kunst utenfor fagmiljøene. Dette står i sterk kontrast til de utviklingstrekkene i de brede institusjonene jeg har drøftet her og som preges av for mye (og for mye ensidig) belærende pedagogikk. Sammen med en rekke kollegaer bærer jeg delvis skylden for denne utviklingen, ettersom vi har støttet ideer om all slags eksperimentering, både kunstnerisk og kuratorisk og forsvart nødvendigheten av å prøve ut det ukjente uten å måtte ta hensyn til mottagelsen hele tiden. Vi har vært motivert av behovet for å skape nye måter å tenke og opptre på – en direkte reaksjon på det vi har opplevd som stillstand i de brede institusjonene, inkludert den overpedagogiske kommunikasjonen med publikum. Eksperimentering har nesten utelukkende vært mulig i sidestrømmene. Og jeg vil ikke slutte med det, men vil samtidig prøve å være mer oppmerksom på hvordan vi kan nå ut til flere enn kretsen av innvidde. På hvordan formidling kan skape rom for utveksling med noe «annet».

Denne begrensede interessen for å kommunisere med andre enn likesinnede gir seg utslag i to tendenser blant yngre kuratorer og studenter. Den ene setter smarte kuratoriskekonsepter i forgrunnen, den andre foretrekker

samarbeid og ny produksjon. Den første, vi kan kalle den «de kuratoriske piruettene», setter fokus på kuratorens ideer. Her blir kunst gjerne tatt med fordi den illustrerer eller representerer et konsept, og resultatet blir vanligvis en tematisk gruppeutstilling. I denne kategorien kan vi også ta med noen av de mer selvrefleksive kurateringsmodellene, som jobber med å omarbeide strukturer og formater. Den andre, som vi kan kalle «over-samarbeid», involverer tette samarbeid mellom kuratoren/studenten og en kunstner, med mål om å skape ny kunst. Selv om dette gjerne omtales som forsøk på å «unngå tradisjonelle ideer om det skapende subjekt» og å «unnslippe individualiteten», ender dette intense vekselspillet mellom to aktører ofte med noe nær en symbiose. Andre holdes utenfor, og resultatet blir et «superkunstnerisk» subjekt som har to kropper i stedet for én og er overraskende selvekspressivt.

I begge situasjoner er det et tredje begrep – en kile som kunne utløst en dialektisk dynamikk – som mangler. Alt utenfor spiller i liten grad inn, veldig få «andre» er involvert. Vi ser igjen det motsatte av den teoretiske åpne-armet-strategien til de brede kunstinstitusjonene. Kuratoren/studenten skaper et eget univers for seg selv og sine ideer, eventuelt for kunstnerkameraten sin. Naturligvis omfatter alle utstillinger detaljert arbeid som nødvendigvis må finne sted bak lukkede dører, men jeg mener tiden har kommet for å holde fast ved eksperimenteringen, men samtidig prøve å utvikle nye former for formidling – for å ta opp til seriøs vurdering spørsmålet om kunstens rolle i kulturen, hvilken funksjon den kan ha i samfunnet og å være mer raus med det materialet som foreligger. Og for å endre på forutsetningene for de gjelden-

de formidlingsformene i de brede institusjonene, og slik gi plass til andre typer formidling, og kanskje også la kunsten utfolde mer av potensialet sitt.

Ettersom forbruk er en av de mest kjente og aksepterte formene for samspill med virkeligheten rundt en, bør vi spørre oss om det nødvendigvis er bra å forkaste MoMAs «dannet forbruker»-modell. Er det faktisk den raskeste og mest effektive måten å nå ut til nye publikumsgrupper på eller utvikle en annen kontaktflate med det «eksterne»? Modellen kan høyst sannsynlig også brukes på andre måter, til andre formål. Samtidig lurer jeg på om vi ikke allerede har sett fremveksten av enda en modell, nemlig «den underholdte forbrukeren», der museumsgjengeren kommer med forventning om å bli underholdt under hele besøket. Men likevel fascinerer fremdeles konstruktivistenes «kollektivistiske betrakter». Teoretikeren Irit Rogoff har gått inn for en beslektet betrakterrolle eller «vilkår for engasjement». Ifølge henne inneholder den fysiske deltagelsen som er en del av den 200 år gamle måten å forholde seg til kunst på, kjernen til en kvalitativt bedre form for demokrati enn den adskillelsen som det representative demokratiet tilbyr. Hvis vi tar Rogoff alvorlig, er det mindre relevant å «nå ut til nye publikumsgrupper» enn å endre vilkårene for hvordan vi tenker på og snakker om hvordan vi sammen produserer et offentlig eller halvoffentlig rom takket være, med, og rundt kunst, kuraterte prosjekter, institusjoner og det som ligger utenfor.

Kreativ evaluering og undervisnings- prosjekter i museer: Alternativer til en målstyrings- modell

Emily Pringle — Forskningsleder, Tate Museums, UK

Innledning

I 1986 bestilte Getty Center for Education in the Arts en USA-dekkende studie av undervisningen i kunstmuseer. Museumsformidler Stephen Dobbs og forsker Elliot Eisner intervjuet en rekke direktører og undervisningspersonell ved amerikanske museer for å skaffe seg en bedre forståelse av si-

tuasjonen. Studien resulterte i til dels knusende funn når det gjaldt oppdraget til kunstmuseenes formidlingsavdelinger, statusen, rollen og det faglige nivået til museumsformidlere, ressursene som undervisningsprogrammene disponerte, kvaliteten på forskning og evaluering og forholdet til publikum og samfunn (Dobbs & Eisner, 1987). I konklusjonen rettet Dobbs og Eisner noe av den skarpeste kritikken mot mangler i opplæringen av museumsformidlere i de forsknings- og evalueringsmetodene som er relevante for yrket. De så at denne svikten hadde negative ringvirkninger, ikke bare for kvalitets-sikringen av de enkelte undervisningsoppleggene, men også for den generelle utviklingen av yrket.

Til tross for mange positive utviklingstrekk innen museumsdidaktikken siden 1986, har museumsformidlere fremdeles behov for økt faglig utvikling innen forskningsmetoder, og kunstorganisasjonene må legge større vekt på evaluering. Det er en pågående debatt rundt de beste forsknings- og evalueringsmetodene både innen museumsdidaktikken og i kunstfeltet generelt. Diskusjoner som favner hele kultursektoren, avslører store sprik i synet på hvordan man best kan beskrive og redegjøre for verdien av kreativt og kulturelt engasjement, og spesielt hvilke metoder som genererer de mest robuste funnene (se Crossick & Kaszynska, 2016). Samtidig blir imidlertid behovet for effektiv evaluering stadig viktigere etter hvert som politikere, finansierende institusjoner, prosjektkoordinatorer og -deltakere erkjenner hvordan dette kan bidra ikke bare til å evaluere kunstprosjekters «suksess» eller virkningsgrad, men også til å øke fremdriften i et prosjekt, representere ulike deltakeres erfaringer, spre god praksis og lære av tidligere aktiviteter.

