

# Økonomi & Politik

#3

September 2024  
95. ÅRGANG  
OPEN ACCESS

TEMANUMMER

## Værdiskabelse i kunst og kulturliv

- 3** Redaktionelt forord  
*Martin Marcussen*
- 7** Forord  
*Værdiskabelse i kunst og kulturliv, Mikkel Bogh & Maja Ejrnæs*
- Del 1: Værdiskabelse i et samfundspolitisk og historisk perspektiv**
- 13** Kunsten, kulturen og værdierne  
*Anne-Marie Mai*
- 23** Forestillinger om kulturens værdi: fra bureaukrati over New Public Management til New Public Governance  
*Nanna Kann-Rasmussen*
- 34** Celebrities i den digitale mediekultur: Identitetsfortællinger som kulturel værdi  
*Helle Kannik Haastrup*
- 43** Kunstens demokratiske værdi  
*Moritz Schramm*
- 54** Kunst som et gæstfrit rum  
*Mikkel Bogh & Frederik Tygstrup*
- 65** Vægten af ingenting  
*Christian Vind*
- Del 2: Metodiske tilgange til at forstå og understøtte værdiskabelse**
- 74** Måling af kulturens økonomiske værdi for samfundet – udfordringer og potentialer  
*Trine Bille*
- 86** Kunstner på kontrakt: Kampen for stabilitet i kunstens verden  
*Signe Klejs*
- 93** Dialog og partnerskaber – kunstens betydning for mennesker og samfund  
*Dina Vester Feilberg*
- 100** Svaret er... 43 - på det eviggyldige spørgsmål om kunsten og kulturens værdi i samfundet  
*Esben Danielsen*
- 107** De små situationers værdi – At lytte med kroppen og vores soniske persona  
*Holger Schulze*
- 117** Spørgsmål fra erindringsarbejdet  
*Stine Hebert & Johanne Løgstrup*
- 124** Glasvittrineskabet  
*Rakel Haslund-Gjerrild*
- Del 3: Når kunst og kulturliv bidrager til at løse samfundsproblemer**
- 127** Forfatteren som sundhedsfremmer  
*Martin Glaz Serup*
- 137** Kunstens Emancipatoriske Potentiale  
*Martin Fernando Jakobsen*
- 145** Værdiforskydninger – Samtidskunstens omfordeling af opmærksomhed og værdi  
*Anne Ring Petersen*
- 158** Når kunstinstitutionen opleves som en tur i skoven  
*Søren Taaning & René Schmidt*
- 163** Havsamtalerne  
*Maj Horn*
- 172** Hvad nu, hvis det æstetiske var samfundets omdrejningspunkt?  
*Maja Ejrnæs & Gry Worre Hallberg*
- 187** Abstracts



# Redaktionelt forord

Temanummer: Værdiskabelse i kunst og kulturliv

”Verdensomspændende gruppeterapi. Det er, hvad kunsten og musikken kan”, svarer DR’s internationale korrespondent, Stéphanie Surruque, da hun bliver spurgt, hvad det er, Céline Dion bidrog med under De Olympiske Leges åbningsceremoni den 26. juli 2024 (DR Genstart, 2024). Dions fortolkning af Edith Piafs ”L’hymne à l’amour” kan forstås som en appel til menneskeheden om at huske på det essentielle i tilværelsen – kærligheden – som altid vil bestå, selvom verden synes at udvikle sig til det værre. Således de indledende strofer:

Le ciel bleu sur nous peut s’effondrer  
Et la Terre peut bien s’écrouler  
Peu m’importe si tu m’aimes  
Je me fous du monde entier

Kunst kan imidlertid også splitte. Særligt ét indslag under den fire timer lange åbningsceremoni blev i dagene og ugerne efter ceremonien genstand for en ophedet diskussion i Danmark og i konservative kredse i udlandet. Dette skete blandt andet under overskrifter som ”woke-propaganda”, ”respektløst over for kristne” og ”satanisme” (Sport.tv2.dk, 2024). I sekvensen poserer en gruppe af optrædende kunstnere, herunder flere dragqueens, ved et langbord. Kritikerne ser denne scene som en parallel til Leonardo da Vincis værk ”Den sidste nadver”, mens OL-arrangørerne forklarer, at der var tale om en fortolkning med særlig fokus på den græske gud Dionysos. Arrangørerne forklarer, at formålet er at ”gøre os opmærksomme på absurditeten i vold mellem mennesker”. Omdrejningspunktet er diversitet, og da Paris traditionelt er iscenesat som kærlighedens hovedstad, er budskabet, at alle former for kærlighed og seksualitet er velkomne.

Uanset om opmærksomheden i åbningsceremonien rettes mod det ene eller det andet element – samling eller konflikt – illustrerer eksemplerne, at kunst kan gøre en forskel. Den betyder noget for mange mennesker, på godt og ondt. Kunsten kan have en iboende kraft, der kan igangsætte refleksioner og diskussioner, skabe grundlaget for idégenerering og innovation, og måske endda være udgangspunkt for samfundsmæssig forandring.

Tilbage i 2012 var det præcis denne indsigt om kunstens forandringspotentiale, der førte til, at kulturminister Uffe Elbæk spurgte: ”Hvilken rolle spiller kultur og kunst i krisetider? Hvilket bidrag – hvis overhovedet noget – kan

kunst og kultur levere i vores søgen efter håb, energi og en vej ud af krisen?” (Kulturministeriet, 2012: 6). Anledningen var dels, at Danmark netop havde overtaget det halvårslige formandskab for Den Europæiske Union, dels at Danmark og resten af EU kæmpede med konsekvenserne af en omfattende finans- og gældskrise, der havde bragt 100.000-vis af europæere ud i arbejdsløshed og på mange måder truede sammenhængskraften og handleevnen i Den Europæiske Union. Elbæks idé var at samle udvalgte kunstnere fra hele Europa med henblik på at udvikle et katalog af gode eksempler på kunstens forandringspotentiale og innovationskraft.

Reaktionen blandt danske meningsdannere på dette – i den større sammenhæng meget undseelige – initiativ var overraskende voldsom og negativ. Rune Selsing anerkendte, at kunsten kan være en endog meget omfattende forandrende kraft. Problemet er, ifølge Selsing, at ”moderne kunst gør verden til et dårligere sted. Den fremmer ligegyldighed, ansvarsløshed, normløshed, seksuel afstumpethed, skilsmisser og taberkultur. Hvilket, som bekendt, netop er, hvad kunsterne forsøger at opnå. Og jeg er overbevist, om at de har held med deres forehavende” (Jyllands-Posten, 2012). I Berlingskes lederartikel kunne man læse en anden type kritik, nemlig at ”grundtanken om, at kunst skal stille sig i samfundets tjeneste, er kunstfjendtlig og totalitær” (Berlingske, 2012a). I lighed med Berlingskes lederskribent konkluderer filosof Arno Victor Nielsen: ”Man kan kun grine ad projektet, men hvis det havde været mere omfangsrigt, havde det været helt uantageligt, fordi en stat skal støtte kulturen og ikke sætte kulturen for sin egen vogn” (Berlingske, 2012b).

Andre mente ikke, at krisestyringen i Europa og kunst har nogen fælles berøringsflader. I Weekendavisen skrev lederskribent Henrik Wivel således, at ”Uffe Elbæks initiativ er monumentalt idiotisk. Siden hvornår har man kunnet betale regninger med kulturel kapital” (Weekendavisen, 2012)? Claes Kastholm mente i Berlingskes ”Groft sagt”, at initiativet burde være tilstrækkelig til at få kulturministeren fyret (Berlingske, 2012c). I Folketinget ønskede Dansk Folkepartis Alex Ahrendtsen at få oplyst, hvad satsningen Team Culture 2012 ville komme til at koste (Folketinget, 2012). Svaret fra kulturministeren var, at medlemmerne af Team Culture 2012 deltog i arrangementet af interesse og ikke modtog honorar for deres deltagelse. De fik dækket udgifter til transport og ophold. Samlet var der afsat 250.000 kr. til projektet.

Hinsides de ophedede debatter for og imod forsøger dette temanummer af Økonomi & Politik om ”Værdiskabelse i kunst og kulturliv”, der er redigeret af Mikkel Bogh, Maja Ejrnæs, Christian Hald Foghmar og Simon Kjær Hansen inden for rammerne af Dronning Marys Center og Center for Practice-based Art Studies ved Københavns Universitet, at nuancere og kvalificere diskussionen om kunstens og kulturens samfundsmæssige impact. Det gør det ved at kortlægge vores viden om de mange forskellige typer og dimensioner af værdiskabelse, der kan henføres til kunst og kulturlivet. Kortlægningen finder sted i et samfundspolitisk og historisk perspektiv med blik for og eksempler

på et utal af forskellige metodiske tilgange til at forstå og understøtte værdiskabelsen. Bidragsyderne er forskere fra forskellige videnskabelige forskningsdiscipliner såvel som praktikere og kunstnere.

Temanummeret kan ses som et tiltrængt supplement til den kulturpolitiske redegørelse fra 2023, som skulle gøre status for det danske kulturliv (Kulturministeriet, 2023). I forbindelse med offentliggørelsen var det særligt konklusionen om, at kulturelle erhverv har en væsentlig betydning for dansk økonomi, som skabte opmærksomhed. Dermed var redegørelsen et vigtigt bidrag til debatten om værdiskabelse i kunst og kulturliv. Samtidig opstår der også et behov for at fremhæve, at værdisættelsen af kunst og kultur ikke kun kan begrænses til at være en kvantitativ måling af forbrug og produktion med samfundsøkonomien for øje. Det er netop denne svært kvantificerbare værdi af kunst og kulturliv, som dette temanummer forsøger at kortlægge.

*Martin Marcussen*

Ansvarshavende redaktør for Økonomi & Politik

## Litteratur

- Berlingske (2012a), "Varm luft", 29. februar.
- Berlingske (2012b), "Ministers kulturteam har ikke fingeren på pulsen", 29. februar.
- Berlingske (2012b), "Selvmål", 29. februar.
- DR Genstart (2024), "Dion will go on", 4. august, [www.dr.dk/lyd/special-radio/genstart/genstart-2024/genstart-dion-will-go-on-11802450317](http://www.dr.dk/lyd/special-radio/genstart/genstart-2024/genstart-dion-will-go-on-11802450317)
- Folketinget (2012), "Kulturudvalget 2011-12, KUU alm. del , endeligt svar på spørgsmål 64", 8. marts, <https://www.ft.dk/samling/20111/almdel/kuu/spm/64/index.htm>.
- Jyllands-Posten (2012), "Moderne kunst gør verden til et grimmere sted", Rune Toftegaard Selsing, 29. februar.
- Kulturministeriet (2012), "Team Culture 2012", København, [https://kum.dk/fileadmin/\\_kum/5\\_Publikationer/2012/KUMTC\\_PRESS\\_3\\_low\\_single.pdf](https://kum.dk/fileadmin/_kum/5_Publikationer/2012/KUMTC_PRESS_3_low_single.pdf).
- Kulturministeriet (2023), "Kulturpolitisk redegørelse", København, [https://kum.dk/fileadmin/\\_kum/1\\_Nyheder\\_og\\_presse/2023/Kulturpolitisk-redegørelse\\_TG.pdf](https://kum.dk/fileadmin/_kum/1_Nyheder_og_presse/2023/Kulturpolitisk-redegørelse_TG.pdf)
- Sport.tv2.dk (2024), "Særligt en scene vækker fordømmelse efter historisk OL ceremoni", 27. juli, <https://sport.tv2.dk/2024-07-27-saerligt-en-scene-vaekker-fordoemmelse-efter-historisk-ol-ceremoni>.
- Weekendavisen (2012), "Team Culture 2012", 24. februar.
- »The effectiveness of policies for formal knowledge transfer from European universities and public research institutes to firms«, *Research Evaluation*, 24(1): 4-18.



# Værdiskabelse i kunst og kulturliv

Temanummer: Værdiskabelse i kunst og kulturliv

*Hvad er tingen værd, undtagen hvad den regnes for?*

– William Shakespeare, *Troilus og Cressida*, II. Akt, scene 2

De fleste i dag kan nok blive enige om, at kunst og kulturliv har betydning og værdi. For den enkelte, for fællesskabet, for demokratiet eller sammenhængskraften. Man kan have diskussioner om, præcis hvor kreativitet og skabende impulser befinder sig i et teoretisk behovshierarki. Men mange deler den opfattelse, at kunst og kultur er en vigtig og måske ligefrem nødvendig del af et dynamisk samfund, og man kan godt tillade sig at antage, at flertallet finder, eller på et tidspunkt har oplevet, en glæde eller tilfredsstillelse ved at se en velturneret film i biografen, læse en bog af en yndlingsforfatter eller lytte til musik, for ikke at tale om glæden ved selv at være kreativt engageret – måske med inspiration i det, forbillederne har skabt.

## Hvad taler vi om, når vi siger kunst og kulturliv?

At tale om kunst og kulturliv uden i det mindste at forsøge at præcisere begreberne, ville kunne efterlade læsere lettere desorienteret. For hvad mener vi egentlig med disse ord, der i daglig tale betegner så mange forskellige forhold?

I nærværende temanummer læner vi os op mod Kulturministeriets brede kulturpolitiske forståelse af kunst og kulturliv, som blandt andet inkluderer kulturarv, medier, biblioteker og litteratur, scene og musik, visuel kunst og design. Vi tænker imidlertid ikke idræt, fritid eller reklamebureauer med. Strenge definitioner egner sig ikke i så åbent og vidt forgrenet et felt, men lad os alligevel understrege, at vi i dette tidsskriftnummer især sigter til 'den skabende kunst og kultur'; det vil sige den del af kulturlivet, hvis udøvere skaber kunst eller arbejder med rammerne for skabelse og visning af kunst.



I nærværende temanummer læner vi os op mod Kulturministeriets brede kulturpolitiske forståelse af kunst og kulturliv, som blandt andet inkluderer kulturarv, medier, biblioteker og litteratur, scene og musik, visuel kunst og design.

### MIKKEL BOGH

professor i kunsthistorie,  
leder af PASS - Center for  
Practice-based Art Studies,  
Institut for Kunst- og  
Kulturvidenskab,  
Københavns Universitet,  
mibo@hum.ku.dk

### MAJA EJRNÆS

Programleder, Dronning  
Marys Center, Københavns  
Universitet,  
mde@samf.ku.dk

Vi sigter også til den aktive brug af, og deltagelse i, kulturliv og dermed til de fællesskaber, der opstår i forbindelse med kunst og kulturliv. I denne sammenhæng sætter vi fokus på kulturlivet, som udspiller sig i eller på kanten af 'scener' og institutioner, men også i organisationer, på arbejdspladser, i skolerne og på gaden.

Kunst udgør en specialiseret del af den skabende kultur og er en kategori i stadig forandring. Kunstens institutioner i moderne samfund forsøger – med større eller mindre hast – at tilpasse sig til at kunne rumme det, der ikke var kunst i går, men som er det i dag. Og det er også sådan vi tænker på kunst her i nummeret. Både som det, der viderefører og nuancerer værdier, og det, som vender op og ned på værdier, og som, knapt synligt eller hørbart, endnu leder efter et sted at være.

### Hvori ligger værdiskabelsen?

I foråret 2023 landede den nye kulturpolitiske redegørelse, som skulle gøre status for det danske kulturliv mere end 25 år efter den seneste redegørelse fra 1997 (Kulturministeriets departement, 2023). Her var det konklusionen om, at kulturelle erhverv har en væsentlig betydning for dansk økonomi, som skabte kulturpolitisk opmærksomhed. Redegørelsen er blevet modtaget som et værdsat bidrag til debatten om værdiskabelse i kunst og kulturliv, men begrænses til at være en kvantitativ måling af forbrug og produktion med samfundsøkonomien for øje. Tilsvarende finder vi målinger inden for de forskellige kulturbrancher, som signalerer positiv vækst; herunder en opgørelse fra 2017, som viste et årligt besøgstal på omkring 17 millioner gæster på de danske museer, sammenlignet med et besøgstal på to millioner i 1950 (Marker og Rasmussen, 2019).

Statistik og tal kan være solide holdepunkter i et broget kulturpolitisk landskab. Udover at pege på den økonomiske værdiskabelse, kan de blandt andet gøre os opmærksomme på vigtige tendenser, som f.eks. at danskere har et relativt højt kulturforbrug, men at fordelingen er skæv, når vi ser på tværs af geografi, uddannelsesbaggrund og indkomstniveau (Kulturministeriets departement, 2023; Tænketanken Mandag Morgen og Altingets Kulturpolitisk Netværk, 2019: 3). Statistikken kan også pege på nogle tilsyneladende paradokser i borgernes holdninger til og engagement i kunst- og kulturliv. I 2019 udkom f.eks. en rapport fra Tænketanken Mandag Morgen og Altingets kulturpolitiske netværk, som tog afsæt i et modsætningsforhold mellem danskeres høje kulturforbrug på den ene side og en udbredt holdning til, at kulturinstitutioner skal have færre offentlige midler på den anden side. Analysen viste, at 55 pct. af befolkningen alligevel er enige i, at et stærkt kulturliv er en del af det grundlag, samfundet er bygget på, og at det derfor er nødvendigt med offentlig medfinansiering af kunst og kulturliv. Analysen pegede desuden på



nogle af de kvaliteter, som danskere ser i kunst og kulturliv; herunder underholdningsværdi, understøttelse af børns læring og kreativitet, muligheden for at udvide horisonter samt en øget fællesskabelse i samfundet (Tænketanken Mandag Morgen og Altingets kulturpolitiske netværk, 2019). De kvantitative analyser kan således hjælpe os med skabe overblik, opdage sammenhænge og pege på, hvor vi skal kigge hen efter værdiskabelse, men de giver os ikke nogen dybdegående eller nuanceret forståelse af feltet.

I den internationale litteratur finder vi en bred palet af både kvantitative og kvalitative tilgange til at evaluere værdiskabelse i kunst og kulturliv; herunder marketings- og forbrugeranalyser, biometriske studier og longitudinelle studier, som undersøger værdiskabelse over tid (Crossick og Kaszynska, 2016: 120-50; Carnwath og Brown, 2014). Der skelnes ofte mellem en intrinsisk værdi – ”kunstens egenverdi” eller den individuelle værdiskabelse – og en mere instrumentel værdiskabelse med fokus på den samfundsmæssige *impact* og på, hvordan kunst og kulturliv bidrager til at opnå andre mål (Carnwath and Brown, 2014: 2-3, 9).

I en dansk kontekst har arven fra den modernistiske idé om kunstens autonomi lagt grunden til en vis berøringsangst i kunstverdenen for at tale om kunstens instrumentelle værdiskabelse. ”Art is art. Everything else is everything else”, som den amerikanske maler Ad Reinhardt sagde engang i 1950’erne. I tråd hermed har man insisteret på, at kunsten skal være fri og ikke spændes for nogen(s) vogn. Det er ikke en opfattelse, vi går i rette med. Men vi ser nu et skifte, ikke væk fra forestillingen om kunst som et særligt område med egne former, regler og metoder, men snarere i retning af en erkendelse af, at de særlige egenskaber, vi mener knytter sig til kunsten og dens praksisser, har en evne til at skabe forandring og bevægelse langt ud over kunstens eget domæne. Vi ser i den forbindelse en større åbenhed hos både udøvere og kulturinstitutioner for at udforske den *impact*, som kunst og kulturliv kan have på forskellige velfærdsområder. I nærværende temanummer er det forfatterens overbevisning, at kunsten *kan* utroligt meget, måske især når den ikke skal noget bestemt. Vi vil derfor både beskæftige os med instrumentel og intrinsisk værdiskabelse – de to kan være uadskilleligt sammenvævede.



I nærværende temanummer er det forfatterens overbevisning, at kunsten *kan* utroligt meget, måske især når den ikke skal noget bestemt. Vi vil derfor både beskæftige os med instrumentel og intrinsisk værdiskabelse – de to kan være uadskilleligt sammenvævede.

Når vi taler om samfundsmæssig værdiskabelse, læner vi os op ad kritiske økonomers vurdering af, at ’kulturel værdi’ ikke nødvendigvis kan udtrykkes i de samme måleenheder som ’økonomisk værdi’, og at det levede erfaringsperspektiv mistes, hvis vi forsøger at indfange værdiskabelsen inden for rammerne af neoklassisk økonomisk teori (Carwath og Brown, 2014: 8;

Throsby, 2001). Et eksempel på en alternativ tilgang er Bikubenfondens nye metodeguide til at dokumentere betydningen af museumsoplevelser, som blev udviklet i samarbejde med rådgivningsvirksomheden Seismonaut og inspireret af Centre for Cultural Value i England (Centre for Cultural Value, 2021; Seismonaut og Bikubenfonden, 2022a, 2022b). Ved et kvalitativt fokus på den individuelle oplevelse, muliggør denne tilgang indsigt i kunstens emotionelle, intellektuelle og sociale betydning. I en evaluering af BBC fra 2020 viser økonomen Mariana Mazzucato sammen med kolleger, at det også er andre aspekter af værdiskabelsen, foruden 'den individuelle oplevelse, vi mister ved en traditionel markedsøkonomisk tankegang (Mazzucato o.a., 2020). Ved at se anderledes på BBC som en toneangivende, dynamisk og innovativ "markeds-skaber" får vi blandt andet øje på, at den offentlige medieservice f.eks. også er med til at normalisere kvinders tilstedeværelse i sportsbegivenheder ved at vise kvindefodbold, og at platformen skaber talentudvikling i mediebranchen ved at udvise risikovillighed gennem indholdsproduktion fra det mere uerfarne vækstlag (Mazzucato o.a., 2020: 33, 36). BBC er altså langt mere end en statisk "markedsfikser", som udbyder gratis indhold, der informerer og underholder forbrugere.

## I mødet mellem forskning og praksis

Med dette temanummer om værdiskabelse i kunst og kulturliv ønsker vi at bevæge os tættere på den betydning, der kan være vanskelig eller umulig at kvantificere, men som til gengæld kan kvalificeres. Vi har inviteret en bred vifte af kulturforskere, udøvere og andre praktikere til at bidrage med hver deres perspektiv på, hvordan vi skal tilgå og forstå værdiskabelse i kunst og kulturliv med fokus på den danske kontekst.

Vi åbner temanummeret med forskellige forskningsperspektiver på værdiskabelse i et samfundspolitisk og historisk perspektiv. Ved at sammenligne tre kulturpolitiske redegørelser fra 1969 til 2023 giver Anne-Marie Mai os indblik i, hvordan kunst og kulturliv engang blev tilskrevet værdi som "den kongelige krone på velfærdsstatens fremvækst" til i dag at være ét blandt mange politikområder, som værdisættes med fakta og tal men uden langsigtede visioner. Nanna Kann-Rasmussen tager da teten videre, idet hun udforsker hvordan offentlige forvaltningsparadigmer – fra klassisk bureaukrati over i New Public Management (NPM) og New Public Governance (NPG) – har formet den skiftende kulturpolitik i Danmark. Herefter bevæger vi os til den bredere befolkning med Helle Kannik Haastrups undersøgelse af celebrity-kultur som en referenceramme for kontinuerlige forhandlinger af kulturel værdi på de sociale medier. Fra nutidens offentlige samtale går vi videre til Moritz Schramm, som tager et teoretisk og historisk blik på forholdet mellem kunst, kultur og demokrati. Her udfoldes argumentet om, at kunstneriske erfaringer, som skaber en distance til det bestående, er afgørende for demokratiets iboende forandringsmulighed. Forandringsmuligheden er ligeledes central i den efterføl-

gende artikel af Frederik Tygstrup og Mikkel Bogh, som søger at indkredse den kunstneriske værdiskabelse ved hjælp af begrebet *gæstfrihed* og Olafur Eliassons kunstneriske intervention Green River. Billedkunstner Christian Vind knytter derefter an til anden del af temanummeret med collagerne fra serien Vægten af Ingenting. Gæstfrit inviterer han hverdagens små oversete genstande og deres aftryk ind i sine billeder og genforhandler deres værdi. Værkerne komponeres af slebne teglsten, fundne gulvpaneler eller et keramikfragment og dets skygge, der nu tilskrives en kunstnerisk værdi. Vi udfordres på, hvordan vi rutinemæssigt oplever både hverdagen og kunsten og inviteres til at sætte både synet og sindet lidt fri.

I anden del udfolder vi forskellige metodiske tilgange til at forstå og understøtte værdiskabelse i kunst og kulturliv. Kulturøkonom Trine Bille lægger ud med at se på potentialer og udfordringer knyttet til økonomiske værdisætningsmetoder så som *contingent valuation* metoden. Som forperson for fagforeningen KUFA stiller Signe Klejs sig herefter kritisk over for den økonomiske pris (eller mangel på samme), som der sættes på kunst i dag, og hun efterlyser generelt bedre rammebetingelser for udøvende kunstnere. Dina Feilberg inviterer os på besøg i Bikubens fondens strategier til at understøtte værdiskabelse gennem dialog og partnerskaber, mens Esben Danielsen fra Kulturens Analyseinstitut advokerer for en situations- og kontekstspecifik tilgang til at evaluere værdiskabelse. For musikprofessor Hølger Schulze bliver det situationelle en nøgle til at forstå betydningen af de små lydlige oplevelser, som vores *soniske persona* møder på sin vej. Sidst men ikke mindst giver kuratorduoen HEIRLOOM os et indblik i deres arbejde for at skabe arkiver over de mere flygtige dele af vores kulturarv, og forfatter Rakel Haslund-Gjerrild reflekterer over sin egen vej til at forstå det værdifulde ved god skønlitteratur i sammenligning med den kristne kulturkanon, der var udstillet i glasvitrineskabet, hvor hun voksede op.

I tredje og sidste del af dette temanummer tager vi fat i spørgsmålet om, hvordan kunst og kulturliv kan bidrage til at løse nogle af de komplekse samfundsudfordringer, som vi står over for i dag. Martin Glaz Serup giver et indblik i recovery-indsatsen ReWritalize, hvor professionelle forfattere faciliterer skrivegrupper for psykiatribrugere, og dernæst beretter Martin Fernando Jacobsen om udviklingsrejsen i ngo'en Turning Tables, som skaber kreative udfoldelsesmuligheder blandt marginaliserede unge gennem musik- og filmproduktion i international skala. Anne Ring Petersen giver herefter sit mere teoretiske forskerperspektiv på, hvordan samtidskunst kan være med til at omfordele værdi og opmærksomhed i et postmigrantisk land som Danmark. Herefter skal vi ud i naturen; først med børnefamilierne i skoven, hvor Deep Forest Art Land inviterer til alternative og frigørende møder med kunsten; dernæst med Maj Horn til havet, hvor kultur og natur mødes i iscenesatte samtaler og klimaaktivisme. Og det bringer os afslutningsvis til Gry Worre Hallberg og Maja Ejrnæs, som udfolder, hvordan midlertidig indlevelse i per-

formancekunstneriske verdener kan frembringe oplevelser af forbundethed og handlekraft i en kriseramte samtid.

Vi håber, læserne hermed finder nye indsigter og inspiration til arbejdet med den kunstneriske og kulturelle værdiskabelse, som måske ikke fremgår direkte af statistikkerne, men hvis effekt kan mærkes og spores i store dele af samfundet.

## Litteratur

- Carnwath, John D. og Alan S. Brown (2014), *Understanding the Value and Impacts of Cultural Experiences. A literature Review*. London: Arts Council England.
- Centre for Cultural Value (2021), *Evaluation Principles*, Leeds: Centre for Cultural Value.
- Crossick, Geoffrey og Patrycja Kaszynska (2016), "Understanding the value of arts & culture: the AHRC cultural value project (2016)", *Cultural Trends*, 25(4): 277-9.
- Kulturministeriets departement (2023), *Kulturpolitisk Redegørelse*, København: Kulturministeriets departement.
- Marker, Lasse og Søren Mikael Rasmussen (2019), *Museumslandskabet. Kulturpolitikens udvikling og museernes vilkår*, København: Realdania.
- Mazzucato, M., R. Conway, E.M. Mazzoli, E. Knoll og S. Albala (2020), *Creating and measuring dynamic public value at the BBC. UCL Institute for Innovation and Public Purpose*, Policy Report, (IIPP 2020-19).
- Seismonaut og Bikubenfonden (2022a), *Scenekunstens betydning: metoderedskab*.
- Seismonaut og Bikubenfonden (2022b), *Billedkunstens betydning*.
- Throsby, David (2001), *Economics and Culture*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Tænketanken Mandag Morgen og Altingets kulturpolitiske netværk (2019), *Mellem ballet og biografer – kultur ifølge danskerne*.

## Slutnoter

- 1 Ifølge Kulturministeriets kulturpolitiske redegørelse fra 2023 lå den samlede økonomiske produktion i de kulturelle erhverv i 2021 på 188 mia. kr. svarende til 4,2 pct. af den samlede danske produktion. Dette er blevet sammenlignet med produktionen i 'landbrug, skovbrug og fødevarer', som på samme tidspunkt lå på 87 mia. kr. svarende til 1,9 pct. af den samlede danske produktion.
- 2 Ifølge opgørelser fra 2012 og 2017 rangerer danskere som de største kulturforbrugere i Europa (Tænketanken Mandag Morgen og Altingets kulturpolitiske netværk, 2019).

# Kunsten, kulturen og værdierne

Temanummer: Værdiskabelse i kunst og kulturliv

*Da velfærdsstaten i 1969 var under opbygning, udsendte den radikale kulturminister K. Helveg Petersen en omfattende kulturpolitisk redegørelse, der placerede kultur og kunst centralt i hele samfundsudviklingen. Kunst og kultur fremstår her som selve på kronen på velfærdsstaten. Siden hen blev der langt mellem de kulturpolitiske redegørelser. Ebbe Lundgaard udgav i 1997 en kort kulturpolitisk redegørelse, mens Jakob Engel-Schmidt i 2023 blev den næste til at følge op. Artik-*

*len ser nærmere på den værdi, kunst og kultur tilskrives i redegørelserne. Nogle af ideerne går igen, men i 1997 og 2023 er kunst og kultur i højere grad end tidligere blevet et værn eller en modvægt til truende tendenser som det danske sprogs tilbagegang, de sociale medier og de mægtige tech-giganter. Mens man i 1969 placerede kunst og kultur centralt i velfærdsstaten og så en samlet samfundsarkitektur for sig, er kunst og kultur senere blevet et politikområde blandt andre.*

Det er 55 år siden, Danmark fik sin første kulturpolitiske redegørelse. Hvordan tænkte Kulturministeriet om kunstens og kulturens værdi i 1969, og hvordan tænker man i 2023?

Første nytårsdag lytter mange til statsministerens tale fra Marienborg.<sup>1</sup> Seerne bydes inden for i magtens rum, ser de smukke lys i designstagerne, det blankpolerede skrivebord og den klassiske møbel- og billedkunst. Blikket drages også mod kongerigets tre små bordflag. Mette Frederiksen har i sine statsministerperioder gjort det til en tradition at have nogle nye bøger med i billedet. Mens hun på sociale medier har omgivet sig med makrelmadder og æbleskiver, kommer bøgerne frem i forbindelse med den højtidelige nytårstale. De står i vindueskarmen, og det er ikke helt let at få øje på, hvilke bøger der er tale om. Men det er en veritabel sport blandt bogbranchens folk at gætte på, hvilke tre-fire bøger der er tale om. Selv har jeg spottet den grønlandske Niviaq Korneliussens prisvindende *Blomsterdalen* (2020), en gribende og samfundskritisk bog, der skildrer nutidens selvmordsbølge blandt Grønlands unge. Man kan være sikker på, at intet i det rum, Mette Frederiksen viser seerne, er tilfældigt, og litteraturens diskrete tilstedeværelse vidner om, at kunsten har værdi og betydning for den politiske magt. Sådan har det været i mange år, og fortællingen om den betydning og værdi, den politiske magt tilkender kunsten, kan man følge i de mange års politiske debat og kulturpolitiske lovgivning.<sup>2</sup>

Man kan også opspore fortællingen i de tre kulturpolitiske redegørelser, der er udarbejdet i henholdsvis 1969, da den radikale K. Helveg Petersen var kulturminister, i 1997, da den radikale Ebbe Lundgaard beklædte posten, og i 2023, da Jakob Engel-Schmidt fra Moderaterne residerede i den gamle

**ANNE-MARIE MAI**  
Forfatter og professor i dansk litteratur ved Institut for Kultur- og Sprogvidenskaber, Chair of DIAS, Syddansk Universitet, ammai@sdu.dk

bygning i Nybrogade i København. Og læsningen af de tre redegørelser er både tankevækkende og spændende. Den fortæller om kunst og samfund, om grundlæggende ideer og store visioner og om en sikker drejning mod ikke blot at hævde, men mere præcist belægge kunstens værdi for velfærdsstat og velfærdssamfund. Den vidner også om, at kulturpolitikken ikke længere ses som den kongelige krone på velfærdsstatens fremvækst, men i højere grad er et politikområde blandt mange andre.



læsningen af de tre redegørelser er både tankevækkende og spændende. Den fortæller om kunst og samfund, om grundlæggende ideer og store visioner og om en sikker drejning mod ikke blot at hævde, men mere præcist belægge kunstens værdi for velfærdsstat og velfærdssamfund. Den vidner også om, at kulturpolitikken ikke længere ses som den kongelige krone på velfærdsstatens fremvækst, men i højere grad er et politikområde blandt mange andre.