Likevel, evaluering i kunstfeltet befinner seg i et vanskelig territorium. Mens det å gjennomføre forskning i, med og gjennom kunstnerisk praksis stadig mer blir anerkjent og verdsatt av utøvere,¹ er det fremdeles slik at evaluering altfor ofte blir sett på som lite kreativ skjemautfylling, noe man gjør i all hast helt på tampen av en aktivitet for å oppfylle eksterne krav. Dette begrensede synet på evaluering tar ikke hensyn til at man kan ta i bruk et bredt spekter av teknikker og teoretiske tilnærmingsmåter som visker ut grensene mellom kreativitet og kritisk refleksjon og som bidrar til å utvide evalueringens omfang. Ut fra mitt arbeid som kunstner og museumsformidler med 20 års erfaring innen forskning på og tilrettelegging av publikumsdeltakelse og undervisning i kunstmuseer og andre læringsscenarioer, samt undersøkelser av forbindelsene mellom kunstproduksjon, undervisning og læring, har jeg observert at evaluering kan berike den kreative praksisen og deltakende prosjekter og åpne for ny innsikt og dypere engasjement.

Det er nyttig å se på spesifikke evalueringsmodeller og utforske hvordan og hvorfor ulike fremgangsmåter fungerer, av den enkle grunn at man kan lære mye av hvordan andre har utført evaluering. Denne teksten begynner følgelig med et kort overblikk over evaluering generelt, for så å bevege seg videre mot ulike evalueringsmetoder, med henvisning til utvalgte caser. Etter en gjennomgang av utfordringene og fordelene med disse initiativene, kommer en detaljert presentasjon av evalueringen av et konkret deltakelsesprosjekt – Tate Exchange på Tate Modern i London. Samtidig som vi erkjenner at hver tilnærmingstype og teknikk for evaluering

bidrar til forståelsen, går vi her inn for metoder som innebærer at museumsformidlere og deltakere engasjerer seg kontinuerlig i kritisk refleksjon og egenvurdering. Erfaringen viser at denne tilnærmingsmåten både styrker prosjektet og leverer viktige evalueringsdata.

Hva er evaluering?

Evaluering er både enkelt og mer komplekst enn man skulle tro ved første øyekast. På det helt åpenbare planet innebærer evaluering en dom («denne boken er bedre enn den forrige hun skrev» er for eksempel et evaluerende utsagn). For at en evaluering skal gi mening i en kunstdidaktisk kontekst, må den imidlertid ta hensyn til hvilket grunnlag dommer har blitt gitt på, fremgangsmåten man har brukt for å komme frem til vurderingen samt formålet med og ønskede resultater av evalueringen. Det er åpenbart at enhver evaluering av et fenomen er begrenset av grunnlaget, eller kriteriene, som vurderingen tas ut fra. Kriterier i en kunstkontekst kan for eksempel være virkning, effektivitet og estetikk, men kan også være relatert til likhet og rettferdighet (Weiss, 1998). Likeledes kan evalueringsprosessen, eller -metoden, omfatte undersøkelser av hvordan en aktivitet eller et program utvikler seg over tid, men kan like gjerne begrense seg til resultatene eller virkningene av en intervensjon. Til slutt, som vi vil belyse nedenfor, kan man ha flere mål for og formål med evalueringen – å finne ut hva som skjer, redegjøre for hva som har skjedd, generere kunnskap til nytte for fremtidig praksis og planlegging osv – og disse vil ha sterk påvirkning på hva slags evaluering man får.

Med tanke på denne kompleksiteten, er det ikke overraskende at det finnes en rekke definisjoner på evaluering. Matarasso inntar for eksempel et etisk perspektiv fordi for ham handler «evaluering grunnleggende om verdi, og enhver evaluering bærer i seg spørsmål om hvem sine verdier som kommer til uttrykk» (ibid., 1996: 5). Weiss (1998), på sin side, plasserer evaluering innenfor en samfunnsviten-skapelig kontekst og oppfatter det som en «*systematisk vurdering av gjennomføringen og/eller resultatene av et program eller en strategi, satt opp mot et sett med eksplisitte eller implisitte standarder*, med henblikk på å bidra til forbedring av programmet eller strategien». (forf. kursiv, ibid., 1998: 4). Med henvisning til begge de nevnte oppfatningene, beskriver Wolf (1999) kunstevaluering mer ut fra hva det kan innebære, snarere enn smalere definert ut fra hva det er. Ifølge henne bygger evaluering på tre hoved-ideer: at *evaluering innebærer at man feller dommer basert på observerbare forhold rundt et prosjekts verdi og kvalitet, at den er åpen og klar og involverer alle parter, inkludert dem som deltar og til slutt at den er til hjelp i beslutningstakingen i løpet av et prosjekt og i fremtidige prosjekter* (ibid., 1999: 3).

Disse tre punktene: kvalitetsvurdering, at alle deltar og viktigheten av beslutningsprosessen når det gjelder å nyttiggjøre seg kunnskapen i fremtidige aktiviteter, overlapper til en viss grad med Weiss' oppfatning av evaluering (en systematisk vurdering for å forbedre praksis) og kommer ofte til uttrykk i evalueringsinitiativer innen kunstoppplæring. I hvilken grad hvert av de tre punktene til Wolf kommer til uttrykk i de enkelte evalueringene, varierer imidlertid betraktelig og

avgjøres av noen bredere forhold, blant annet varierende begreper om hva som er gyldige observerbare forhold, posisjonen til evaluatoren og i hvilken grad de involverte anser det mulig eller ønskelig å foreta «objektive» vurderinger av noe som har blitt kalt «empiriske hendelsers mangfoldige kompleksiteter» (Hooper-Greenhill, 2000:12).

Ulike formål med evaluering

Som nevnt ovenfor, vil målene med aktivitetene som undersøkes og formålene med evalueringen påvirke hvilke metoder som velges og hvordan funnene vil bli mottatt. Like viktige er de epistemologiske og kvalitative referanserammene som enhver evaluering befinner seg innenfor; med andre ord, «verdiene» som Matarasso refererer til, former hvordan evalueringen blir strukturert, og hvilke kriterier for kvalitet eller suksess som anvendes innenfor disse rammene. For eksempel, hvem som avgjør «kvaliteten» og verdien av en aktivitet (og med hvilket formål), er et sentralt og grunnleggende politisk spørsmål som alle evalueringer må formulere eksplisitt. Samfunnsengasjert kunstpraksis har blitt kritisert av kunstteoretikere ut fra estetiske kriterier og for å prioritere deltakernes opplevelse fremfor kunstnerens intensjoner (Bishop, 2012). Og selv om dette synet i sin tur har blitt sterkt kritisert for ikke å ta hensyn til den iboende verdien i kunstpraksiser som skapes av kunstnere og ikke-kunstnere som arbeider i dialog med hverandre (Kester, 2006), er denne diskusjonen et eksempel på noen av de spenningene og motsetningene som oppstår når man tillegger deltakende praksiser verdi og som nødvendigvis vil påvirke evalueringen. Av denne grunnen er det nyttig å tenke over forholdet mel-

lom målene for en kunstintervensjon og, i den forbindelse, hva formålene med evalueringen kan være.