### Et blik ind i datid og fremtid

K. Helveg Petersens kulturpolitiske redegørelse fra 1969 er kæmpestor. Den tæller samlet 364 tætbeskrevne sider og er udarbejdet af en række faglige arbejdsgrupper. Den indeholder foruden selve teksten et omfattende materiale om lovgivning samt et særligt visionspapir, udarbejdet af kollektivet Svanemølleprojektet, der får plads til at give sit bud på alternative kulturpolitiske drømme i det officielle kulturministerielle dokument. Svanemølleprojektet blev grundlagt i 1968 med blandt andre Ebbe Kløvedal Reich og Troels Kløvedal som medlemmer. Kollektivet skiftede i 1970 navn til Maos Lyst. Thomas Vinterberg har skabt filmen *Kollektivet* (2016) om livet i Maos Lyst. Invitationen til Svanemølleprojektet skal ses på baggrund af ungdomsoprøret, og redegørelsen er også influeret af den ophedede debat om oprettelsen af Statens Kunstfond i 1964, hvor mange borgere rundt om i landet protesterede heftigt mod brug af skatteydernes penge på moderne kunst. Med redegørelsen vil man til bunds i både muligheder og problemer og inkludere ungdommens visioner.

Redegørelsen er en broget og detaljeret fremstilling af alt, hvad man opfattede som relevant for kulturpolitikken. Og det er ikke blot kunstarterne, deres institutioner og uddannelser, men også videnskab, medier og kommunikation, teknologi, miljø, natur og demografi.

Redegørelsen viser os billedet af et velfærdssamfund under udvikling. De ministerielle kræfter ser ud til at tilstræbe, at samfundet danner en samlet arkitektur, hvor de forskellige områder og institutioner virker sammen og fremmer et godt liv for alle borgere. I forskningsantologien *The Nordic Model of*

*Welfare – a Historical Reappraisal* (2006) fremhæves det netop, at det i de nordiske velfærdsstaters første periode i 1960'erne er tydeligt, at politikerne arbejdede på at skabe en samlet velfærdsarkitektur.

Det er en sådan idé, der gennemsyrrer 1969-redegørelsen. Man fremhæver indledningsvist, at Danmark har en tradition for, at kunst og kultur skal virke personlighedsudviklende for det enkelte menneske og ”holde samfundet levende og bevægeligt” (Helveg Petersen, 1969: 5). Man understreger også fra starten, at kunst og kultur historisk set har påvirket samfundsudviklingen i en demokratisk og samfundsgavnlig retning.<sup>3</sup> Det nævnes, at landbrugets ekspansion og økonomiske succes ville være helt utænkelig uden højskolebevægelsen. Julius Bomholts dictum ved oprettelsen af Statens Kunstfond i 1964 er en ledestjerne: ”et lands skabende kræfter inden for erhvervsliv, videnskabelig forskning og kunst er af afgørende betydning for landets hele politiske, økonomiske, sociale og kulturelle udvikling” (Helveg Petersen, 1969: 82).

*”Det er et fremherskende træk ide senere års samfundsudvikling, at der er en voksende forståelse af, at samspillet mellem et lands skabende kræfter inden for erhvervsliv, videnskabelig forskning og kunst er af afgørende betydning for landets hele politiske, økonomiske, sociale og kulturelle udvikling, og at omfanget og kvaliteten af et lands kunstneriske frembringelser indgår som et meget væsentligt led i den almene vurdering af landets placering som nation” (Helweg Petersen, 1969:82)*

Man er ikke så optaget af at tælle tilskuere, besøgende og læsere, men i højere grad af at se på samfundsperspektiverne af kunststøtten og pejle sig ind i den fremtid, der venter. Her har man øje for tre forhold: miljø og natur, teknologi, uddannelse og medier. Man har et skarpt blik for, at natur og miljø er udfordret af forurening, og at der skal gøres en omfattende indsats. Hele kongeriget burde blive et ”eksperimentalområde for en fremtidig miljøforskning” (Helveg Petersen, 1969: 27), så man kunne gå forrest i udviklingen af naturbevarelse. Teknologien, især datamaskinerne vil byde på både muligheder og vanskeligheder. Man ønsker fromt, at datamaskinerne overtager undervisning og eksamen i uddannelsessystemet, så lærerne får bedre tid til den enkelte studerendes faglige udvikling (!) og man forestiller sig en fremtid, hvor alle har indopereret en dataenhed i hjernen og bruger ”kunstig intelligens”, men man frygter også misbrug af datamaskinernes oplysninger om borgerne. Ligeledes ser man nye medier trænge frem på alle områder og håber at fremme kvalitet i udviklingen af ”massemediernes”, ikke mindst af hensyn til børnene. Man har også blik for en ændret demografi, hvor flere mennesker fra andre lande og kulturer vil slå sig ned i Danmark, og ser muligheder heri:

*”Tredjelandene karakteriseres for fleres vedkommende af en livsfilosofi og en indstilling til den ydre verden, som måske kan redde vor kultur fra tilbagegang eller ligefrem undergang. Ved at søge inspiration i de lande, hvortil vi yder teknisk bistand, ville vi dels kunne skabe grundlag for en*

*kulturel opblomstring og nytænkning i den danske befolkning, dels skabe en større grad af gensidighed i udvekslingen. Vi ville måske i de østasiatiske og afrikanske kulturer kunne hente hjælp over for fremmedgjortheden og rodløsheden [...]* (Helveg Petersen, 1969: 261).

På mange måder er den gamle redegørelses visioner et mærkeligt troldspejl for datidens naive, halvkvædede postkoloniale håb i forhold til kunst og kultur, nogle foruroligende forestillinger omkring teknologien og nogle spæde drømme for en politik omkring miljø og natur, der først langt senere begyndte at blive ført ud i livet. Men den er også en meget klar tilkendegivelse af, at kunst og kultur skal spille en central rolle i opbygningen af velfærdsstaten. I den fremtid, man ser for sig, har kultur og kunst værdi som dannelsesfaktorer, der kan hjælpe borgerne, gøre dem, hvad man i dag kalder ”omstillingsparate”:

*”Udviklingen øver et stadigt pres på den enkelte, stiller bestandig krav om øget omstillingsevne og evne til at acceptere de nye forudsætninger, udviklingen medfører. Disse forhold kan i mange tilfælde skabe en følelse af forvirring, rodløshed og manglende evne til at slå til, og de vil ofte medføre en modstand mod det nye, mod en udvikling, som ikke forstås”* (Helveg Petersen, 1969: 241).

Svanemøllekollektivet beskriver i introduktionen til sin del af redegørelsen sig selv om en samling unge, der føler lede over for forbrugersamfundet, og som søger andre samfundsmodeller. I sit oplæg beskriver man en kulturvision, hvor kulturlivet er en enorm hjerne. Kulturhjernen er opbygget af talrige celler, hvor amatører og professionelle arbejder sammen om alle genrer og med inddragelse af nye medier. Her er ingen udøvere og tilskuere. Alle er deltagende og bidragende i en langsom proces, hvor kulturpolitikken fremmer demokratiet (Helveg Petersen, 1969: 284). Også Svanemøllekollektivet har store forhåbninger til kunst og kultur og den dannelse, der skal støttes, så den slipper ud af sit ”elfenbenstårn”.

Svanemøllekollektivets projekt er ikke særlig klart udfoldet, og ”hjerne”-metaforen virker monstrøs, men man må give Svanemøllekollektivet, at det har fat i, at publikum i fremtiden vil blive mere deltagende og aktive i forholdet til kunst og kultur, og at en sådan deltagelse anses for at være af stor demokratisk værdi.

## Til et truet fællesskabs fremme

Der skulle gå 28 år inden en kulturminister igen gav sig i kast med de store kulturpolitiske armsving. Men den radikale Ebbe Lundsgaard vover pelsen og udsender i 1997 sin kulturpolitiske redegørelse. Den er mildt sagt mindre end K. Helveg Petersens – den tæller faktisk kun 11 sider! Ministeriets ressortområde var svundet ind i forhold til kommunikation og folkeoplysning, og selv om fredning stadig er en del af ressortet, indgår natur- og miljø ikke



længere i argumentationen, og man holder sig også langt væk fra videnskab og teknologi.

Kunst og kultur begynder at ligne et politikområde på linje med trafik, forskning, landbrug og miljø. Men ideen om kunst og kultur som altafgørende for hele samfundssammenhængen er stadig bærende, og redegørelsen vil adressere det forhold, at dansk kunst og kultur er udfordret. Det hedder:

*”Vi har en fælles interesse i, at Danmark er og fortsat skal være et godt land at bo, leve og arbejde i. Vi skal have muligheder for at nyde fordelene ved de teknologiske fremskridt og de internationale påvirkninger. Men på samme tid må vi øge bevidstheden om – og dermed ikke mindst udvikle – det fællesskab, det danske velfærdssamfund bygger på. Dansk kunst- og kulturliv udfordres løbende i den stadig mere internationalt orienterede kunst- og medie verden” (Lundsgaard, 1997: u.s.).*

Redegørelsen har sit afsæt i en sentens fra forfatteren Villy Sørensens værk *Hverken eller* fra 1965. Mottoet for redegørelsen lyder: ”Kun hvor enhver er sig selv, kan alle stå sammen”. Den kulturradikale Villy Sørensen havde i midten af 1960’erne været en af bannerførerne for oprettelsen af Statens Kunstfond, og det var hans synspunkt, at kunsten skulle støttes, fordi den havde en opgave i at være en kritiker af et samfund, der var på vej ind i forbrugerisme og konformisme. Kunsten skulle være en statsbetalt kritiker af samfundet, erklærede han i en berømt artikel i Politiken (Sørensen, 1965). Referencen til Villy Sørensen er et signal om, at man bygger videre på ideerne fra ”the founding fathers”, og at en kulturradikal opskrift på forholdet mellem individualisme og fællesskab er ledetråd.



**Dannelsestænkningen lever stadig i redegørelsen. Når det angår kvalitet, skal der altid foretages kvalitetsbedømmelse af produkter og projekter inden for området, og når det gælder decentralisering, ønsker man, at beslutninger inden for kunst og kulturpolitik skal træffes ud fra et nærhedsprincip, der giver alle adgang til kulturgoderne.**

Mens man i 1969 satte en forsigtig lid til den inspiration, kunst og kultur kunne hente internationalt og ikke mindst i den såkaldt tredje verden, er ideen nu, at dansk identitet og sprog skal sikres. Det understreges, at kulturpolitikken har bygget på fire principper: ytringsfrihed, kulturelt demokrati, kvalitet og decentralisering. Disse principper er fortsat vigtige, men den internationale udfordring af dansk identitet kræver, at man tænker nyt og tidssvarende. Det betyder først og fremmest, at befolkningens kulturelle kompetencer skal højnes. Borgerne skal have muligheder for at ytre sig og have bedre ”evner til kreativitet, selvudfoldelse og aktiv deltagelse i såvel kultur- som samfundslivet”.

Dannelsestænkningen lever stadig i redegørelsen. Når det angår kvalitet, skal der altid foretages kvalitetsbedømmelse af produkter og projekter inden for området, og når det gælder decentralisering, ønsker man, at beslutninger inden for kunst og kulturpolitik skal træffes ud fra et nærhedsprincip, der giver alle adgang til kulturgoderne.

Den røde tråd i Ebbe Lundgaards redegørelse er, at dansk identitet og dansk sprog hænger sammen. Kulturpolitikken skal medvirke til at fremme dansk identitet i en globaliseret verden gennem ”støtte til kunst og kultur og gennem støtte til bevaring og formidling af den danske kulturarv”. Danske kultur- og medieprodukter kan ikke klare sig i en kommercialiseret international kultur, selv om Danmark har meget at byde på. Det er stadig den kritiske og fornyende dimension af kunsten, der tilskrives en særlig værdi:

*”Kunsten frembringer et særligt rum for kritik, erkendelse, diskussion og fornyelse. I processen afdækkes nye horisonter og idédannelse, som kan være med til at skabe fornyelse i hele samfundet. Sådanne nyskabende og ofte frugtbare kræfter har såvel det politiske liv som kulturlivet og erhvervslivet brug for i arbejdet for at udvikle det danske velfærdssamfund” (Lundsgaard, 1997: u.s.).*

I redegørelsen fremhæves det, at der skal gøres en indsats for dansk sprog, ikke mindst i medierne og gennem bibliotekerne. Formidlingen skal styrkes, og man skal lade sig inspirere af den kunst og litteratur, der kommer til Danmark ”udefra”, men:

*”Dansk kulturliv må også være bevidst om muligheden for at introducere de nye danskere i traditionelt dansk kulturliv. Til gengæld må det danske samfund forvente, at de nye danskere aktivt interesserer sig for og tager del i dansk kultur og sprog for derigennem at lære det danske samfunds grundlæggende færdselsregler at kende” (Lundsgaard, 1997: u.s.).*

Redegørelsen fremhæver forskellige institutioner, der skal styrkes inden for både produktion, distribution og formidling af kunst og kultur gennem udarbejdelsen af resultatkontrakter. Man konkluderer, at det er vigtigt at respektere den fine balance, der findes mellem de mange danske kulturpolitiske aktører – for det er netop de mange aktører, der skal forny samfundet. Vi skal derfor ikke udvikle en ny enhedskultur eller et overordnet statsligt og centraliseret kulturliv. Men netop det, som er indbegrebet af kulturelt demokrati, skal få os til at fremme den enkeltes muligheder og det kostbare fællesskab, der ligger heri (Lundsgaard, 1997: u.s.). Så er vi tilbage hos Villy Sørensen og en kulturradikal kurs for kulturpolitikken, hvor begrebet demokrati og kultur kædes tæt sammen.

Man kan også læse redegørelsen som et forsøg på at være et modtræk til den kulturpolitik, der var på vej hos Dansk Folkeparti, som netop fremhævede

danske kulturværdier. Dansk Folkeparti gjorde imidlertid ikke så meget ud af et forsvar for dansk sprog i sit principprogram fra 1997. Det tog derimod kulturministeren fat på.

## Med krigen som bagtæppe

Jakob Engel-Schmidt fra Moderaterne mente i sit første år som kulturminister, at det var på tide, at Danmark igen fik en samlet kulturpolitisk redegørelse, der kunne gøre status for det danske kulturliv. I forordet til redegørelsen, der udsendes i 2023 – 25 år efter Lundsgaards redegørelse –, fremhæver han, at verden er forandret. I Europa er krigen ”et bagtæppe” (Engel-Schmidt, 2023: 4), også Danmark har været igennem coronaen, og den virkelighed, vi lever i, er stærkt påvirket af sociale medier og tech-giganter.

2023-redegørelsen fylder 48 sider, og den er udstyret med mange tabeller og grafer, der afdækker både produktion, distribution og forbrug af kultur- og kunstgoder. Der bliver lagt vægt på at få afdækket de forskellige fødekæder og udpeget områder, hvor der er brug for en bedre indsats. Udgangspunktet er som i 1969 og 1997, at kunst og kultur er udfordrende og skaber sammenhæng.

Kulturen udfordrer vores måde at tænke og se verden på samtidig med, at den binder os sammen som land og folk. Det er den danske identitet og den fælles historie. Kulturlivet i bredeste betydning

*Kulturen udfordrer vores måde at tænke og se verden på samtidig med, at den binder os sammen som land og folk. Det er den danske identitet og den fælles historie. Kulturlivet i bredeste betydning – fra fodboldlandskampe over musikfestivaler til biblioteker og kunstmuseer – skaber fælles oplevelser, understøtter vores udsyn og modvirker fordomme og snæversyn (Engel-Schmidt, 2023: 4).*

Villy Sørensens ideer om den kritiske kunst giver stadig ekko, men dansk sprog, der også blev omtalt i 1969-redegørelsen, nævnes ikke med et ord, selv om man i redegørelsen er meget opmærksom på, hvordan dansk indhold fylder mindre og mindre hos de internationale streamingtjenester, og at danske skrevne nyhedsmedier har et betragteligt omsætningsfald. Man er mindre bekymret for dansk sprog end for, hvordan tech-giganters mis- og desinformation kan påvirke den demokratiske samtale negativt. Og man er bekymret for, at danske børn og unge ikke længere har danskproduceret kvalitetsindhold fra public service som fællesreference, men forbruger indhold fra digitale platforme, der for en stor del er produceret i udlandet (Engel-Schmidt, 2023: 42). Kunst og kultur fremmer i redegørelsens optik en demokratisk samtale og udgør den diametrale modsætning til ensretning og sindelagskontrol. Man mindes igen her, hvordan Villy Sørensen i 1965 understregede, at mens demo-

kratiet fremmer kunsten, forbyder diktaturstater samme for at opretholde sig selv. Engel-Schmidt erklærer:

*”Det er i kraft af vores fælles kulturarv og de erkendelser og indsigter, vi får i mødet med kunst og kultur, at vi kan finde svar på, hvem vi er – både som individer og som folk. Og det er når vi møder hinanden på tværs af f.eks. alder, geografi og uddannelsesmæssig baggrund, at vi opnår fællesskab og forståelse. På den måde er kunst og kultur essentiel for vores forudsætninger for at deltage i demokratiet, og afgørende for at vi bliver forbundet som venner, familier og nation” (Engel-Schmidt, 2023: 4).*



Det bærende princip i redegørelsen er at få vist, at dansk kunst og kultur er af betydning for hele samfundet, og at den også har mange forbrugere og mange stærke og aktive institutioner. Danmark har brug for kunst og kultur, når krig og kriser er bagtæppe, og vi skal styrke den nationale fortælling om værdier som demokrati, tolerance, retsstat, ytringsfrihed, forenings- og forsamlingsfrihed og frisind.