Generelt kan vi si at alle evalueringer gjennomføres for å erverve kunnskap om og forståelse av hendelser og aktiviteter. Selv om hver evaluering er spesifikk og unik, er det mulig å skjelne overordnede perspektiver når det gjelder målene for evalueringen. Chelimsky har pekt på tre brede kategorier som gir et nyttig grunnlag for videre analyse:

- Evaluering med henblikk på målstyring (f.eks. måling av resultater eller virkning)
- Evaluering med henblikk på kunnskap (f.eks. å oppnå dypere forståelse på et bestemt område eller felt)
- Evaluering med henblikk på utvikling (f.eks. å tilby evalueringshjelp for å styrke organisasjoner) (ibid., 1997)

Perspektivene overlapper hverandre, og det er sjeldent, særlig i kunstfeltet, at man bare anlegger et av dem. Dette vil vise seg når vi nå utforsker Chelimskys tre tilnærmingsmåter hver for seg.

Evaluering med henblikk på målstyring

Evalueringer som i hovedsak dreier seg om å måle et prosjekts resultater, virkning eller «suksess», kan plasseres i denne gruppen. «Suksess» i denne sammenhengen vurderes vanligvis ut fra i hvilken grad et prosjekt har fulgt og oppnådd sine opprinnelige mål og ambisjoner, oftest med vekt på resultater, ikke på en undersøkelse av prosessene

frem mot dem. Generelt gjennomføres disse evalueringene for å avgjøre hvorvidt et kunstprosjekt har nådd et sett med målsetninger innenfor det sosiale feltet og gi informasjon tilbake til beslutningstakere, finansierende instanser eller politikere. Arbeidet utføres av en evaluator som anses som uavhengig og gjerne i større grad benytter seg av kvantitativ analyse. Denne tilnærmingsmåten knyttes til en tro på at virkeligheten er objektiv og målbar, og at forskeren er adskilt fra forskningsobjektet og ikke bundet av verdier. Av disse grunnene (som blir utforsket nedenfor) reiser den spørsmål om hvor effektiv en evaluering av et kunstprosjekt kan være når den kun bryr seg om spørsmål rundt målstyring. Det er imidlertid mulig å finne eksempler på evalueringer foretatt ut fra dette perspektivet.

GLLAMs (Group for Large Local Authority Museums) rapport «Museums and Social Inclusion» (2000) er riktignok ikke av helt nyere dato, men likevel en nyttig illustrasjon av målstyringstilnærmingen til evaluering. Rapporten hadde blant annet som mål å identifisere hvilken virkning museer og gallerier hadde på sosial inkludering og klassifisere hvilke typer evalueringer som hadde blitt brukt i museene til da. Det er interessant å se på hvordan rapporten definerer evaluering:

En tilnærming til datainnsamling med et bestemt formål – å avgjøre i hvilken grad en utstilling eller et program oppfyller et sett med kriterier for suksess. Det er en systematisk prosess bestående av datainnsamling og -analyse samt presentasjon av funnene i form av en rapport Vurdering er et annet begrep som kan brukes synonymt med evaluering.

– (Ibid., 2000: 61)

Både terminologien her og fokuset på «suksess» indikerer at dette dreide seg om en målstyringstilnærming – i den forstand at selv om flere metoder for datainnsamling ble brukt (bl.a. intervjuer med museumsansatte, dokumentanalyse og utstillingsbesøk), var formålet med evalueringen å gi en ekstern vurdering av i hvilken utstrekning museene og galleriene oppnådde positive sosiale resultater, vurdert ut fra spesifikke mål som nedgang i hærverk.

I forhold til rapportens målsetninger, erkjenner forfatterne at perspektivene til museums- og galleribrukerne bare ble inkludert «i begrenset utstrekning» (ibid., 2000:55). I et tillegg til rapporten innrømmer de dessuten at de deltakende museene støtte på problemer med å analysere dataene og oppsummere og presentere funnene, samtidig som de syntes det var vanskelig å beskrive «en ukonvensjonell og kompleks prosess (som et nærmiljøprosjekt) ved hjelp av en konvensjonell rapport» (ibid., 2000: 58). Begrepet «konvensjonell rapport» blir ikke definert, men forfatterne argumenter for at man i fremtiden bør bruke sensitive og relevante tilnærmingsmåter (inkludert progressiv datainnsamling).

Alt dette tyder på at inkluderende og fortløpende evalueringsmetoder kan være bedre egnet til å favne nyanserte og helhetlige forståelser av slike kompliserte og organiske prosjekter.

Som de fleste praktikere vet, stiller kunstens iboende uforutsigbarhet og kompleksitet seg ofte i veien for enkel måling. Prosjekter som utforsker nye områder, innebærer per definisjon eksperimentering, og det har blitt sagt at enhver målbasert evaluering strider mot selve ideen med kunst, ettersom intensjonen med kunstnerisk aktivitet er å trosse det forutsigbare og bevege seg vekk fra det man opprinnelig hadde satt seg fore (Kushner, 1989). Likeledes har både samfunnsvitere, feministiske forskere og tenkere innen kritisk teori hevdet at forskere og praktikere ikke kan eksistere og arbeide i en atskilt, objektiv tilstand. Snarere er det i ethvert prosjekt avgjørende å ta hensyn til intersubjektivitet (Reason, 1988; Rogoff, 2004; Denzin & Lincoln, 2013).

I lys av disse utfordringene for målstyringsmodellen, finnes det en annen måte å se på evaluering på som fremhever at i stedet for å vurdere hvorvidt resultatene eller gjennomføringen av et kunstprogram oppfyller visse kriterier for suksess, bør evalueringen utgjøre en «skildring» av et prosjekt fra begynnelse til slutt. I denne modellen er fokuset på å konstruere og «fortelle» historien om prosjektet og å dele erfaringer (Kushner, 2000). Vekten flyttes derfor mot en forståelse, ikke bare av hva som ble oppnådd i løpet av et prosjekt, men også av hvordan det skred frem og hva det betydde for deltakerne. Det å skape og uttrykke mening, som har betydning som det ønskede resultatet av deltaken-

de kunstprosjekter, får ekstra relevans her. Evalueringer av denne sorten kan sies å ha et «utviklingsperspektiv». Men før vi går nærmere inn på utviklingsfokustert evaluering, vil vi ta hensyn til viktigheten av evaluering som verktøy for å skape oppmerksomhet rundt god praksis og sikre at deltakende kunstprosjekter får et liv utover den konkrete gjennomføringen. Den hyppige bruken av kortsiktig finansiering i kunstfeltet, kombinert med en tendens til å legge prosjekter til side når de er fullført, kan føre til at læringsutbyttet fra prosjekter blir usynlig for alle unntatt de som deltok direkte. I tillegg til å dokumentere og vurdere enkeltprosjekter, kan og bør evaluering, som Eisner og Dobbs bemerket i sin gjennomgang fra 1989, bidra til å gi innsikt i, spre og fremme beste praksis. I denne sammenhengen betyr ikke «beste praksis» nødvendigvis det samme som «vellykkede», problemfrie prosjekter, men snarere evalueringer som åpner for dybdegranskning av et initiativ og fører til bedre forståelse av et sakskompleks. Slike evalueringer har som mål å formulere løsninger på bestemte problemer innen en sektor og kan sies å ha et kunnskapsperspektiv.

Evaluering med henblikk på kunnskap

I noen tilfeller kan man foreta evalueringer for å lære om og forklare hva som ligger bak bestemte problemer eller aktiviteter. Denne formen for evaluering har størst sannsynlighet for å innebære en dyptgående, kumulativ undersøkelse av en bestemt sektor og kan involvere både kvantitative og kvalitative metoder. Disse evalueringene har som mål å produsere resultater som er generaliserbare og kan innbefatte en

form for støtte på vegne av prosjektene. Evaluatorens rolle i denne kategorien er fleksibel, avhengig av innrettingen av evalueringen og metodene som anvendes.

Et eksempel på denne tilnærmingsmåten er «Learning Through Culture. The DfES Museums and Galleries Education Programme: A guide to good practice report». Denne rapporten viser hvordan evaluering kan brukes til å få innsikt i et bestemt program, i dette tilfellet å «skape bevissthet om det store potensialet som finnes i museer og gallerier for ekte og varig læring, og å vise noen av måtene denne læringen kan oppnås på» (Clarke et al., 2002: 4). Rapporten bygger på 65 case-studier, men omfatter også en veiledning for museer og gallerier om hvordan man etablerer og jobber frem vellykkede prosjekter. Denne rapporten argumenterer åpent for fordelene ved galleri- og museumsbesøk. Dette utgjør et problem for noen kommentatorer, som har hevdet at ved å gjøre seg til talsmenn for de aktivitetene de vurderer, gir evaluatorene uunngåelig slipp på sin uavhengighet, om ikke objektivitet, særlig overfor dem som finansierer evalueringen (Scriven, 1997). Rapporten kan med andre ord fremstå som reklame snarere enn en evaluering. Andre har imidlertid hevdet at det er helt nødvendig at evaluatorene inntar en rolle som talsmann og at evalueringen har en helt vesentlig oppgave: (a) å kompensere for marginale stemmer (vanligvis unge) og (b) å rette opp skjevheter i datainnsamlingen som historisk har hatt en tendens til overrepresentasjon av de mektiges stemmer (Kushner, 2000:43).

Hvorvidt en rapport som «Learning through Culture» faktisk gir en stemme til marginaliserte grupper, kan imid-

lertid diskuteres, og det ligger en betydelig risiko i å smelte sammen evaluering og støtte til et kunstprosjekt. En tilbakevendende kritikk fra politikere mot utdanning og deltakende praksis i museer og det bredere kunstfeltet, går på mangel på «robust» dokumentasjon som støtter slik praksis, og som viser at praksisen faktisk har en positiv effekt på dem som deltar. I Storbritannia beskriver for eksempel det nystartede «Learning About Culture»-programmet (se www.thersa.org) seg selv som «den største studien av kulturell læring noensinne» (Londesborough m.fl. 2017) som uttrykkelig arbeider for å «bygge en sterkere bevisbase» og «styrke det evidensbaserte arbeidet innen kulturell læring» (ibid., 2017: 1). Noe av grunnlaget for programmet er at «det dokumenterte bidraget som kunst- og kulturelle intervensjoner har på deltakernes kunnskapsnivå, er for svakt til å være overbevisende» (ibid., 2017: 4). Og selv om det ikke er nok plass her til å drøfte fordelene og ulemperne ved å rettferdiggjøre kunst ut fra virkningen på deltakernes lese-, skrive- og regneferdigheter, er det verdt å merke seg at dette prosjektet, som er finansiert av det statlige Arts Council England, tar sikte på å generere kunnskap som med arrangørenes egne ord kan bidra «ikke til å rettferdiggjøre kunstens tilstedeværelse i skolen, men til å gi et bedre kunnskapsgrunnlag for hvordan dette gjøres. Ikke forsvare, men forbedre.» (Ibid., 2017: 2.) Dette programmet synes å anlegge et kunnskapsperspektiv i den forstand at det har som siktemål å gi forståelse av forholdet mellom kunst og lese-, skrive- og regneferdigheter og et svar på hvordan man kan samle dokumentasjon til støtte for dette i sektoren som helhet.

Fra et metodeståsted satser Learning About Culture-initiati-

vet hovedsakelig på en randomisert kontrollstudie (RCT), ettersom lederne av prosjektet anser den modellen som mest effektiv når det gjelder å avgjøre «hva som faktisk har skjedd med elevene» (ibid., 2017: 11). Likeledes kan bruk av semi-vitenskapelige tilnærmingsmåter, inkludert RCT, gi en del galleri- og museumsansatte et verktøy for å vise frem forbedringer, for eksempel innen kritisk tenkning (se for eksempel Adams m.fl., 2007; Greene m.fl., 2014). Imidlertid har det blitt rettet kritikk mot bruken av RCT, for det første fordi slike studier må gjennomføres under så spesifikke betingelser for å sikre det vitenskapelige nivået og etablere presise årsaks-sammenhenger at det blir vanskelig å reprodusere studien under like betingelser andre steder. Dermed svekkes et av hovedargumentene for slike studier, nemlig at de leverer generaliserbare funn. En annen kritikk peker på at i stedet for å gi vitenskapelig strenghet, er slike kvasivitenskapelige, «objektive» metoder egentlig en irrasjonell, feilslått og reduktiv tilnærmingsmåte for å forstå en flerdimensjonal verden (Haraway, 1988). Disse tilnærmingsmåtene har dessuten møtt kritikk fra praktikere som hevder at de ikke klarer å fange opp alle fasettene og kompleksiteten ved kunst-basert pedagogikk og ikke gir en autentisk representasjon av praksisen. Ulempene ved de to fremgangsmåtene som er beskrevet ovenfor, kan tyde på at innen galleri- og museumsopplæring trenger man en tilnærmingsmåte for evaluering som retter seg etter praksisens verdier, tar høyde for arbeidets mangfoldige og stedsbetingede natur og leverer grundig og detaljert dokumentasjon på det som skjer og de endringene som et prosjekt fører til hos alle som deltar i det. Et skritt i denne retningen vil være å betrakte evaluering ut fra hvordan det kan støtte opp om og forbedre praksisen.