Redegørelsen vil gerne vise, at danskerne i rigt mål forbruger kunst og kultur, og at de forskellige støtteordninger bliver brugt godt, selv om er der plads til forbedringer, ikke mindst inden for området børn og unge, en pointe, der går igen i alle tre redegørelser. Det er også vigtigt at gøre klart, at kunst og kultur har værdi for Danmarks økonomi: Området bidrager til eksporten. Både arkitektur, gaming, musik, animation, film og tv-serier har eksportsucces, og den er stigende med et samlet tal på 91 mia. kroner i 2021.

Det bærende princip i redegørelsen er at få vist, at dansk kunst og kultur er af betydning for hele samfundet, og at den også har mange forbrugere og mange stærke og aktive institutioner. Danmark har brug for kunst og kultur, når krig og kriser er bagtæppe, og vi skal styrke den nationale fortælling om værdier som demokrati, tolerance, retsstat, ytringsfrihed, forenings- og forsamlingsfrihed og frisind.

Bekymringspunkterne omfatter for det første, at der er 30 pct. af alle danskere, der ikke bruger de mange kulturtilbud, og især danskere af anden etnisk baggrund, unge arbejdsløse og folk med kort uddannelse bruger i for ringe grad kulturtilbuddene. For det andet er det et problem, at nogle institutioner mangler fleksibilitet – de er strukturelt for gammeldags og trænger til at blive reformeret. For det tredje er nogle kunstneres indtjening for ringe, og for det fjerde er der for få kvinder inden for billedkunst og musik.

Som gode muligheder fremhæves det, at kunst og kultur ser ud til at kunne fremme mental sundhed og trivsel, og ministeren beskriver her samarbejder

mellem kunst og sundhedsvidenskab. Man øjner her et nyt satsningsområde, hvor kunstens værdi for samfundet skal belægges både med tal og grafer og videnskabelig evidens.

## Et slag i bolledejen?

Der er mange fællestræk i de tre redegørelser. Opfattelsen af kunsten og kulturens mulighed for at fremme demokrati, ytringsfrihed, dannelse, frisind, tolerance og kritisk indsigt understreges. Man deler på tværs af tiårene også en betoning af, hvor vigtig kunst og kultur er for nye generationer. En indsats for børnene skal gøres både i 1969, i 1997 og i 2023. Men der er også store forskelle. Redegørelserne fra 1997 og 2023 er præget af et ønske om at forsvare bestemte værdier. I 1997 er det det danske sprog og det danske samfunds sammenhængskraft, der har brug for et forsvar. I 2023 skal kulturpolitikken, kunsten og kulturen danne modvægt og modsvar til både krig og kriser og til sociale medier og tech-giganter. Desuden er det i 2023 ikke længere nok at hævde, at kunst og kultur har betydning og værdi for hele samfundet. Forbruget skal belægges med tal og kurver, og der skal gøres særlige indsatser inden for de områder, hvor tallene peger på problemer. Der er ikke længere så mange visioner om kunstens og kulturens værdi. Kunst og kultur er blevet et politikområde, ikke en kongekrone på velfærdsbygningen.



**Der var en større dristighed og kampgejst på kulturområdet i 1969 end i 2023. Man tænkte mere på den nye værdi, kunst og kultur kunne tilføre hele samfundet og på at eksperimentere og gå ukendte veje.**

Det kunne have været interessant, hvis Engel-Schmidt havde indbudt studerende ved Forfatterskolen, Filmskolen, Statens Teaterskole, RytmeKons, Kunstakademiets Billedkunstskoler eller fra universiteterne til at give deres bud på en kulturpolitisk vision, gerne om muligt i et utraditionelt format og så vild i varmen, som man kan svinge sig op til. Nu holder redegørelsen sig inden for en konsensus, der kan blive dræbende. Kunst og kultur er ikke længere et varmt debat område og anses ikke for at være politisk vigtigt. Der bruges så få penge på sagen, at den ikke er interessant at slå om politisk, og den debatskabende værdipolitik er blandt andet rykket over i sundhed, klima og indvandring.<sup>4</sup> Der var en større dristighed og kampgejst på kulturområdet i 1969 end i 2023. Man tænkte mere på den nye værdi, kunst og kultur kunne tilføre hele samfundet og på at eksperimentere og gå ukendte veje. I 1997 skal kunst og kultur, især det truede sprog, forsvares og sikres, og i 2023 også måles. Mens man i 1969 så kunstens samfundsværdi i en universel betydning, er det i 2023 vigtigt, at kunsten har mange forbrugere. Hvis ikke kunst- og kulturlivet viser pæne forbrugstal, så... Det er lige her, redegørelsen burde give sig selv et modstykke, sådan som man turde i 1969. Et slag i den kulturelle bolledej virker tiltrængt.

## Litteratur

- Andersen, Anders Thyrring et al. red. (2017), *Vi har altså hinanden. Forfattere om litteratur og velfærd*, Odense: Syddansk Universitetsforlag.
- Christiansen, Niels et al. red. (2006), *The Nordic Model of Welfare – a Historical Reappraisal*, København: Museum Tusulanum Press.
- Dansk Folkepartis Principprogram 1997, <https://danmarkshistorien.dk/vis/materiale/dansk-folkeparti-principprogram-1997/>
- Engel-Schmidt, Jakob (2023), Kulturpolitisk redegørelse, København: Kulturministeriet, [https://kum.dk/fileadmin/\\_kum/1\\_Nyheder\\_og\\_presse/2023/Kulturpolitisk-redegoerelse\\_TG.pdf](https://kum.dk/fileadmin/_kum/1_Nyheder_og_presse/2023/Kulturpolitisk-redegoerelse_TG.pdf)
- Kjældgaard, Lasse Horne (2024), ”Den skandinaviske velfærdsstats kulturpolitik som modvægt til truende tendenser og som termostat for fællesskabet” i Anne Ogun-dipe og Arild Danielsen, red., *Fellesskap, konflikt og politikk. Spenninger i kunst- og kulturfeltet*, Oslo: Vigmstad & Bjørke AS, pp. 45-83.
- Lundsgaard, Ebbe (1997), *Redegørelse af 4/11 1997 om kulturpolitik* (redogørelse nr. R 3), København: Kulturministeriet, <https://webarkiv.ft.dk/Samling/19971/redegoerelse/R3.htm>
- Mai, Anne-Marie (2015), ”Hvirvel og vending - en human vending i litteratur og velfærdsstatsstudier”, i Sverre Raffnsøe, Marius Gudmand-Høyer og Morten Raffnsøe-Møller, red., *Den humane vending*, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, pp. 223-45.
- Petersen, K. Helveg (1969), *En kulturpolitisk redegørelse*, Betænkning nr. 517. København: Kulturministeriet, [www.elov.dk/betaenkninger/en-kulturpolitisk-redegoerelse/](http://www.elov.dk/betaenkninger/en-kulturpolitisk-redegoerelse/)
- Regeringsgrundlaget 2022*, [www.stm.dk/statsministeriet/publikationer/regeringsgrundlag-2022/](http://www.stm.dk/statsministeriet/publikationer/regeringsgrundlag-2022/)
- Sørensen, Villy (1965), ”Apropos kunst og litteratur”, *Politiken*, 7. februar.

## Slutnoter

- 1 Forskergruppen ved Nordic Humanities Center, KU/SDU, har givet respons på artiklen.
- 2 Man kan følge danske forfatters bidrag til debatten af velfærdsstat og kulturpolitik i Andersen et al red. (2017), *Vi har altså hinanden*.
- 3 Kulturpolitikens centrale betydning i velfærdstænkningen har motiveret en ”human vending” og et tværvideenskabeligt samarbejde i velfærdsforskningen, der nærmere diskuteres i Mai (2015): 223-245.
- 4 Et signal om nedprioriteringen af kulturpolitikken ses i *Regeringsgrundlaget 2022*, hvor kultur og kirke er slået sammen i et ganske kort afsnit.

# Forestillinger om kulturens værdi: fra bureaukrati over New Public Management til New Public Governance

Temanummer: Værdiskabelse i kunst og kulturliv

*Denne artikel udforsker forholdet mellem kulturpolitik og offentlig forvaltning gennem tre centrale forvaltningsparadigmer: klassisk bureaukrati, New Public Management (NPM) og New Public Governance (NPG). Artiklen viser, hvordan disse paradigmer har påvirket kulturpolitikken og de tilskrevne værdier. Bureaukratiet prioriterer hierarkisk styring og ekspertise, hvilket har præget kulturinstitutionernes ledelse og armslængdeorganer. NPM fokuserer på markedsprincipper, effektivitet og måling af værdi gennem brug og tilfredshed. NPG lægger vægt på samarbejde, innovation og inddragelse af flere interessenter, med værdi som bidrag til komplekse samfundsproblemer. Gennem eksempler fra dansk kulturpolitik illustreres, hvordan paradigmerne fremmer forskellige værdier og processer, og hvordan styringsinstrumenter og samarbejdsformer påvirker værdiskabelse i kultursektoren.*

*serer på markedsprincipper, effektivitet og måling af værdi gennem brug og tilfredshed. NPG lægger vægt på samarbejde, innovation og inddragelse af flere interessenter, med værdi som bidrag til komplekse samfundsproblemer. Gennem eksempler fra dansk kulturpolitik illustreres, hvordan paradigmerne fremmer forskellige værdier og processer, og hvordan styringsinstrumenter og samarbejdsformer påvirker værdiskabelse i kultursektoren.*

Det kulturpolitiske område er indlejret i den offentlige sektor, og præmissen for denne artikel er, at den offentlige kulturpolitik er dybt forbundet med skiftende paradigmer for offentlig forvaltning og styring. Forskningen om offentlig forvaltning skelner ofte mellem bureaukrati, New Public Management (NPM) og New Public Governance (NPG) som skiftende dominerende forvaltningsparadigmer (Andersen et al., 2020; Osborne, 2006). Disse er også udgangspunktet for denne artikel. Paradigmerne lever side om side, sommetider harmonisk, sommetider i konflikt (Andersen et al., 2020), men med forskellige grader af indflydelse på den offentlige politik.

Et forvaltningsparadigme kan ses som svar på kritik, som er blevet rejst af det forudgående paradigme (Berg-Sørensen et al., 2016; Boltanski og Chiapello, 2005). Således blev NPM set som en potentiel løsning på det klassiske bureaukratis problemer med lav effektivitet og manglende evne til at tilpasse sig forandringer (Hood, 1991; L. B. Andersen et al., 2020). Løsningen, som NPM præsenterede, var baseret på en forestilling om, at markedsførelse af den offentlige sektor ville forbedre og effektivisere den. På samme måde præsenteres NPG som et alternativ til de vedvarende problemer forbundet med NPM, såsom et alt for stort fokus på performanceindikatorer og en grundlæggende opfattelse af modstridende interesser mellem politikere og professionelle i den offentlige sektor (Morgan og Shinn, 2014). Mens NPM fremhævede behovet for, at den offentlige sektor skulle være effektiv og brugerorienteret, er NPG værdibaseret og argumenterer for, at målet for den offentlige sektor er at fremme det fælles bedste. I dag er der bred enighed om, at den offentlige sektor skal afspejle samfundets værdier og være i stand til at løse ikke-lineære,

**NANNA  
KANN-RASMUSSEN**  
Lektor, ph.d., Institut  
for Kommunikation,  
Københavns Universitet,  
nkr@hum.ku.dk

såkaldt vilde problemer (Rittel og Webber, 1973) for at fremme et bedre samfund (Torfing og Triantafillou, 2017).



**Paradigmerne har betydning for de forestillinger om værdi, som kulturlivet må forholde sig til, både hvad angår deres egne mål og den måde, som offentlige myndigheder evaluerer dem på.**

Paradigmerne har betydning for de forestillinger om værdi, som kulturlivet må forholde sig til, både hvad angår deres egne mål og den måde, som offentlige myndigheder evaluerer dem på. Paradigmerne er en relevant måde at iagttage aktuelle kulturpolitiske debatter igennem. I den vestlige verden er kulturlivet i NPM-paradigmet blevet vurderet gennem en vægt på effektivitet og målbare resultater. Dette paradigme førte ofte til en mere instrumental tilgang til kulturpolitik, hvor kulturinstitutioner blev bedømt ud fra deres potentiale for økonomisk impact (Belfiore, 2004; Bille et al., 2016). Men i dag ser vi en stigende debat om nødvendigheden af at balancere effektivitet med demokratiske værdier, inklusion og kulturel diversitet (Gross, 2021; Jancovich, 2017; Wilson et al., 2017). Denne debat kan iagttages på baggrund af New Public Governance (NPG), som lægger øget vægt på samarbejde, netværk og partnerskaber mellem offentlige, private og frivillige aktører. Diskussionen drejer sig her om, hvordan man bedst kan facilitere disse samarbejder, og sikre at de bidrager til kulturel mangfoldighed og demokratisk deltagelse. De skiftende paradigmer rejser således også spørgsmål om, hvordan man bedst kan evaluere kulturinstitutioner ud fra forskellige værdier, og hvordan man anvender relevante evalueringskriterier under de skiftende paradigmer.

I det følgende vil jeg introducere de tre nævnte paradigmer for offentlig forvaltning, nemlig bureaukratiet, NPM og NPG. Hovedvægten vil jeg lægge på det nyere paradigme NPG, idet aktuelle debatter inden for det kulturpolitiske område i stigende grad domineres af dette paradigmes værdier. For hver af de tre vil jeg gennem eksempler fra det danske kulturpolitiske område vise, hvordan forestillinger om kulturens værdi er knyttet sammen med disse paradigmer for offentlig forvaltning.

## **Et institutionelt blik på forestillinger om værdi**

Indledningsvis vil jeg knytte et par bemærkninger til, hvad jeg mener med forestillinger om værdi. Carnwath og Brown (2014: 9) gør opmærksom på, at kulturel værdi ikke er objekter eller begivenheder iboende, men tilskrives dem af den, som betragter dem. Denne værditilskrivning er, hvad jeg refererer til som forestillinger om værdi. Tilskrivningen af kulturel værdi sker ikke i et værdineutralt rum, som også påpeget af Eleonora Belfiore (2018), der anfører, at kulturel værdi formes af de magtrelationer, der er dominerende på et givet



tidspunkt. Jeg mener, at de førømtalte forvaltningsparadigmer spiller en væsentlig rolle i sådanne magtrelationer.

Institutionel teori tilbyder et frugtbart begrebsapparat til en analyse af relationen mellem værditilskrivning og magt. I det følgende vil jeg derfor iagttage forvaltningsparadigmerne som en del af kulturlivets institutionelle omgivelser. Scott og Meyer (1991: 123) beskriver organisationers institutionelle omgivelser som regler og krav, som hver enkelt organisation skal overholde, hvis den vil opnå støtte og legitimitet. Et hovedargument i den institutionelle teori er, at legitimitet kræver konformitet med institutionaliserede praksisser, logikker og tænkemåder (Meyer og Rowan, 1977; Powell og DiMaggio, 1991; Scott, 2014). Alle organisationer må tilpasse sig omgivelserne for at fremstå legitime. Den institutionelle teori antager således, at organisationer dannes og gennemses af institutionaliserede normer og logikker. En vigtig pointe er, at de normer, der skaber legitimitet, ikke kun eksisterer *uden for* organisationen, men også gennemsyrrer selve organisationen, altså er institutionaliserede.

De skiftende forvaltningsparadigmer udgør således en del af kulturlivets institutionelle omgivelser. Set i et institutionelt perspektiv er paradigmerne ikke kun administrative værktøjer, men også bærere af specifikke institutionaliserede normer og logikker, der påvirker, hvordan kulturinstitutioner opfattes og fungerer, samt hvordan værdi tilskrives. For eksempel er bureaukratiske principper såsom hierarki, regelstyring og formaliserede procedurer ikke blot metoder til at styre forvaltningen. Indlejret i principperne findes forestillinger om, at regler og hierarki er bedre og mere værd end nepotisme og tilfældigheder – træk ved det system, som bureaukratiet gjorde op med. Disse værdier har naturligvis også påvirket indretningen af kulturens organisationer og ledelse, f.eks. i form af hierarkisk organiserede biblioteker og museer. Der er således ikke nødvendigvis en modsætning mellem politikeres og embedsmænds forestillinger om værdi og de forestillinger, som eksisterer i kulturlivet. Kulturlivet har imidlertid en udstrakt autonomi, hvad angår retten til at definere kunstens og kulturens formål og værdi (Kann-Rasmussen og Rasmussen, 2019; Vestheim, 2009), så forvaltningsparadigmerne er ikke enerådende. De lever sammen med stærke institutionaliserede normer om kunstnerisk kvalitet og formålsafhængighed. I det følgende vil jeg vise, hvordan forvaltningsparadigmerne ikke desto mindre har betydning for, hvordan værdi tilskrives i kulturlivet i dag.