Evaluering med henblikk på utvikling

Formålet med evalueringer med henblikk på utvikling, er primært at alle som er involvert skal få en bedre forståelse av prosessene og resultatene til et prosjekt samt å utvikle og styrke kunnskapsgrunnlaget for praksisen. Evalueringer som bidrar på planleggingsstadiet til et prosjekt, som dokumenterer fremgang, forsøker å forstå hva som har skjedd fra flere perspektiver og, i noen tilfeller, å myndiggjøre dem som er involvert i evalueringen, kan plasseres i denne kategorien (Chelimsky, 1997). Slike evalueringer trekker ofte mer på kvalitative forskningsmetoder og tilpasser og forandrer seg med prosessen. Her er det nødt til å være et nært forhold mellom evaluatoren og deltakerne, der førstnevnte stiller med støtte og veiledning for deltakerne snarere enn distansert vurdering. Det finnes eksempler på denne måten å nærme seg evaluering på i kunsten. Ja, Felicity Woolf ser ut til å betrakte dette som den eneste tilnærmingsmåten, for hun hevder at formålet med evaluering er å forbedre praksisen under og etter prosjektet, slik at partnere «som kunstnere, gruppeledere og deltakere opplever at evalueringen er til nytte for dem og ikke bare for dem som finansierer prosjektet» (ibid., 1999: 7).

Det bidraget som deltakerne yter til en utviklingssituasjon, er avgjørende, selv om det varierer fra prosjekt til prosjekt. I det ene ytterpunktet kan prosessen bygge nesten fullstendig på deltakerens egenvurdering og evne til å utvikle seg selv og prosjektet de er med i. I slike tilfeller er modellen vi har kalt evaluering med henblikk på myndiggjøring, relevant fordi deltakerne da gjennomfører sin egen analyse

og refleksjon, mens den eksterne evaluatoren fungerer som rådgiver eller «kritisk venn» (Fetterman, 2005). Disse myndiggjørende evalueringene, som har en del til felles med «action research»,² har som mål å fremme en dynamisk, inkluderende og responderende prosess som skaper forståelse av en situasjon fra deltakerens eget perspektiv. Formålet er ikke primært å vurdere et prosjekts verdi, men å være delaktig i en prosess med felles målsetning og beslutningstaking som fører til positive endringer for alle involverte.

Et eksempel på denne formen for deltakersentrert evaluering, kan man se i «Young People, Digital Technology and Democratic Cultural Engagement: DIY Digital Learning Map Programme» ved University of Central England i Birmingham og Jubilee Arts, West Bromwich. Prosjektet la til rette for arbeid i uformelle sammenhenger, der ungdom brukte digital teknologi. Prosessen la opp til å være så inkluderende som mulig. Prosjektet utviklet metoder slik at deltakerne kunne reflektere over egen læring, erkjenne verdien av det de selv hadde bidratt med, få anerkjennelse deretter og sette seg mål for fremtiden. Blant de spesifikke teknikkene kan vi nevne at deltakerne og prosjektlederen førte prosjektdagbøker, og det ble holdt regelmessige diskusjonsgrupper og kollegaevaluering. Deltakerne evaluerte seg selv og beholdt følgelig en viss kontroll over vurderingsprosessen i stedet for å få sitt eget arbeid vurdert etter ideer om «kvalitet» som de selv kanskje ikke var enige i (Hall, 2002).

En bærebjelke for dette initiativet var tanken om at kritisk refleksjon og fortløpende evaluering er avgjørende for den kreative prosessen som sådan. Prosjektkoordinator Roz Hall sa det slik:

Den kreative prosessen kan forstås som en fortløpende evalueringsprosess der kunstneren tar beslutninger basert på evalueringer hvert eneste skritt på veien, snarere enn en prosess der evalueringen utføres på det ferdige verket. Den kreative prosessen er avhengig av fortløpende evaluering fordi evalueringen da bidrar både til utviklingen av resultatet og prosessen. Vurderinger av kvalitet brukes av ungdommene i en kreativ prosess ... og gjenspeiler deres egne, unike kulturelle erfaringer. (Ibid., 2002: 86)

I dette tilfellet kan ikke evalueringen skilles fra selve prosjektet og blir et vesentlig aspekt ved deltakernes fremskritt. En slik evaluering, som sikter mot å forstå utviklingen av et program og myndiggjøre deltakerne, kan berike og fordype opplevelsen for deltakerne og for prosjektarrangørene som engasjerer seg for å dokumentere, analysere og reflektere over fremgang sammen. Det er også i tråd med verdiene til de utdanningsprosjektene som har som mål å gi en stemme til de marginaliserte. Hva det imidlertid krever, er at alle som er involvert, setter av betydelig med tid og intellektuell energi til en dokumenterende og reflekterende prosess; noe som overbelastet museumspersonale og deltakere med svikten de selv tillit kanskje i utgangspunktet ikke føler seg i stand til. Og selv om en tilnærmingssåte som fokuserer helt på

utvikling kan generere en mengde data (for mye hvis man ikke er påpasselig), er det ikke sikkert at den typen dokumentasjon som produseres, oppfyller kravene fra eksterne finansieringskilder.

Vi har nå undersøkt tre forskjellige modeller for evaluering, trukket frem de ulike målene og verdisystemene som de bygger på og skissert fordelene og utfordringene ved hver og en av dem. Til slutt vil vi nå rette blikket mot evalueringen av det første året av Tate Exchange. Hensikten med dette er å belyse hvordan en evalueringsmetode som i en viss grad trakk på alle de tre modellene vi har vært innom, leverte verktøy for å forstå et komplekst og omfattende deltakelsesprosjekt ledet av den pedagogiske avdelingen ved et stort kunstmuseum.

Tate Exchange

I september 2016 iverksatte Tate Modern undervisningsopplegget Tate Exchange.³ Programmet fant sted i Level Five i den nye Blavatnik-bygningen og ble av dem som arbeidet med det, beskrevet som et «eksperiment i praksis». Det hadde som eksplisitt mål «å se på hvilken rolle kunsten kan ha i relasjon til bredere samfunnssystemer og -strukturer; nærmere bestemt å forstå bedre hvordan kunst kan påvirke menneskers liv og gjennom dem samfunnet som helhet». Programmet var lagt opp som en utforskning av et relevant tema gjennom et helt år (for 2016/17 var temaet «Exchange») og i dette første året, pilotåret, besto det av tre faser. Fase én, som varte fra september til desember 2016, ble kalt «Framing the Annual Provocation» og besto

blant annet av at Tate Learning-grupper samarbeidet med kunstnere, tenkere og tilretteleggere om å undersøke ideen om utveksling – «exchange». Fase to varte fra januar til april 2017. Den ble kalt «Expanding the Annual Provocation» og trakk inn eksterne institusjoner, de såkalte Tate Exchange Associates,⁴ som bidro med sin ekspertise for å utvikle programmer på Level Five, som gikk videre i å utforske ideen om «exchange». Den tredje og siste fasen, «Reflections on Tate Exchange», varte fra mai til juni 2017 og hadde som mål å gi tid og rom til at museet, sammen med publikum, skulle kunne reflektere over hvordan kunst kan gi positive bidrag til samfunnet.

Målet med evalueringen var fra begynnelsen av å hjelpe Tate og andre med å forstå programmet slik det utfoldet seg og gi verdifull, positiv og produktiv kunnskap for museets (og forhåpentlig også hele sektorens) fremtidige utvikling. Den måtte derfor kombinere en kunnskaps- og en utviklingsrettet evalueringsmodell. Evalueringen måtte imidlertid også ha en målstyringskomponent. Grunnen var et behov for å forklare og analysere hva som hadde skjedd, og i hvilken utstrekning programmet hadde oppnådd målene som var satt, overfor en rekke interne og eksterne interessenter. Evalueringen hadde også som mål å underbygge verdiene og målsetningene til Tate Exchange ved å myndiggjøre ansatte, deltakere og partnere til å undersøke og gjøre rede for sine egne og deltakernes erfaringer overfor seg selv, til å bidra aktivt til alles læring og til den fortløpende utviklingen av programmet. Samtidig som den var i tråd med Tate Exchanges etiske posisjon, lå det også pragmatiske forhold til grunn for denne siste målsetningen om å gi dem som var direkte

involvert i programmet i oppdrag å reflektere over og gjøre rede for sine egne erfaringer. Selve størrelsen og kompleksiteten på Tate Exchange-programmet var overveldende: Det besto av sju Tate Learning-team, 54 partnere, 216 kunstnere og 60 forskjellige aktivitetstråder i fase én og to (Wilmot, 2017), og dette krevde utstrakt samarbeid for å samle inn og analysere data.

Kjernen i programmet besto av partnere og ansatte ved Tate, som fikk i oppgave å planlegge og gjennomføre evalueringen av sine Tate Exchange-prosjekter, med støtte fra programets egen evaluator, Hannah Wilmot. Evaluatorens rolle var ikke den distanserte, objektive granskerens, hun var mer som en kritisk venn som bidrar med sine ferdigheter som forsker og sin kunnskap om prosjektet og som «maner de medvirkende til å reflektere over dataene og sin egen kunnskap om prosjektet i en prosess som vil føre frem mot bedre programmering» (Weiss, 1998: 99). For å oppnå dette, utviklet Hannah et overordnet rammeverk for evaluering og en kortfattet evalueringsveiledning. Hun publiserte også en «Event Report» som skulle «oppsummere evaluering og annen feedback om arrangementer» (Wilmot, 2017) og som ble fylt ut av museumsformidlere og partnere, basert på dataene de hadde samlet inn og analysert under og etter sine arrangementer. I løpet av prosjektets tre faser, arbeidet Hannah tett sammen med museumsformidlerne og partnerne, satte i gang og veiledet formelle og uformelle arenaer for refleksjon.

Dessuten gjennomførte Hannah seks detaljerte case-studier, tre fra fase én og tre fra fase to, mens et forskningsinstitutt hentet inn demografiske data om publikum. Innenfor evalu-

eringsrammeverket og med Tate Exchanges verdier som rettesnor, startet den grunnleggende evalueringen i september 2016, og innsamlingen og analysen av data fortsatte til juni 2017. Det ble samlet inn data gjennom alle de tre fasene:

Av evaluatoren, Tate Learning-teamene, partnere, konsulenter og forskere. Kvalitative og kvantitative data ble hentet inn fra deltakere, kunstnere, de som var involvert i å administrere og gjennomføre programmet samt ledelsen ved Tate Modern. Dokumentasjon ble hentet inn ved hjelp av observasjon (inkludert deltakerobservasjon), intervjuer og samtaler, spørreundersøkelser, skriftlige tilbakemeldinger og kommentarer på nettet, deltakende evaluering under arrangementer og tilrettelagte refleksjonsarenaer.

(Wilmot, 2017, 11).

Som en følge av dette, hadde Hannah, da tiden kom for å skrive evalueringsrapporten i juli 2017, en betydelig mengde dokumentasjon fra diverse kilder. Dataene presenterte ulike stemmer og meninger, fra museumsformidlere og partnere som utformet arrangementene, via deltakere som var med på lengre prosjekter med partnere, til museumsgjengere som stakk innom Level Five en times tid (varigheten av et gjennomsnittsbesøk) og deltok i en aktivitet. Fordi hun fulgte prosessen tett og kontinuerlig, visste hun også om utfordringene som dukket opp i evalueringsprosessen.

Det er ikke plass her til å beskrive funnene fra evalueringen i detalj⁵, men prosessen avslørte utvilsomt mye om hvem

som deltok, hvilke muligheter lokalitetene ga, hvordan partnerne, kunstnerne og deltakerne opplevde Tate Exchange og hvilke utfordringer og muligheter prosjektet bød på for museet. I løpet av dette første året lærte vi mye om hva som skal til for å skape endring hos deltakerne, fra aktiv deltakelse og skapende aktiviteter til at folk føler at deres ideer, oppfatninger og bidrag blir verdsatt, noe som førte til at noen deltakere opplevde økt tilhørighet og velvære (Wilmot, 2017). Funn som dette gjorde det mulig for oss å danne et bilde av hvordan kunst kan ha en positiv effekt på menneskers liv. Og et viktig aspekt ved den fortløpende evalueringen, var at museumsformidlere og partnere kunne identifisere, reflektere over og ta opp forhold og problemer etter hvert som prosjektet skred frem gjennom de tre fasene. Det de ansatte ved Tate lærte i fase én, for eksempel, var avgjørende for utformingen av partners program for fase to.

Vi oppdaget imidlertid også at «prosessen med å evaluere et nytt, omfattende initiativ med mange forgreninger og partnere er vanskelig, komplisert, tidkrevende, til tider frustrerende og potensielt overveldende» (Pringle, 2017: 6). Vi oppdaget at det til tider var vanskelig å få dem som var involvert i utformingen av prosjektet til å ta et skritt tilbake og foreta formelle evalueringer. Dette skyldtes hovedsakelig tidspress, men også at det kan være anstrengende å skifte fokus fra arrangementsgjennomføring til datainnsamling, analyse og refleksjon. Vi observerte mye «reflection-in-action» (Schon, 1983) hos partnere, kunstnere og museumsformidlere som ble stilt overfor nye, interessante og iblant problematiske fenomener, der de reflekterte over det de gjorde og trakk på såkalt taus kunnskap for å ta beslutninger og løse problemer.