## Bureaukratiet

Det første paradigme, der her skal beskrives, er det klassiske bureaukрати. I Danmark beskrives bureaukратиets dominansperiode som gående fra slutningen af 1800-tallet og frem til 1980'erne, hvor NPM bliver mere dominerende, men bureaukратиets logikker og værdier har stadig en stor indflydelse på den offentlige sektor i dag (Andersen, 2014). Bureaukratiet som forvalt-

ningsparadigme er knyttet til Max Webers navn, fordi han beskrev det som en organisatorisk idealtipe karakteriseret ved nogle bestemte træk. Et af disse træk er hierarkisk styring. Det bureaukratiske hierarki betyder, at hver ansat i bureaukratiet refererer til en enkelt leder. I den offentlige sektor er denne øverste leder en politiker (typisk ministeren for et bestemt forvaltningsområde) (Andersen, 2014; Berg-Sørensen et al., 2016; Weber, 1978). Således er det offentlige bureaukrati i sin idealtypiske form kendetegnet ved, at folkevalgte politikere udformer politikker, og offentlige embedsmænd fungerer som administratorer, der udøver disse politikker loyalt. Formelt bureaukrati fokuserer på administrative processer og regler. En offentlig administration i bureaukratiske institutioner træffer således ensidige beslutninger, som er bindende for de involverede parter uden parternes inddragelse i beslutningen (Andersen og Pors, 2017).

➤ I det bureaukratiske forvaltningsparadigme skal f.eks. ledere af kulturinstitutioner primært være loyale over for love og regler, som formuleres af politikere. Derfor knyttes forestillinger om værdi også til at følge regler, retningslinjer og formaliserede processer, bl.a. fordi det sikrer en vis transparens og sammen med faglig ekspertise bidrager til at opretholde tilliden til kulturinstitutionerne og deres aktiviteter.

Et andet vigtigt træk er, at det offentlige bureaukrati er inddelt i bestemte områder med hver deres ekspertise (Weber, 1978). Disse områder styres gennem regler og dokumentation, som sikrer entydighed og ensartethed. De embedsmænd, som styrer de forskellige områder, kan både være eksperter og generalister. For det kulturpolitiske område betyder det, at der både sidder kunstfaglige eksperter i armslængdeorganer, som typisk deler penge ud, men også at denne type eksperter har plads i statslige styrelser og i de organisationer, som formidler og producerer kultur, f.eks. historikere, bibliotekarer og kunstnere. I det bureaukratiske forvaltningsparadigme skal f.eks. ledere af kulturinstitutioner primært være loyale over for love og regler, som formuleres af politikere. Derfor knyttes forestillinger om værdi også til at følge regler, retningslinjer og formaliserede processer, bl.a. fordi det sikrer en vis transparens og sammen med faglig ekspertise bidrager til at opretholde tilliden til kulturinstitutionerne og deres aktiviteter.

Inden for det bureaukratiske paradigme er der et tydeligt fokus på faglig ekspertise som grundlaget for vurderingen af kulturel værdi. Dette betyder, at eksperter inden for forskellige kulturelle områder, såsom kunst, litteratur og historie, spiller en central rolle for definitionen af, hvad der skal anses for at være kulturelt betydningsfuldt. Eksperternes autoritet og viden er afgørende for identifikation og validering af kulturelle værdier. Eksperternes vurderinger og anbefalinger har stor indflydelse på kulturpolitik og -praksis. I kulturfeltet

ser man denne værdi tydeligst komme til udtryk i institutionaliseringen af armslængdeprincippet. Kulturpolitikken omfatter således love om bestemte armslængdeorganer, der sikrer, at det er kunstnere og andre eksperter, der fordele bestemte midler til den statsligt støttede kunstproduktion. Men også inden for kulturinstitutionernes område ser vi, at det typisk har været (og stadig er) faglige eksperter, der leder kulturinstitutionerne, selvom denne tendens er under forandring, og der i stigende grad gives plads til mere professionelle ledere (Caust, 2008).

Ensartethed og lige adgang til kulturelle tilbud er to værdier, der ligeledes er tæt forbundet med bureaukratiet som forvaltningsparadigme. Inden for den offentlige sektor generelt eksisterer en bred forståelse af, at alle borgere bør have lige rettigheder, hvad angår adgang til kulturinstitutioner som biblioteker, museer og arkiver. Denne opfattelse afspejler bureaukратиets centrale logikker, nemlig at beslutninger bør træffes objektivt og på baggrund af regler, uafhængigt af individuel baggrund eller status. Derfor er lige adgang en vigtig værdi, som samtidig er en rettighed, dvs. noget lovbestemt, der sikrer, at alle borgere har adgang til kulturtilbud på lige fod. Det kan virke kontraintuitivt at tænke på ensartethed som en værdi, når man taler om kunst og kultur, men et historisk eksempel kan illustrere, hvordan de to værdier er forbundne til hinanden. Den første bibliotekslov blev vedtaget i 1920. Formålet var at sikre, at der var et offentligt bibliotekstilbud i hele landet, men også at dette tilbud var så ensartet som muligt. Laura Skouvig (2004: 37) betegner sågar loven som et disciplineringsinstrument for de tidlige folkebiblioteker. Denne første bibliotekslov angav således, hvilke (politisk bestemte, men ekspert-udformede) kriterier der skulle være opfyldt, for at en kommune kunne få statsstøtte til et offentligt bibliotek. Herudover stræbte man efter ensartethed gennem vejledninger, der instruerede kommunerne i, hvordan bibliotekerne burde udformes. Ligeledes blev særlige mønsterbiblioteker fremhævet som noget, man kunne efterstræbe (Skouvig, 2004).

Inden for det bureaukratiske forvaltningsparadigme ser vi således både procedurale værdier om efterfølgelse af regler, retningslinjer og formaliserede processer, værdier om faglig ekspertise og kvalitet samt værdier om lige adgang og ensartethed. Bureaukratiet og dets værdier eksisterer stadig i dag, men har en mindre dominans, fordi bureaukratiet siden har fået konkurrence af først NPM og siden også NPG.

## New Public Management

New Public Management (NPM) har haft stor indflydelse på den offentlige sektor siden midten af 1980'erne. NPM's rationale er at forbedre effektivitet og produktivitet i den offentlige sektor ved at indføre principper og praksisser, der traditionelt er blevet anvendt i den private sektor, f.eks. at konkurrence mellem organisationer vil forbedre effektiviteten og kvaliteten af de tjenester,

de leverer (Hood, 1991). For at kunne konkurrere må de offentlige organisationer underkastes forskellige typer benchmarks og performanceindikatorer, f.eks. besøgs- eller aktivitetstal. Dette havde og har altså til formål at øge effektiviteten, men inden for NPM-paradigmet er det også en værdi at gøre den offentlige produktion mere transparent. Det handler simpelthen om at kunne identificere, hvad man får for de offentlige midler, ligesom det er en selvstændig værdi knyttet til NPM at få mere ud af de offentlige midler. Som det fremgår her, har administratorer og politikere inden for NPM-paradigmet en stor indflydelse på kulturinstitutionerne, hvad angår både målsætning og evaluering, som det ses i kulturinstitutionernes resultatkontrakter, rammeaftaler og målplaner. Disse målsætningsdokumenter er centrale for at forstå, hvilke forestillinger om kulturens værdi der knytter sig til NPM.



**Inden for NPM-paradigmet har administratorer og politikere en stor indflydelse på kulturinstitutionernes målsætning og evaluering. Det ses i kulturinstitutionernes resultatkontrakter, rammeaftaler og målplaner. Disse målsætningsdokumenter er centrale for at forstå, hvilke forestillinger om kulturens værdi der knytter sig til NPM**

For det første er øget anvendelse eller brug af kulturtilbud et meget vigtigt værdiparameter i NPM. Dette gælder stort set alle kulturformer, at udvidet brug bliver det primære succeskriterium. Derfor kan der ske en forskydning fra kvalitet til kvantitet. Det bliver en selvstændig værdi, at kulturtilbuddet bliver brugt. Brugen skal øges, men ofte ønsker man at udbrede brugen af kulturtilbuddene også til de borgere, der normalt har et lavt forbrug af offentligt støttede kulturtilbud. Som eksempel kan man iagttage Det Kongelige Teaters rammeaftale, og hvordan teatrets udviklingsmål beskrives som et bidrag til at ”øge danskernes deltagelse i kulturlivet” gennem et forhøjet antal solgte billetter samt et mål om at ”introducere flere børn og unge med forskellig baggrund i hele Danmark til scenekunst og klassisk musik” (Kulturministeriet, 2021, min fremhævnings).

Et andet eksempel på, hvordan NPM-paradigmets forestillinger om værdi udspiller sig, er de mange forskellige brugerundersøgelser, som bliver produceret dels af kulturlivet selv, dels af Kulturministeriet. Her kan fokus være forskelligt, men typisk vil det være fokus på brugertilfredshed i undersøgelserne. Et eksempel er den nationale brugerundersøgelse som Slots- og Kulturstyrelsen har udviklet (Slots- og Kulturstyrelsen, 2024). Undersøgelsen kortlægger brugerne af museerne og vurderer deres tilfredshed med museernes kerneydelser. Her er det således ikke kun værdien om, hvor mange brugere der er i spil, også brugernes tilfredshed ses som en synlig værdi. Inden for NPM-paradigmet ser vi således værdier om effektivitet, som skal styrkes gennem konkurrence, samt at værdi i stigende grad bliver forstået som øget brug og brugertilfredshed.

## New Public Governance

Forskere i offentlig forvaltning omtaler ofte NPG som et styringsparadigme, der har potentiale til at udfordre dominansen af NPM-paradigmet (Osborne 2006; Torfing, Bøgh Andersen og Greve 2020). Fortalere for NPG lægger vægt på samarbejde og innovation og foreslår, at samfundets problemer bedst kan håndteres gennem inddragelse af flere interessenter (herunder den private sektor, civilsamfundet og ikke mindst borgere). Efter deres mening burde disse interessenter samarbejde med den offentlige sektor for at opfinde nye løsninger på de problemer, som hverken bureaukrati eller NPM var i stand til at løse. Disse problemer omtales somme tider som ”vilde problemer”, en oversættelse af det engelske begreb ”wicked problems”, som blev beskrevet af Rittel og Webber (1973) som unikke problemer, hvor det er uklart, hvad problemernes omfang er, hvordan man skal definere dem, og ikke mindst hvordan man bedst kan løse dem. Denne type vilde problemer omtales i dag somme tider som kriser, f.eks. klimakrisen eller trivselskrisen. Kulturlivets eget vilde problem er uligheden i brugen af offentlige kulturtilbud (Mangset, 2020). NPG mener altså, at samfundets forskellige aktører bør samarbejde om at løse problemerne. En måde dette kan gøres på er gennem dannelsen af kollaborative netværk, som de danske forskere Torfing, Bøgh Andersen og Greve beskriver som netværk, hvori relevante og berørte aktører udveksler og samler viden og ressourcer for at skabe innovative løsninger, der bryder med konventionel viden og vanlige praksisser (Torfing et al., 2020: 128). Pointen er at udvide kredsen af aktører, som skal involveres i både politikudformning og i den offentlige serviceproduktion. I det kulturpolitiske felt er dette eksempelvis benævnt participatory governance (Vidović, 2018) eller participatory decision making (Jancovich, 2017) eller slet og ret ”samskabelse” (Jensen og Krogstrup, 2017; Stage, 2019). I kulturfeltet er det en vigtig værdi, at processerne er retfærdige og inddragende, hvorimod forskningen om NPG som forvaltningsparadigme ser innovation som den vigtigste værdi. Således er der, ligesom i det bureaukratiske paradigme, fokus på nogle bestemte processer, som kan have en værdi i sig selv. Dem skal vi se på i det følgende.

➤ Inden for NPG er det en værdi, at organisationerne selv er ansvarlige for deres egen styring og udvikling. De offentlige organisationer forventes således i NPG-paradigmet i større omfang, at udforske deres innovative muligheder og kontinuerligt at genopdage deres egen identitet og potentiale.

I NPG-paradigmet er der fokus på en anderledes form for styring i forhold til de hierarkiske og markedsbaserede styringsmekanismer, som er dominerende i bureaukratiet og i NPM. Inden for NPG er det en værdi, at organisationerne selv er ansvarlige for deres egen styring og udvikling. De offentlige organisationer forventes således i NPG-paradigmet i større omfang, at udforske deres

innovative muligheder og kontinuerligt at genopdage deres egen identitet og potentiale (Andersen og Pors, 2016: 58). Denne udvikling skal finde sted gennem horisontale processer, hvor de offentlige ledere skal styrke og involvere interessenter – herunder både brugere, politikere og potentielle alternative finansieringskilder – ikke blot i problemløsning og serviceproduktion, men også i dialoger om, hvad organisationen (f.eks. det enkelte museum) kunne udvikle sig til. I NPG-paradigmet er det således ikke alene politikere og eksperter, der definerer organisationernes eksistensgrundlag. Det bliver til gennem en løbende dialog, der inddrager en bred vifte af interessenter. Denne udvikling og inddragelse sker ofte i form af projekter. Projekter udføres i en midlertidig organisation, som er adskilt fra den daglige drif og kræver flere forskellige kompetencer for at tackle de problemer, de er sat i verden for at løse. Derfor er projektrapporter en god kilde til at forstå, hvordan NPG-paradigmet øver indflydelse på forestillinger om kulturens værdi. I kulturfeltet findes der mange projekter, der sigter mod at udvide deltagelsen (det samme mål, som NPM søgte at løse gennem performancemålinger og resultatkrav). Ofte har disse projekter også mål som knytter sig til demokratisk og social inklusion (Davis, 2022; Emstad og Angelo, 2019; Engholm og Bjerre, 2020; Vidović, 2018). Projekterne bliver iværksat nedefra (af kulturinstitutioner og NGO'er) og finansieres enten af offentlige eller private projektmidler. Et godt eksempel på, hvordan NPG bidrager til nye forståelser af kulturens værdi, er CULINN-projektet, som gennem et samarbejde mellem forskellige museer og bl.a. Det Syriske Kulturinstitut vil ”udforske museers mulighed for at styrke nye borgers tilhørsforhold og oplevelse af at være medborger i deres nye land” (CULINN, 2020). I projektets afrapportering kan man læse: ”Gennem flere generationer af skiftende regeringer har politikerne krævet større folkelighed i adgangen til kulturarven, og i de senere år er det blevet en kulturpolitisk præmis, at *vi som museer også har medansvar for at skabe bedre social inklusion og øget demokratisering*” (Engholm og Bjerre, 2020: 7, min fremhævelse). De to citater viser, at det anses som en værdi, at kulturinstitutioner, som her museer, udforsker deres innovative potentiale, og at dette gerne skal ske i samarbejde med andre. Men citaterne viser også, og måske mere vigtigt, at det er et fokusområde at bidrage til at løse samfundsproblemer, som ikke kun relaterer sig til det snævert kulturelle område. Når Engholm og Bjerre skriver, at museerne har medansvar for værdier som ”social inklusion” (et område som ikke traditionelt tilhører kulturområdet) og ”øget demokratisering”, er der tale om nye opgaver som kulturinstitutionerne skal varetage. Øget demokratisering henviser i dette tilfælde til udvidelsen af gruppen af brugere, der deltager i offentligt støttede kulturtilbud. I NPG-paradigmet sammenvæves kulturområdets traditionelle værdier (kvalitet og øget deltagelse) således med en ny værdi, nemlig at kulturområdet selv skal opfinde deres bidrag til løsningen af samfundsproblemer, som ligger uden for det kulturelle område.

Et andet eksempel på denne sammenvævning kan ses i det voksende felt ”kultur og sundhed.” Kulturfeltets bidrag til at øge danskernes sundhed er også i høj grad organiseret som projekter eller partnerskaber, f.eks. ”Vi på SMK”,

som er et tilbud til unge med kræft (SMK, 2020), eller ”Kulturelle frirum”, et partnerskab mellem bl.a. Forfatterskolen, Next Door Project og Frederiksberg bibliotekerne, som er et tilbud til unge med stress, angst og depression (West, 2023).<sup>1</sup>

Inden for NPG-paradigmet ser vi således både værdier, der knytter sig til bestemte organiseringsformer, nemlig projekter og partnerskaber og en forestilling om at kulturfeltet skal indgå disse partnerskaber for at bidrage til løsningen af såkaldt vilde samfundsproblemer som f.eks. social integration, sundhed og unges trivsel.

## Kultursektoren tilpasser sig de skiftende værdiperspektiver

Jeg har ovenfor vist, hvordan det bureaukratiske forvaltningsparadigme har tilskrevet kunstnerisk kvalitet, faglig ekspertise, ensartethed og lige adgang værdi. Disse værdier har siden 1980'erne fået konkurrence fra NPM-paradigmet som tilskriver øget brug og øget tilfredshed værdi. I dag ser vi et nyt paradigme, NPG, som er på vej, hvor projekter og partnerskaber med fokus på kultursektorens rolle i løsningen af samfundsproblemer tilskrives værdi. NPG kan således være en relevant ramme for at forstå nogle af de diskussioner, som fylder i den kulturpolitiske debat aktuelt. Som nævnt i indledningen f.eks. kultursektorens ønsker om at arbejde med inklusion, kulturel diversitet og demokratisk deltagelse. Disse dagsordener er ikke nye, men de har fået luft under vingerne i takt med, at NPG har fået mere kraft som forvaltningsparadigme (Kann-Rasmussen, 2023). Kulturinstitutionerne søsætter projekter og opfordres til at melde sig ind i kampen for et bedre samfund.

Hvert af de tre paradigmer indeholder værdier på to niveauer. På det ene niveau handler det om procedurer: Bureaukratiet foreskriver styring baseret på regler, NPM fremhæver styring baseret på performanceindikatorer og konkurrence, hvilket indebærer en tankegang om, at styring kan ske gennem kontraktindgåelse med kulturinstitutioner. NPG betoner styring gennem selvledelse og projektudsætning af midler samt en forventning om, at kulturinstitutionerne kontinuerligt skal genopfinde sig selv uden klare retningslinjer oppefra. Centrale dokumenter, hvor disse værdier kan spores, inkluderer love og vejledninger inden for bureaukratiet, resultatkontrakter inden for NPM og projektbeskrivelser inden for NPG.

Det andet niveau handler om disse procedurers effekter. Her kan vi se, hvordan bureaukratiet prioriterer lige adgang, ensartethed, kvalitet og ekspertise, NPM vægter mange og tilfredse brugere, og NPG lægger vægt på løsningen af samfundsproblemer.

Styringsparadigme	Styringsinstrumenter	Værdier
Bureaukrati	Regler, vejledninger, lovgivning	Lige adgang, ensartethed, kvalitet og ekspertise
New Public Management	Kontrakter, målplaner	Øget brug, øget tilfredshed
New Public Governance	Projekter, partnerskaber	Bidrag til at løse samfundsproblemer

Ifølge den institutionelle teori fungerer paradigmerne som en del af en skiftende institutionel kontekst, hvorigennem bestemte værdier og styringslogikker påvirker den offentlige sektor. Dette indebærer, at kultursektoren både må tilpasse sig disse skiftende værdiperspektiver, hvis den vil opretholde sin legitimitet, men det er også en vigtig pointe, at disse værdier ikke blot influerer sektoren, men også infiltrerer den, således at f.eks. lige adgang, øget brug og bidrag til samfundet ikke opleves som modsætninger til kulturfeltets andre værdier om kunstnerisk kvalitet og faglig ekspertise, men som noget naturligt, fordi værdierne institutionaliseres i feltet over tid.

## Referencer

- Andersen, L.B., C. Greve, K.K. Klausen og J. Torfing (2020), *Offentlige styringsparadigmer: konkurrence og sameksistens*, København: Djøf Forlag.
- Andersen, N.Å. (2014), "Forvaltningen", i *Klassisk og moderne organisationsteori*, København: Hans Reitzels Forlag, pp. 431-53.
- Andersen, N.Å. og J.G. Pors (2017), "On the history of the form of administrative decisions: how decisions begin to desire uncertainty", *Management & Organizational History*, 12(2): 119-41.
- Andersen, N.Å. og J.G. Pors (2016), *Public Management in Transition*, Bristol: Bristol University Press.
- Belfiore, E. (2018), "Whose cultural value? Representation, power and creative industries", *International Journal of Cultural Policy*, 26(3): 383-97.
- Belfiore, E. (2004), "Auditing culture", *International Journal of Cultural Policy*, 10(2): 183-202.
- Berg-Sørensen, A., H. Foss Hansen og C. Howard Grøn, red. (2016), *Organiseringen af den offentlige sektor: Grundbog i offentlig forvaltning*, 2. udg., København: Hans Reitzels Forlag.
- Bille, T., A. Grønholm og J. Møgelgaard (2016), "Why are cultural policy decisions communicated in cool cash?", *International Journal of Cultural Policy*, 22(2): 238-55.
- Boltanski, L. og E. Chiapello (2005), *The New Spirit of Capitalism*, Verso.
- Carnwath, J.D. og A.S. Brown (2014), *Understanding the Value and Impacts of Cultural Experiences: a Literature Review*, London: Arts Council England.
- Caust, J. (2008), "Does it matter who is in charge? The influence of the business paradigm on arts leadership and management", *Asia Pacific Journal of Arts and Cultural Management*, 3(1): 53-165.
- CULINN (2020), CULINN – *Cultural Citizenship and Innovation*, www.culinn.dk/
- Davis, J. (2022), "Confronting wicked problems: perspectives in museum publications", *Museum Management and Curatorship*, 37(1): 110-3.
- Emstad, A.B. og E. Angelo (2019), "Value-Based Collaboration Between Leaders at Schools of Music and Performing Arts and Leaders at Compulsory Schools", *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 49(2): 107-20.
- Engholm, G. og S. Bjerre (2020), *Mellem innovation & integration: når museer møder nytilkomne borgere*, København: Nationalmuseet.
- Gross, J. (2021), "Practices of hope: care, narrative and cultural democracy", *International Journal of Cultural Policy*, 27(1): 1-15.
- Jancovich, L. (2017), "The participation myth", *International Journal of Cultural Policy*, 23(1): 107-21.
- Jensen, J.B. og H.K. Krogstrup (2017), "Fra New Public Management til New Public Governance", i *Samskabelse og*



- Capacity Building i den Offentlige Sektor*, København: Hans Reitzels Forlag, pp. 33-56.
- Kann-Rasmussen, N. (2023), "Reframing instrumentality: from New Public Management to New Public Governance", *International Journal of Cultural Policy*, 30(5): 583-96.
- Kann-Rasmussen, N. og C.H. Rasmussen (2019), "Autonomiparadokset i ABM", *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*, 22(2): 213-30.
- Kulturministeriet (2021), *Rammeaftale mellem Det Kongelige Teater og Kulturministeriet for perioden 2021-2024*. <https://cdn.kglteater.dk/globalassets/files/om-os/rammeaftaler/rammeaftale-mellem-det-kongelige-teater-og-kulturministeriet-for-perioden-2021-2024.pdf>
- Mangset, P. (2020), "The end of cultural policy?", *International Journal of Cultural Policy*, 26(3): 398-411.
- Meyer, J.W. og B. Rowan (1977), "Institutionalized Organizations: Formal Structure as Myth and Ceremony", *American Journal of Sociology*, 83(2): 340-63.
- Morgan, D.F. og C.W. Shinn (2014), "The Foundations of New Public Governance", i *New Public Governance*, London: Routledge, pp. 3-12.
- Osborne, S.P. (2006), *The New Public Governance? Public Management Review*, 8(3): 377-87.
- Powell, W.W. og P. DiMaggio, red. (1991), *The New institutionalism in organizational analysis*, Chicago: University of Chicago Press.
- Rittel, H.W.J. og M.M. Webber (1973), "Dilemmas in a General Theory of Planning", *Policy Sciences*, 4(2): 155-69.
- Scott, W.R. (2014), *Institutions and organizations: ideas, interests, and identities*, 4. ed., Los Angeles: SAGE.
- Scott, W.R. og J.W. Meyer (1991), "The Organization of Societal Sectors: Propositions and Early Evidence", i P. DiMaggio og W.W. Powell, eds., *The New Institutionalism in Organizational Analysis*, Chicago: University of Chicago Press, pp. 108-40.
- Skouvig, L. (2004), *De danske folkebiblioteker ca. 1880-1920 – en kulturhistorisk undersøgelse ud fra dannelses- og bevidsthedshistoriske aspekter med belysning af tilknytningsforholdet til staten og "det offentlige"*, København: Danmarks Biblioteksskole.
- Slots- og Kulturstyrelsen (2024), *Den nationale brugerundersøgelse*, <https://slks.dk/omraader/kulturinstitutioner/museer/statistik-om-museer/den-nationale-brugerundersogelse>
- SMK (2020), *Vi på SMK*, København: Statens Museum for Kunst, [www.smk.dk/article/vi-paa-smk/](http://www.smk.dk/article/vi-paa-smk/)
- Stage, C. (2019), "Faciliteret deltagelse: en typologi til design, udvikling og analyse af deltagelsesprocesser", i B. Eriksson, M. Houlberg og A. Scott Sørensen, red., *Kunst, Kultur og Deltagelse*, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, pp. 21-35.
- Torfin, J. og P. Triantafyllou (2017), *New public governance på dansk*, København: Akademisk Forlag.
- Vestheim, G. (2009), "The Autonomy of Culture and the Arts: From the Early Bourgeois Era to Late Modern "Runaway World"", i M. Pyykkönen, N. Simainen og S. Sokka, red., *What about Cultural Policy? Interdisciplinary Perspectives on Culture and Politics*, SoPhi. Minerva, Helsinki: Jyväskylä, pp. 31-53.
- Vidović, D. (2018), *Do it Together: Practices and Tendencies of Participatory Governance in Culture in the Republic of Croatia*, Kultura Nova Foundation, Zagreb.
- Weber, M. (1978), *Economy and Society: An Outline of Interpretive Sociology*, University of California Press.
- West, K.H. (2023), *Kultur skal forbedre unges mentale sundhed på Frederiksberg*, [www.frederiksberg.dk/kommunen/nyheder/kultur-skal-forbedre-unges-mentale-sundhed-paa-frederiksberg](http://www.frederiksberg.dk/kommunen/nyheder/kultur-skal-forbedre-unges-mentale-sundhed-paa-frederiksberg)
- Wilson, N.C., J.D. Gross og A.L. Bull (2017), *Towards Cultural Democracy: Promoting Cultural Capabilities for Everyone*, Cultural Institute, London: King's College London.

## Slutnote

- 1 Tak til Olivia Keil Eistrup for at gøre mig opmærksom på disse projekter.

# Celebrities i den digitale mediekultur: Identitetsfortællinger som kulturel værdi

Temanummer: Værdiskabelse i kunst og kulturliv

*Celebrities er offentlige personer med medieret synlighed, succes og status i vores samfund, men de kan samtidig være skabere af konkrete værker med kulturel værdi, der bidrager med refleksioner over vores kultur, identitet og eksistens. Kulturens celebrities befinder sig i toppen af hierarkiet inden for deres specifikke felt og på de sociale medier kan vi følge med i deres identitetsfortællinger og få adgang*

*både til deres kuraterede selvpræsentation og blive introduceret til deres kunst, litteratur, film eller musik. Celebrities kommunikerer kulturelle værdier på flere måder med deres online-identitetsfortællinger: De fungerer både som en fælles kulturel referenceramme og bliver 'tegn i tiden', der kan indikere og legitimerer, hvad vi synes er vigtigt og giver status.*

## HELLE KANNIK HAASTRUP

Lektor, Institut for Nordiske Studier og Sprogvidenskab, Københavns Universitet, h.k.haastrup@hum.ku.dk

Kulturens celebrities har typisk opnået berømmelse på grund af deres meritter inden for eksempel kunst, litteratur, musik eller film, og som berømte personer repræsenterer de også en bestemt stereotyp, livsstil og selvfremstilling. Celebrities er dermed i vores digitale mediekultur et konkret udtryk for det som sociologen Andreas Reckwitz kalder for 'den singularistiske livsstil' i det senmoderne samfund (Reckwitz, 2019). At være 'singularistisk' er forestillingen om, at vi hver især stræber efter at være unikke, men også at det har status at fremvise sin selvscenesættelse online (Reckwitz, 2019).

Celebritykulturteorier kan også i et medievidenskabeligt perspektiv bidrage med æstetiske og sociologiske bud på, hvordan 'den singularistiske livsstil' manifesterer sig som et vilkår i den digitale mediekultur, og hvordan vi konkret kan blive klogere på, hvad celebrities bruger de personlige mediefortællinger til, og hvad de betyder. Identitetsfortællinger kan både fungere som ressource og give inspiration eller tematiserer eksistentielle eller politiske narrativer om kultur og samfund. Fælles for kulturens celebrities er den tætte forbindelse mellem deres stjerne-image og deres kunstneriske projekt. Et eksempel er popstjernen Beyoncé, og hvordan hendes publikum oplevede det selvbiografiske video-album *Lemonade* (2016), hvor hun sætter den sorte kvindes identitet og kulturelle erfaring på dagsordenen. I en modtageranalyse fandt Edgar og Toone frem til, at det var en kombination af Beyoncé's værk og hendes status om popikon, som inspirerede hendes publikum til at engagere sig i antiracistiske diskussioner af 'Black Pride' og samfundsmæssig og kulturel ligestilling i den amerikanske offentlighed (Edgar og Toone, 2019). Beyoncé-analysen viser i forenklet form, hvordan celebrities har en dobbelt kulturel værdi: Det handler både om synligheden som global superstjerne med 319+ millioner følgere på Instagram (Beyoncé 2024) og det nyskabende kunstneriske projekt, og hvordan det samlet kan skabe identifikation og inspirere til engagement i samfundsdebatten.



I denne artikel rettes fokus mod, hvordan celebritykulturen skaber kulturel værdi, og hvordan vi kan forstå celebrities som en ressource. Den kulturelle værdi omfatter både kvaliteten af den musik, film, litteratur og kunst, som har resulteret i deres berømmelse, men også betydningen af deres personlige mediefortællinger.

## Fra pseudobegivenhed til ressource

Forfaldsperspektivet kommer ofte i første række når samtalen falder på, hvad celebritykulturen betyder for kultur og samfund. Det handler typisk om mediernes pseudobegivenheder og om personer, som er kendte for at være kendt (Borstin, 1962), Frankfurterskolens kritik af massekulturens ensretning, manipulation og propaganda (Adorno og Horkheimer, 2001/1947), tabloidmediernes manglende troværdighed (Gamson, 1994) eller mediepanikker om ungdomskulturens idoler (Drotner, 2011). I denne artikel er fokus derimod på hvordan celebritykulturen skaber kulturel værdi, og hvordan vi kan forstå celebrities som en ressource. Den kulturelle værdi omfatter dermed både kvaliteten af den musik, film, litteratur og kunst, som har resulteret i deres berømmelse, men også betydningen af deres personlige mediefortællinger. Analyse af deres sociale medieprofiler viser, hvordan de med deres performede stjerne-image også bidrager til vedligeholdelse af vores individuelle identitetsarbejde (Turner, 2004).

Hvordan kan vi forstå celebrities og den personlige mediefortælling som kulturel værdi? Først præsenteres en kort definition af, hvad en celebrity inden for det kulturelle felt er, og hvordan de sociale medier markerer et centralt skift med fokus på selvpræsentation i den såkaldte opmærksomhedsøkonomi. Dernæst er der fokus på, hvordan kulturel værdi systematisk synliggøres og fejres i prisuddelinger som live mediebegivenheder. Artiklens sidste del anvender celebritymatricen (Haastrup, 2020) til en kort analyse af en identitetsfortælling på Instagram, med forfatteren Glenn Bechs Instagram-profil som eksempel, for at vise, hvordan celebrities og deres kulturelle værdi konkret udfoldes på sociale medier.

## Hvad er en celebrity?

Celebritykulturen er defineret af hierarki, konkurrence og synlighed (Krieken, 2012) og det er veletablerede succeskriterier inden for film, musik, kunst og litteratur. Celebrities er elitære og eksklusive, og alligevel er vi fortrolige med dem. Det er både gennem de kulturelle artefakter, værker eller produkter og gennem deres personlige fortælling, som vi får adgang til gennem medierne. Man kan overordnet skelne mellem tre forskellige grundtyper af berømmelse ifølge sociologen Chris Rojek (2001): den arvede berømmelse, berøm-

melse på merit og den kortvarige mediegenererede berømmelse. Den arvede berømmelse, er den, man er født til, som vi ser det i den royale arvefølge eller andre familiedynastier inden for kultur, industri eller politik. En aktuel diskussion har netop problematiseret de medfødte privilegier og den nepotisme, som kan gøre sig gældende med udtrykket 'nepo-babies'. En nepo-baby (nepotisme-baby) er en ung berømthed, som på grund af efternavn, udseende, samt kulturel og/eller økonomisk kapital kan sikre sig et privilegeret udgangspunkt for karrieren.



**Man kan overordnet skelne mellem tre forskellige grundtyper af berømmelse: den arvede berømmelse, berømmelse på merit og den kortvarige mediegenererede berømmelse.**

Den anden kategori er at være celebrity på merit, dvs. at man har arbejdet sig frem, er blevet valgt eller har et særligt talent, som har gjort, at man er blevet en celebrity. Den tredje og sidste kategori er de såkaldte celetoider. Celetoider er primært kendt for deres kortvarige berømmelse skabt af en medieoptræden, som for eksempel når almindelige mennesker vinder et realityshow (Rojek, 2001). Når fokus er på kulturel værdi og celebritykultur, så kan alle tre typer i princippet gøre sig gældende, men typisk er det en celebrity på merit, der har opnået berømmelse med den musik, litteratur, film, eller kunst, som vedkommende har skabt eller er en del af. I den digitale mediekultur spiller de sociale medier og opmærksomhedsøkonomien en særlig væsentlig rolle for celebritykulturen.