Overgangen fra denne prosessen, der veldig lite blir konkret formulert, til å bruke eksplisitte evalueringsmetoder, viste seg imidlertid å være utfordrende for noen. Det ble tydelig at det var behov for veiledning og støtte til dem som manglet ferdigheter og selvtillit når det gjaldt evaluering – dette er et felt der selv faglig sterkt personale kan føle at de kommer til kort og iblant vil trekke seg unna. Kanskje det viktigste vi fant ut, er at selve evalueringen er en eksperimentell prosess; vi har lært av dette første året og bruker kunnskapen på evalueringen av det andre året med Tate Exchange.

Hva har Tate Exchange vist oss?

I likhet med alle utdannings- og deltakende prosjekter på kunstfeltet, viser også Tate Exchange at evaluering som har som mål å granske utvikling og læring mens det pågår, nødvendigvis er en bredere og mer kompleks aktivitet enn allment antatt. Den kan imidlertid gi betydelig utfelling. Beveger man seg utover en evaluering som begrenser seg til å redegjøre for påvirkning eller «suksess» i forhold til et sett med kriterier, vil man kunne berike et prosjekt ved å støtte og myndiggjøre alle deltakere til å reflektere kritisk rundt sine egne erfaringer og skape endringer i løpet av prosjektet. Man må likevel være klar over at en evaluering i denne skalaen forutsetter forpliktende engasjement og betydelige ressurser i form av tid, penger og innsats. Den krever endringer i praksiser, risikovilje og tillit. Alle disse momentene bør være samkjørte med målene for de deltakende prosjektene og undervisningsprosjektene, men kan for noen likevel være utfordrende å slutte seg til og gjennomføre.

Videre er det å forplikte seg til en tilnærming til evaluering som fokuserer helt på utvikling verdifullt både for læring i organisasjonen og blant deltakerne, samtidig som det nok er mindre verdsatt i politiske kretser hvor en målstyrt tilnærming til kunstfeltet fremdeles er dominerende. Med sitt omstridte fokus på effektivitet og målstyring i kunsten (se for eksempel Glow og Minahan, 2007), kan slike målstyrte modeller bidra til å fremme bruken av de «vitenskapelige» evalueringsmodellene som er nevnt ovenfor. Det er en økende tendens til å bruke vitenskapelige metoder, som ikke minst drives av offentlige myndigheter som krever konkrete bevis på kunstens verdi og fordeler.⁶ Språkbruk knyttet til streng vitenskapelighet og systematiske og objektive metoder som generer pålitelig og gyldig kunnskap, gjennomsyrrer kunst- og utdanningsfeltet stadig mer. Bak dette ligger antakelsen om at vitenskapelig basert forskning og evaluering, ubundet av verdier, vil gi sannferdige og endelige bevis. I tillegg til kritikken av denne tilnærmingsmåten ovenfor, finnes det også en annen ulempe ved denne troen på en overordnet teknologisk rasjonalitet, nemlig at kunnskap som ikke blir til ved hjelp av vitenskapelige metoder, anses som mindre nyttig eller pålitelig. Det virker for tiden, i hvert fall i Storbritannia, som om politikerne presser på for en mer vitenskapelig, evidensbasert epistemologi, ledsaget av mistro til, eller til og med avvisning av, mer menneskesentrert, tolkende og utviklingsfokusert evaluering.

Veien forover

De tre perspektivene – evaluering med henblikk på målstyring, *kunnskap* og *utvikling* – som vi skisserte ovenfor, re-

presenterer forskjellige måter å tenke på evaluering på og belyser hvilke konsekvenser de har når det gjelder evaluatorens rolle, hvilke forskningsmetoder som velges og statusen til funnene og konklusjonene i evalueringen. Det er ikke ett perspektiv som er «riktig», eksemplene vi har vært innom her, understreker uten unntak behovet for at enhver evaluering må være fokusert og grundig, samtidig som den er egnet for de kunstaktivitetene det faktisk dreier seg om.

Med dette i bakhodet, er det nyttig å ta følgende med i betraktning når man utformer en evalueringsstrategi:

1. Prosjektets art: omfang, kompleksitet, tidsrom.
2. Målene for prosjektet som skal evalueres.
3. Hvem evalueringen er ment for, og hvilke krav de stiller: finansierende instanser, politikere, prosjektorganisatorer, alle de nevnte
4. Hva er målene for evalueringen: Å levere kunnskap til politiske beslutningstakere, forme praksis, dokumentere det man har oppnådd, myndiggjøre deltakerne?
5. Hva er budsjettet for evalueringen: Når skal evalueringen begynne, hvem skal utføre den, hvilke ressurser kan stilles til rådighet?

Hver av de ulike modellene kan brukes sammen med hverandre. Det avgjørende for å nå målet med en evaluering, er å tilpasse metode og teknikker til aktivitetens art, til dens støttespillere og potensielle publikum og å være bevisst på at evaluering kan bidra positivt til selve prosjektet.

Sluttnoter

- 1 Konstruksjonen av kunstpraksis som forskning er et veletablert fenomen (se for eksempel Sullivan, G. (2005)). Faktisk mener Karen Raney at «forskning» i stor grad har erstattet «uttrykk» som modell for kunstnerisk praksis (Ibid, 2003: 5). Fra dette perspektivet flyttes kunstens grunnlag fra den unike fremstillingen av kunstnerens indre tanker og følelser til mer tverrfaglige og hybride tilnærming-småter der kunstnere undersøker og ytrer seg om bestemte saker.
- 2 Action research har blitt beskrevet som «en form for disiplinert undersøkelse der man gjør et personlig forsøk på å forstå, forbedre og reformere praksis» (Cohen, Manion og Morrison, 2000: 226). Ved å involvere enkeltmennesker i et systematisk program bestående av problemformulering, fortløpende refleksjon og feedback til praksis, vil et action research-prosjekt forsøke å øke bevisstheten og forståelsen samtidig som man løser det opprinnelige problemet. For et eksempel på action research anvendt på opplæring i museer og gallerier, se Taylor, B. (2006) «enquire: Learning through Action Research» i *engage* 18.
- 3 Tate Exchange ble samtidig lansert på Tate Liverpool, med en separat men beslektet evalueringsprosess.
- 4 Det første året hadde Tate Exchange 54 partnere. Blant disse fant vi veldedige organisasjoner, universiteter, helseinstitusjoner, gallerier og andre kunstinstitusjoner.
- 5 Evalueringsrapporten er tilgjengelig på <http://www.tate.org.uk/research/research-centres/tate-research-centre-learning/tate-exchange-evaluation>.
- 6 I en omfattende studie av kulturell verdi fant Geoff Crossick og Patrycja Kaszynska minst tre eksempler på hierarkier for forskningsmetoder og vurdering av bevis etter pålitelighet og virkningsgrad; et av dem var bestilt av departementet for kultur, medier og idrett i Storbritannia. I alle tilfellene var randomiserte kontrollstudier rangert høyest, kvalitativ forskning lavest.

Bibliografi

- Adams, M., Foutz, S., Luke, J. & Stein, J. (2007): *Thinking Through Art. Isabella Stewart Gardner Museum School Partnership Program Year 3 Results*. Institute for Learning Innovation.
- Bishop, C. (2012): *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso Books.
- Clarke, C., Dodd, J., Hooper-Greenhill, E., O'Riain, H., Selfridge, L., Frazer, S., (2002): *Learning Through Culture. The DfES Museums and Galleries Education Programme: a guide to good practice*. Leicester: Research Centre for Museums and Galleries (RCMG).
- Chelimsky, E. (1997). «The Coming Transformations in Evaluation» i Chelimsky, E. & Shadish, W. (red.) *Evaluation for the Twenty-First Century: A Handbook*. London: Sage Publications.
- Chelimsky, E. & Shadish, W. R. (1997). *Evaluation for the Twenty-First Century. A Handbook*. Sage Publications, London.
- Cohen, L. Manion, M. & Morrison, K. (2002): *Research Methods in Education*. 5th Edition. London: Routledge.
- Cook, T. (1997): «Lessons learnt in Evaluation over the past twenty-five years» i Chelimsky, E. & Shadish, W. (red.) *Evaluation for the Twenty-First Century: A Handbook*. London: Sage Publications.
- Crossick, G. & Kaszynska, P. (2016): *Understanding the Value of Arts & Culture. The AHRC Cultural Value Project*. Swindon: AHRC. Tilgjengelig på <http://www.ahrc.ac.uk/documents/publications/cultural-value-project-final-report/> (lest 12. august 2017).
- Denzin, N. & Lincoln, Y. (2013): *The Landscape of Qualitative Research*. Los Angeles: Sage Publications.
- Dobbs, S. & Eisner, E. (1987): «The Uncertain Profession: Educators in American Art Museums» i *The Journal of Aesthetic Education*. Vol. 21, No. 4 (Winter, 1987), s. 77–86.
- Fetterman, D. (2005): «A Window into the Heart and Soul of Empowerment Evaluation. Looking through the Lens of Empowerment Evaluation Principles» i Fetterman, D. & Wandersman, A. (2005): *Empowerment Evaluation Principles in Practice*. London: The Guildford Press.
- Fetterman, D. & Wandersman, A. (2005): *Empowerment Evaluation Principles in Practice*. London: The Guildford Press.
- Glow, H. & Minahan, S (2007): «Managerialism and the Arts 'a complete and utter bloody waste of time'», i *ANZAM 2007: Managing our intellectual and social capital*, Promaco Conventions, Canning Bridge, W.A., s. 1–19. Tilgjengelig på https://www.anzam.org/wp-content/uploads/pdf-manager/1852_GLOWHILARY_023.PDF (lest 5. desember 2018).

- Greene, J., Kisida, B. & Bowen, D. (2014): «The Educational Value of Field Trips». *EducationNext*. Tilgjengelig på http://educationnext.org/files/ednext_XIV_1_greene.pdf (lest 12. august 2017)
- The Group for Large Local Authority Museums. GLLAM. (2001): *Museums and Social Inclusion. The GLLAM Report*. Leicester: RCMG.
- Hall, R. (2002): *Young People, Digital Technology and Democratic Cultural Engagement: DIY Digital Learning Map Programme*. Edited Diary Project Report. Birmingham: The University of Central England in Birmingham and Jubilee Arts, West Bromwich.
- Haraway, D. (1988): «Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective». *Feminist Studies*, Vol.14, No.3. s. 575–599.
- Hooper-Greenhill, E. (2000): «Measuring Magic: evaluating gallery education» i *Collaboration: communication: contemporary art*. 14 projects working with galleries & audiences. London: engage.
- Hooper-Greenhill, E. & Dodd, J. (2002): *Seeing the Museum through the Visitors' eyes: The Evaluation of the Education Challenge Fund*. Leicester: RCMG, University of Leicester, DCMS, Re:source.
- Kirkup, G. (1986): «The Feminist Evaluator» i House, E. (red.) *New Directions in Education Evaluation*. Lewes: The Falmer Press.
- Kushner, S. (1989): *A for Arts Evaluation, Education & Arts Centres*. Darlington: Arts Development Association.
- Kushner, S. (2000): *Personalizing Evaluation*. London: Sage Publications.
- Londesborough, M., Partridge, L., Bath, N. & Grinsted, S. (2017): *Learning About Culture Programme Perspective*. London: RSA.
- Matarasso, F. (1996): *The Social Impact of Arts Programmes. Defining Values: Evaluating Arts Programmes*. London: Comedia.
- Pringle, E. 2017: Innledning i E. Pringle (red.): *Experiments in Practice: Learning from the Evaluation of Tate Exchange Year One*. London: Tate Gallery. Tilgjengelig på <http://www.tate.org.uk/research/research-centres/tate-research-centre-learning/tate-exchange-evaluation> (lest 7. januar 2018).
- Raney, K. 2003 : *Art in Question*, London: Continuum and The Arts Council of England.
- Reason, P. (1998): «Three Approaches to Participative Enquiry» i Denzin, N. & Lincoln, Y. (red.) *Strategies of Qualitative Enquiry*. London: Sage.
- Rogoff, I. sitert i Doherty, C. (red.). (2004): *Contemporary Art: From Studio to Situation*. London: Black Dog Publishing.
- Schon, D. (1983): *The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action*. USA: Basic Books
- Scriven, P. sitert i Chelimsky, E. & Shadish, W. (red.). (1997): *Evaluation for the Twenty-First Century: A Handbook*. London: Sage Publications.
- Taylor, B. (2006): «en-quire: Learning through Action Research» i *engage* 18. Winter 2006.
- Varto, J. (2002): «Investigating Bringing-Forth», i Kiljunen, S. & Hannula, M. (red.) *Artistic Research*. Helsinki: Academy of Fine Arts.
- Weiss, C. (1998): *Evaluation: Methods for Studying Programs and Policies* (Second Edition). Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall.
- Wilmot, H. (2017): *Tate Exchange 2016–17 Year 1 Evaluation Report*. London: Tate Gallery. Tilgjengelig på <http://www.tate.org.uk/research/research-centres/tate-research-centre-learning/tate-exchange-evaluation> (lest 7. januar 2018)
- Woolf, F. (1999): *Partnerships for Learning: A guide to evaluating arts education projects*. London: The Regional Arts Boards.

Formidling for et nytt museum

Redaktør: Boel Christensen-Scheel

Översettelse: Fidotext

Design: Kristoffer Busch

Foto omslag: Annar Björgli /

Nasjonalmuseet

© Nasjonalmuseet for kunst,
arkitektur og design 2019

Postboks 7014 St Olavs plass

0130 Oslo

Tel. +47 21 89 20 00

www.nasjonalmuseet.no

Utgitt i samarbeid med OsloMet –

Storbyuniversitetet

ISBN 978-82-8154-134-4





N
m

OSLOMET