### **Selvpræsentation og opmærksomhedsøkonomien på sociale medier**

De sociale medier demonstrerer inden for celebritykulturen et betydningsfuldt skift fra det såkaldte 'repræsentationelle regime' til det 'præsentationelle regime' (Marshall, 2010). Det repræsentationelle regime er det, vi kender fra de traditionelle medier, hvor der er gatekeepers i form af redaktioner med en institutionaliseret dagsorden for, hvem og hvad der skal skrives om. Det 'præsentationelle regime' derimod omfatter de sociale medier, hvor 'alle' i princippet kan publicere deres egen personlige mediefortælling, man kan tiltale sine følgere som fans og skabe sig et publikum og potentielt en onlinekarriere (Marwick, 2015). På de sociale medier hersker opmærksomhedsøkonomiens logik, hvor succes er kvantificerbar i likes, følgere og delinger, og tallene er synlige for enhver, ligesom følgernes kommentarer er det. Opmærksomhedsøkonomien er blevet et barometer for popularitet, som kan veksles til konkret kommerciel succes. De sociale medier introducerer dermed 'influenceren' som en ny form for celebrity. En influencer, også kaldet 'content creator', er typisk en entreprenør, der via sin online-identitetsfortælling promoverer produkter og har kommercielle samarbejder (Abidin, 2019; Hund, 2023). Det

nye er, at berømmelsen primært tager udgangspunkt i den selvpræsentation, som fremstilles på den sociale medieplatform, og ikke for eksempel har afsæt i en etableret karriere i film- eller musikbranchen.

Selvpræsentation på sociale medier er en performance, som på én gang er offentlig og privat. Det er ikke nyt, at vi performer vores hverdagsliv. Det kender vi fra Erwin Goffmans klassiske mikrosociologiske teatermetafor, hvor vi tilpasser vores opførsel, alt efter om vi er frontstage i offentligheden eller er backstage i de private gemakker (Goffman, 1959). Men onlineperformer vi på begge scener på én gang via de teknologiske affordances på de sociale medier, hvor den private og den offentlige præsentation af selvet er flettet tæt sammen. Når vi følger celebrities på Instagram er vi tæt på dem, fordi vi får deres opdateringer og visuelle iscenesættelse i vores feed, sammen med familie og venders. Hvis man er influencer inden for det kulturelle felt, kan man performe en livsstilsfortælling med fokus på mode eller mad, hvor promovningen af produkterne flettes sammen med hverdagsfortællinger om familie og venner. Det er den samme blanding af offentlig og private selv-præsentationer som filmstjerner og popmusikere benytter sig af på sociale medier, men med den forskel, at deres udgangspunkt for berømmelse er konkrete værker som film, kunst eller musik som er en central del af deres identitetsfortælling. En stærk position i opmærksomhedsøkonomien med mange følgere er værdifuld for en kulturel celebrity, fordi det giver mulighed for at kontrollere den personlige fortælling – at vise den del af privatlivet og den professionelle karriere frem, som man selv har valgt: fra familieportrætter til professionel succes med ny kunst eller anerkendelse i form af priser. Netop inden for kulturen er det udbredt at bruge priser som prestigefyldt statusmarkering af, hvad man har opnået. Her sættes den kulturelle værdi på målbar medieret formel.

### At sætte pris på kultur – samfundets medierede anerkendelse

Den kulturelle pris er konkret anerkendelse og det gælder både Nobelprisen inden for litteratur, filmens Oscar-priser, Venedig Biennalens pris for kunst og Grammy inden for musik. Priser befinder sig i det, som John English kalder for 'en kulturel mellemzone', som er ikke kun er enten kritikkers eller industriens område, fordi priser også er et udtryk for kommunikeret symbolsk kapital (English, 2005: 8-9). En kulturel pris er afhængig af at være synlig for at kunne formidle de æstetiske værdidomme. Det er grunden til, at mange priser uddeles ved spektakulære prisoverrækkelser: Vi ser det, når Nobelprisen fejres i Stockholm med priser i litteratur (og videnskab), eller som Oscar-showet i Hollywood, der er en global live mediebegivenhed med priser for bedste film, instruktør og skuespil.

Prisuddelingsshows er en officiel markering af kulturel værdi, fordi det er en synlig, ofte live, iscenesættelse af individuel anerkendelse i tre typiske narrativer: konkurrence, kroning og erobring (Dayan og Katz, 1992). Showet er en

konkurrence som skaber spænding om hvem som vinder, det er en form for kroning, fordi prisen er et ritual, hvor en 'ny' stjerne indgår i rækken af højtestimerede tidligere vindere. Det kan også være en såkaldt erobring, fordi det ofte er 'nyt territorie', som indvies. Det gælder for eksempel i form af nye fortællinger, når en sydkoreansk film vinder Oscar for bedste udenlandske film, eller med nye typer af vindere, som når en kvinde første gang vinder Oscar for bedste instruktør.

Der er prestige i at vinde en pris, fordi det er en synlig og personlig medie-ret anerkendelse, og fordi det også kan gøre en væsentlig forskel i den videre karriere (Wasko, 2014). Prisernes betydning har dermed større rækkevidde og impact end selve prisuddelingsshowet, og videoerne af vindernes takketaler bliver delt flittigt i den digitale mediekultur. Priser har også den konsekvens, at det giver anledning til diskussioner af kulturel kvalitet – var det den rigtige vinder? Eller de temaer, som prisvinderen nævner i takketalen, eller som romanen, filmen, musikken har fokus på, kan sætte en debat i gang. Diskussioner, som i dag ofte finder sted online, for i den digitale mediekultur er vi alle anmeldere: 'Everyone's a critic'. Vi kan bedømme og anmelde film på vores profil, på websites som IMDb eller applikationer som Letterbox. Samtalen om, hvad der har kulturel værdi, er åben, delbar og tilgængelig online, langt ud over den traditionelle kulturkritik (Kristensen, From og Haastrup, 2021). Den kulturelle anerkendelse, som de prestigefyldte priser repræsenterer, klæber automatisk til den pågældende forfatter, skuespiller, instruktør eller musiker. Grammy-vinder Beyoncé, Oscar-vinder Cillian Murphy, Nobelprisvinder i litteratur Annie Ernaux. Priser har derfor kulturel værdi på flere parametre, både fordi det er anerkendelse, og fordi de bliver brugt til at dokumentere og markedsføre kulturel kvalitet. At vinde en pris kan også lancere (eller cementere) en forfatters eller skuespillers status som celebrity, fordi en Oscar-takketale kan fungere som et såkaldt celebrificerings-øjeblik, hvor vi ser en filmstjerne fødes (Haastrup, 2020; Rojek, 2001).



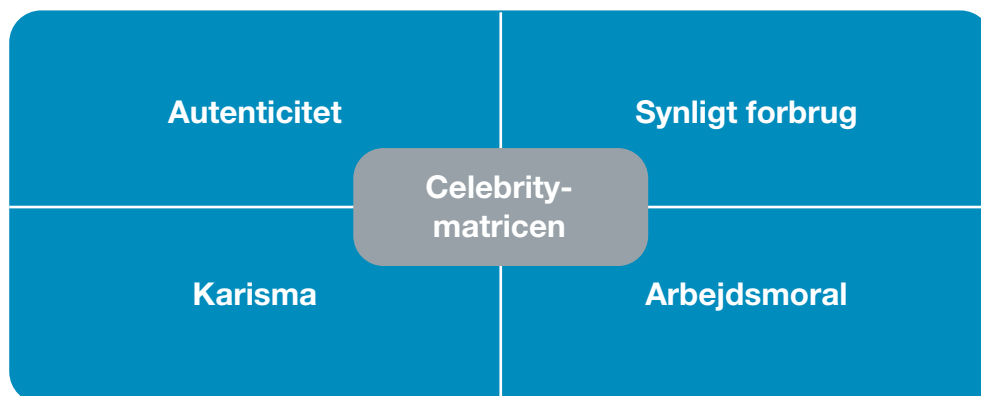
Der er følgende elementer i celebritymatricen: En celebrity skal være autentisk, besidde karisma, demonstrere høj arbejdsmoral og have et synligt forbrug af statussymboler.

### Celebritymatricen som analytisk ramme og filmstjernen som kulturel værdi

Når vi skal forstå forbindelsen mellem celebritykultur og kulturel værdi, er filmstjerner et godt eksempel på den dobbelthed, som de fleste kulturelle celebrities inkarnerer. De er både med til at skabe en fortælling på lærredet, der kan skabe identifikation, og som kan sælge film og samtidig vise via deres persona, hvilken genre der er tale om (McDonald, 2014). Filmfortællinger kan på linje med kunst, litteratur og musik også give anledning til refleksion og debat og

derved blive en del af en bredere samtale i den kulturelle offentlighed. Celebritymatricen er en analytisk ramme inspireret af Richard Dyers definition af filmstjernens image (Dyer, 1979; Haastrup, 2020). En filmstjernes image, dvs. deres offentlige persona, er en kombination af de karakterer, som de spiller på film, filmstudiets promotion og PR, og den måde, de fremstilles på i pressen og på tværs af medier. Der er fire grundelementer i celebritymatricen: 1) En filmstjerne skal være *autentisk*, og det er den paradoksale kombination af på en gang at være ekstraordinær og samtidig fremstå som ordinær og relaterbar. 2) En filmstjerne besidder *karisma*, som er en exceptionel autoritet baseret på en iscenesat performance på lærredet og i pressefotos, som betegner en særlig appel og fascinationskraft. 3) Det er væsentligt, at filmstjerner kan demonstrere en høj grad af *arbejdsmentalitet* for at legitimere deres status og vise, at eksklusivitet kræver hårdt arbejde, og 4) *synligt forbrug*, som demonstrerer, hvor succesfuld man i virkeligheden er med fremvisning af genkendelige statussymboler. Når vi bruger matricens fire dimensioner til analyse af celebrities på sociale medier, kan matricen i koncentreret form vise, både hvordan de performer kulturel værdi, og hvordan de præsenterer sig selv i den digitale mediekultur.

Figur 1: Celebritymatricen



Kilder: Dyer (1979), Haastrup (2020).

Den digitale mediekultur gør det muligt at følge celebrities på Instagram og deres nøje tilrettelagte præsentation af selv. På profilen er selvpræsentationen en kontrolleret identitetsfortælling, hvor celebritymatricen er i spil, og hvordan den kulturelle værdi fungerer dobbelt for celebrities inden for det kulturelle felt. I en dansk kontekst bruges Instagram også aktivt af forfattere til at performe den kuraterede selvpræsentation: Det er den danske forfatter Glenn Bechs Instagram-profil et godt eksempel på. Glenn Bech har ca. 20.000+ følgere på Instagram og bruger sin profil til at iscenesætte sig selv som forfatter og sit litterære projekt (Bech, 2024a). Bech fik i 2023 stor succes med bogen *Jeg anerkender ikke jeres autoritet* (Bech, 2023) og vandt også prisen *Politikens Litteratur Pris* (2023). På sin Instagramprofil dokumenterer han flittighed og høj arbejdsmentalitet med opslag fra sin omfattende oplæsningsturné foran et begejstret publikum (Bech, 2024b), men viser også et foto af en 'forlagskage',

hvor der med glasur står '50.000 solgte', og viser dermed, at han også har kommerciel succes (Bech, 2024c). Autenticitet fremvises med foto af Bechs mor på café med to ølglas på bordet og giver os det private backstage-indblik (Bech, 2024b). Forbindelsen til det kunstnerisk projekt etableres mere direkte med et opslag (karruselmontage), der er udformet som en direkte besked til en ung studerende. En studerende, fremgår det, som betroede sig til Bech ved et oplæsningsarrangement på Københavns Universitet (Bech, 2024d). Her skaber Bech sammenhæng mellem den klasse- og privilegiekritik, som står centralt i *Jeg anerkender ikke jeres autoritet* og så den personlige fortælling, som den visualiseres på Instagram. Det synlige forbrug er begrænset til reklame for egne bøger, øl med mor og forlagskage, men omfatter også et opslag med opfordring til at læse litteratur. Bech skriver i sin caption: "Er du trist og ensom, og længes efter nogle eller noget at spejle dig i? Læs bøger! Er du den ambitiøse type, som udretter store ting i tilværelsen? Læs bøger! Savner du mening og indre ro? Læs bøger! Skru ned for Netflix og reels og TikTok. Bøger er det vildeste! Alle burde tale om dem. Bøger, bøger, bøger. Jeg ville ikke være, hvor jeg var i dag, uden bøgerne!" (Bech, 2024f). På billederne, vist som en karruselmontage, ser vi Bech liggende på gulvtæppet med favnen fuld af bøger, stabler af litteratur på bordet, bøger i reolen, en spejlselvie med "read more books"-grafik, men også arkivfotos af en stemningsfuld boghandel og et hjemmebibliotek. Den udvalgte litteratur er både dansk og international og tematiserer aspekter af klasse og privilegier f.eks. Annie Ernaux, Michel Houellebecq, Asta Olivia Nordenhof og men også mangategneserier, H.C. Andersen og Jack Kerouac (Bech, 2024f). Opslaget demonstrerer forbrug, men viser også kulturel kapital, og Bech iscenesætter sig selv som livsstilsguide og rollemodel til et bedre liv (med litteratur).

Den karismatiske performance ser vi med fotos af Bech foran et begejstret publikum (Bech, 2024b) og en portrætmontage i romantiske naturomgivelser (Bech, 2024e). Celebritymatricen anskueliggør, hvordan de forskellige aspekter i selvpræsentationen spiller sammen, men en vigtig faktor er også brugerne bemærkninger i kommentarfeltet.

I opslaget til "Til den studerende" skriver Bech i sin caption: "Til den studerende på Københavns Universitet (og alle, der kan spejle sig i vedkommende): ♥". I kommentarfeltet udtrykker følgere sympati og identifikation med både Bechs projekt og den studerende. Men den første kommentar er fra statsminister Mette Frederiksen, som har indsat en 'klappende hænder-emoji' (Bech, 2024d). For en forfatter, som har magtkritik og skepsis over for privilegier som centralt tema – både i sine værker og på sin profil – passer Mette Frederiksens rosende emoji ikke ind i den kuraterede performance, fordi det kan signalere, at han nu er accepteret som en del af eliten. Signifikant er det også, at Bech ikke liker eller kommenterer statsministerens hyldest. Den kulturelle værdiskabelse på Bechs Instagram er en kombination af hans litterære værker og hans identitetsfortælling, som sætter litteraturen i centrum både med dokumentation af egen succes, af litteratur som både potentielt livsforandrende



ressource og som et fællesskab (med læserne). Men profilen viser også, hvordan forfatterens kritik af privilegier i *Jeg anerkender ikke jeres autoritet* bliver udfordret i kommentarfeltet på grund af bogens succes. Samtidig fremstår Bech også autentisk i sin lydhørhed over for et ungt menneske, som ikke føler sig inkluderet, ved at bruge sin ekstraordinære status som celebrity til at fortælle historien på Instagram.

Gennem analysen af, hvordan Glenn Bech på Instagram performer karisma, autenticitet, arbejdsmoral og synligt forbrug som selvpræsentation, viser celebritymatricen, hvordan kulturel værdi kommunikeres både som en personlig identitetsfortælling af en succesfuld forfatter og et insisterende budskab om litteraturens kulturelle og samfundsmæssige værdi. Kommentarfeltet giver også indtryk af, hvordan følgerne reagerer, og viser, at selvpræsentationer på sociale medier altid er åbne for forhandling og bidrager til at vise, hvilken kulturel værdi der er tale om og for hvem.



**Celebrities har værdi i vores kultur og samfund, fordi de har autoritet via deres synlige identitetsfortællinger, ligesom de med deres kunst, film, musik eller litteratur repræsenterer betydningsfulde værker inden for en bestemt stil, genre eller kunstart.**

## **Identitetsfortællinger og kulturel værdi – fællesskab og forhandling**

Celebrities er derfor aldrig neutrale repræsentationer hverken online eller offline, men de kan videreføre eller udfordre de hegemoniske forestillinger om køn, race, klasse og seksualitet (Holmes og Redmond, 2007). Celebrities har værdi i vores kultur og samfund, fordi de har autoritet via deres synlige identitetsfortællinger, ligesom de med deres kunst, film, musik eller litteratur repræsenterer betydningsfulde værker inden for en bestemt stil, genre eller kunstart. Samtidig er disse fortællinger til forhandling og særligt på de sociale medier, hvor publikum kan acceptere, men også afvise både den enkelte celebrity og de værdier, som de symboliserer (Hall, 1973).

Celebritymatricen bidrager med en analytisk ramme til at forstå, hvordan et stjerneimage er udtryk for bestemte værdier, men også hvordan disse værdier og livsstil bliver kommunikeret konkret på en social medie-profil. En Instagramprofil bliver en demonstration af den 'singulære' identitetsfortælling, hvor den enkelte celebrity skaber kulturel værdi, både med den individuelle selv-præsentation som rollemodel og ressource, og som skaber af musik, film, kunst eller litteratur som æstetiske refleksionsrum for kultur og samfund. På sociale medier kan vi følge med på første række til denne dobbelte kulturelle værdi i et stærkt kurateret format, der både er et 'tegn i tiden' og til konstant forhandling.

## Referencer

- Bech, Glenn (2023), *Jeg anerkender ikke jeres autoritet*, København: Gyldendal.
- Bech, Glenn (2024a), [www.instagram.com/glenn\\_bech/](https://www.instagram.com/glenn_bech/), @glenn\_bech
- Bech, Glenn (2024b), [www.instagram.com/p/C4VD-JuMu\\_P/?img\\_index=2](https://www.instagram.com/p/C4VD-JuMu_P/?img_index=2) (karruselmontage) ”oplæsningsarrangementer” + ”øl med mor”.
- Bech, Glenn (2024c), [www.instagram.com/p/CuRaaGgs-2e/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/CuRaaGgs-2e/?img_index=1) (karrusel-montage) ”50.000 solgte eksemplarer”
- Bech, Glenn (2024d), [www.instagram.com/p/C5NjSSss\\_xi/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/C5NjSSss_xi/?img_index=1), (karrusel-montage) ”Til den studerende”.
- Bech, Glenn (2024e), [www.instagram.com/p/C4PqYDbM0-G/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/C4PqYDbM0-G/?img_index=1), ”Portrætter”
- Bech, Glenn (2024f), [www.instagram.com/p/C1yzsDwMv9h/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/C1yzsDwMv9h/?img_index=1), ”Læs bøger”
- Beyoncé (2016), Lemonade, [www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy\\_m9dO-997hqyquaE-xTYmZUqhm2pyKbQj-k](https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_m9dO-997hqyquaE-xTYmZUqhm2pyKbQj-k)
- Beyoncé (2024), [www.instagram.com/beyonce/](https://www.instagram.com/beyonce/)
- Dayan, Daniel og Elihu Katz (1992), *Media Events*, London & New York: Harvard University Press.
- Dyer, Richard (1979), *Stars*, London: BFI Publishing.
- Edgar, Amanda E. og Ashton Toone (2019), ”She invited other people to that space”: audience habitus, place, and social justice in Beyoncé’s *Lemonade*”, *Feminist Media Studies*, 19(1): 87-101.
- English, John F. (2005), *The Economy of Prestige, Prizes, Awards, and the Circulation of Cultural Value*, Cambridge: Harvard University Press.
- Gamson, Joshua (1994), *Claims to Fame*, Berkeley: University of California Press.
- Goffman, Erwin (1959), *The Presentation of self in everyday life*, London: Penguin.
- Haastrup, Helle Kannik (2020), *Celebritykultur*, Frederiksberg: Samfundslitteratur.
- Hall, Stuart (1973), ”Encoding, decoding””, i S. During, red., *The Cultural Studies Reader*. London: Routledge.
- Holmes, Sue og Sean Redmond (2007), *Stardom and Celebrity. A Reader*, Los Angeles: Sage Publications.
- Krieken, Robert van (2012), *Celebrity Society*, London: Routledge.
- Kristensen, Nete N., Unni From og Helle Kannik Haastrup (2021), ”Introduction: Rethinking Cultural Criticism – New Voices in the Digital Age”, i N.N. Kristensen, U. From og H.K. Haastrup red., *Rethinking Cultural Criticism - New Voices in the Digital Age*, Singapore: Palgrave Macmillan, pp. 1-15.
- Marshall P. David. (2010), ”The promotion and presentation of the self”, *Celebrity Studies Journal*, 1(1): 35-48.
- Marwick, Alice E. (2015), ”Instafame: Luxury Selfies in the Attention Economy”, *Public Culture*, 27(1): 137-60.
- Marwick, Alice E. og Danah Boyd (2010), ”I tweet honestly, I tweet passionately”, *New Media & Society*, 13(1): 114-33.
- McDonald, Paul (2013), *Hollywood Stardom*, London: Wiley Blackwell.
- Reckwitz, Andreas (2019), *Singulariteternes samfund*, København: Hans Reitzels Forlag.
- Rojek, Chris (2001), *Celebrity*, London: Reaktion Books.

# Kunstens demokratiske værdi

Temanummer: Værdiskabelse i kunst og kulturliv

*Artiklen diskuterer kunstens værdi for et demokratisk samfund. Mens man ofte antager, at kunst og kultur især har en støttende funktion, i og med at kunst og kultur kan bidrage til udviklingen af den demokratiske offentlighed, argumenteres i artiklen for en mere markant, strukturel sammenhæng mellem kunsten og demokratiet. Ifølge denne tilgang kan demokratiet ikke tænkes uden en æstetisk og kunstnerisk distance til det bestående, der skaber*

*en åbenhed for kommende begivenheder. Igennem den kunstneriske erfaring bliver verdens foranderlighed synlig, hvilket muliggør en kritisk videreudvikling af de normer og værdier, der styrer det demokratiske samfund, og åbner for den enkeltes mulighed for at indtage nye roller og positioner i samfundet. Uden kunstnerisk-æstetisk distance til os selv og til verden ville vi, ifølge artiklens tese, ende i en udemokratisk totalitarisme.*

Forholdet mellem kunsten og demokratiet har været blandt de gennemgående diskussionsemner de seneste år. I disse diskussioner antager man ofte, at kunst og kultur især har en støttende funktion, i og med at kunst og kultur kan bidrage til udviklingen af den demokratiske offentlighed. Typisk henvises der til to centrale, beslægtede funktioner. For det første antages, at kunsten og kulturen kan være med til at åbne den demokratiske offentlighed for stemmer og perspektiver, der tidligere har været oversete eller marginaliserede, som eksempelvis flygtningens perspektiv eller underklassens erfaringer (se f.eks. Bromley, 2021). For det andet antages ofte, at kunst og kultur kan skabe en særlig indlevelsesmulighed i andre menneskers perspektiver på verden, som vi ellers ikke har adgang til. Mange kulturpolitiske skåltaler har sågar fremhævet, at det er ved hjælp af denne særlige indlevelsesmulighed, at vi vil kunne samle en ellers splittet eller polariseret befolkning. Som den tyske kansler Olaf Scholz gav udtryk for i foråret 2024 ved et arrangement betitlet ”Kultur og demokrati”, kan vi ved hjælp af litteraturen og kunsten indleve os i andres perspektiver og i kraft af dette perspektivskift muligvis ”overvinde modsætninger, som ellers nogle gange kan virke uovervindelige” (iflg. Enke, 2024).<sup>1</sup>

**MORITZ SCHRAMM**  
Lektor, Institut for Kultur- og Sprogvidenskaber, Syddansk Universitet, mosch@sdu.dk

➤ Ofte antager man, at kunst og kultur har en støttende funktion i forhold til demokratiet, i og med at kunst og kultur kan bidrage til udviklingen af den demokratiske offentlighed. Spørgsmålet er, om der findes en endnu mere grundlæggende, mere fundamental sammenhæng mellem kunst, kultur og demokrati.

Kunsten og kulturen tilskrives altså ofte en markant samfundsmæssig værdi, idet den kan fremme gensidig forståelse og bidrage til udviklingen af den demokratiske offentlighed. Spørgsmålet er imidlertid, om kunstens demokratiske værdi er begrænset til dette bidrag til den demokratiske offentlighed, eller om der findes en endnu mere grundlæggende, mere fundamental sammenhæng mellem kunst, kultur og demokrati. En sådan sammenhæng er ofte blevet diskuteret i de seneste års kunstteoretiske debatter, hvor blandt andet den tyske kunsthistoriker Juliane Rebentisch (2012; 2013) gentagne gange har argumenteret for en indre, strukturel sammenhæng mellem kunsten og demokratiet. Ifølge denne tankegang forudsætter demokratiet en løbende *Ereignisoffenheit*, en åbenhed for kommende begivenheder og udviklinger, som ikke kan tænkes uden en eller anden form for distance til det bestående – en distance, der, ifølge Rebentisch, altid indebærer en æstetisk dimension. Det er nemlig især ved hjælp af den kunstneriske erfaring, at vi kan opleve verden som kontingent og dermed potentielt foranderlig. Den kunstneriske erfaring er ifølge dette perspektiv selve fundamentet for den demokratiske eksistens: Kunst og kultur bidrager ikke blot til etableringen og udvidelsen af den demokratiske offentlighed, men udgør selve kernen i de demokratiske processer og den demokratiske selvforståelse. Der findes intet demokrati uden en æstetisk distance til det bestående, og det vil sige uden en åbning mod en potentiel foranderlighed af den verden, vi bevæger os i. I foreliggende artikel vil jeg introducere denne tese og pege på den særlige værdi, som tilkommer kunsten og kulturen i demokratiet. Hvor man ofte opgør kunsten og kulturens værdi i krone og ører eller peger på dens bidrag til regional udviklingsstøtte, åbner denne tese for en anderledes tilgang: Kunsten og kulturens værdi for samfundet ligger på et langt mere fundamentalt sted, som handler om selve demokratiets selvforståelse. For at introducere denne tese vil jeg først vende blikket tilbage i historien for at diskutere forholdet mellem den æstetiske erfaring og demokratiet, inden jeg vender mig til udviklingen af den demokratiske offentlighed og spørgsmålet om kunstens værdi i dag.



Der findes intet demokrati uden en æstetisk distance til det bestående, og det vil sige uden en åbning mod en potentiel foranderlighed af den verden, vi bevæger os i.

### Æstetisk erfaring og den demokratiske eksistens

Rebentischs tese om en indre sammenhæng mellem kunst og demokratiet skal læses på baggrund af en lang tradition for kritik af demokratiets æstetiske dimension. Allerede i den græske antik, ikke mindst hos Platon, finder vi den opsigtsvækkende tese, at kunstnerne – og i særdeleshed digterne digterne – står i en strukturel distance til sandheden og derfor som ”løgnere” skal udelukkes fra den græske polis. Og også hos den schweiziske filosof Jean-

Jacques Rousseau findes på tilsvarende vis en ide om kunstens og æstetikens skadelige virkning på det politiske fællesskab, og demokratiet i særdeleshed. Rousseau argumenterer i sin berømte og indflydelsesrige *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* fra 1758 mod bygningen af et teater i hans hjemby Genève, blandt andet ved at sammenligne skuespilleren med en løgner, hvis eneste talent består i ”kunsten om at forfalske sig selv, om at påtage sig en anden karakter end ens egen” (1987: 239). Skuespillerens kunst består med andre ord i at ”fremstå anderledes end han er” (ibid.), en kunst, som Rousseau frygter, vil sprede sig igennem hele republikken Genève, hvis først det planlagte teater bliver bygget. Republikkens sæder og moral ville falde fra hinanden, og republikkens medlemmer ville blive foranlediget til at opgive deres naturlige plads i samfundet (ibid.). Forstillelsens kunst ville i sidste konsekvens betyde demokratiets undergang. Ifølge denne tilgang er selve den politiske sfære i fare, hvis den angiveligt sande og naturlige kommunikation i den politiske offentlighed bliver overtaget af et æstetisk spektakel, som ødelægger disse tillidsfulde og ægte relationer mellem samfundets medlemmer. Som Rebenitsch forklarer finder vi tilsvarende overvejelser hos så forskellige tænkere som Jürgen Habermas, Stanley Cavell og Guy Debord, hvor ikke mindst diagnosen ”at den teatraliske iscenesættelse af det politiske truer fællesskabets liv” er udbredt (2013: 143). Den kombineres ofte med påstanden om, at den ægte essens i et demokrati består i ”fælles handlinger som kan overvinde opdelingen af det politiske rum i dobbeltmoraliske skuespillere på den ene, og deres publikum på den anden side” (ibid.). Op imod denne traditionslinje fokuserer Rebenitsch, som også mange andre nutidige tænkere, snarere på den modsatrettede position, nemlig på demokratiets ”uomtivistelige, teatraliske dimension” (2012: 320; se også Rancière, 2011). For hende er denne dimension altid forbundet med en bestemt ide om æstetisk erfaring, som historisk set går tilbage til diskussionerne i 1700- og 1800-tallet, ikke mindst til den tyske dramatiker og lyriker Friedrich Schiller og hans såkaldte *æstetiske breve* fra 1795 (”Menneskets æstetiske opdragelse i en række breve”).

Schillers æstetiske breve skal læses som en reaktion på de politiske udviklinger, hans samtid var præget af. Ligesom mange andre tyske kunstnere og forfattere hilste Schiller Den Franske Revolution i 1789 velkommen og tolkede den som en ny epoke i menneskets historie. Med revolutionen, mente Schiller, blev den aristokratiske statsform i Europa overvundet, og den moderne statsdannelse for første gang funderet i almene borger- og menneskerettigheder. Efter jakobinernes magtovertagelse i Frankrig og deres opbygning af et omfattende terrorregime begyndte Schillers begejstring dog at aftage. Det afgørende spørgsmål, som Schiller stiller i sine breve fra 1795, fokuserer på årsagen til denne politiske katastrofe: Hvordan kan det være, at vi midt i oplysningens store succes fortsat opfører os som ”barbarer” (1970: 42)? Hvordan kan det være, at oplysningens triumf, og proklamationen af de politiske rettigheder i løbet af ganske kort tid kunne slå om i tyranni og barbari?

Schillers svar er opsigtsvækkende og indflydelsesrigt. Årsagen er, ifølge den tyske forfatter, at vi endnu ikke har været igennem en dannelsesproces, som ville have gjort os mennesker parate til de politiske frihedsrettigheder, som revolutionen så stolt proklamerede. Denne dannelsesproces placerer Schiller i det æstetiske. Det er uundgåeligt, mener Schiller således, at man, hvis man vil opnå politisk frihed, ”må lægge vejen gennem det æstetiske, fordi man kun gennem skønheden kan vandre til friheden” (1970: 23). Schillers blik på det æstetiske er her præget af det sene 1700-tals autonomiæstetik: Kunstens styrke ligger i, at den hverken har sociale eller politiske formål, og at den derfor, som interesseløst område, er i stand til at formidle mellem menneskets forskellige iboende egenskaber og drifter. Den æstetiske erfaring formidler mellem moralske love og individuelle tilbøjeligheder, mellem formen og naturen, mellem det almene og det individuelle, og gør dermed den enkelte parat til demokratiet. Det er – lyder Schillers berømte tese – kun i kunstens sfære, at mennesket kan udfolde hele sin menneskelighed, og det er kun, når mennesket ”leger” i det æstetiske rum, at det er helt sig selv (1970: 71).



**Kunsten er det rum, hvor enhver idé om stilstand udfordres, og enhver totalitær tendens, der lukker sig omkring sig selv, imødegås: Det er den æstetiske erfaring af indre og ydre mangfoldighed, der åbner for en fundamentalt kritisk dimension over for det bestående.**

Schillers æstetiske teori kan, med blik på nutidens udfordringer, virke verdensfjern. Den er udtryk for en bestemt historisk epoke, og den er med rette blevet kritiseret for dens idealistiske grundantagelser og dens fravælgelse af de konkrete, politiske kampe. Men teorien indeholder alligevel nogle elementer, som er værd at hæfte sig ved. Især er Schillers æstetik den første relevante kritik mod et oplysningsprojekt, som i sin iver over sin egen succes bliver blind for de potentielle fejltagelser, det også indeholder (se f.eks. Habermas, 1986: 59). Hvor man i nutidens politiske debatter ofte forbinder oplysningstiden med en historisk epoke, som vi har gennemgået, og som vi derfor – i modsætning til ”de andre”, som endnu ikke har gennemført den – har ejerskab til, peger Schillers teori på ethvert oplysningsprojekts uafsluttede karakter. Ifølge ham er oplysningen en løbende udfordring, ikke en blivende tilstand. Den er en dynamisk, fortløbende proces, som indebærer den uafbrudte nødvendighed af historisk korrektur. Kunsten er for Schiller det sted, hvor dette modspil kan udfolde sig. Kunsten er det rum, hvor enhver idé om stilstand udfordres, og enhver totalitær tendens, der lukker sig omkring sig selv, imødegås: Det er den æstetiske erfaring af indre og ydre mangfoldighed, der åbner for en fundamentalt kritisk dimension over for det bestående.<sup>2</sup>

Schillers æstetiske breve lægger altså op til kunstens særlige værdi for udviklingen af det demokratiske samfund. Vigtigt er her især Schillers idé om

en grundlæggende foranderlighed af den enkeltes identitet og selvforståelse, som også er indbygget i hans model om den æstetiske erfaring. I modsætning til totalitære samfundsformer, som typisk fastlåser den enkelte i bestemte positioner og roller – ofte med afsæt i eksterne kategorier som etnicitet, køn eller klasse – forudsætter den demokratiske eksistens en konstant foranderlighed af den enkeltes rolle og position i samfundet. Schillers tolkning af det æstetiske som et dynamisk rum, hvor forholdet mellem det bestående og det kommende forhandles og udvikles, peger i en lignende retning. Som Rebentisch beskriver det, går den æstetiske erfaring hånd i hånd med en indre distance til os selv og den rolle, som vi er født ind i. Eller for at sige det omvendt: Hver gang vi opfinder en ny identitet og en ny rolle, gør vi det med afsæt i en distance til det bestående og den rolle, som vi er født ind i. Det er adskillelsen mellem det, vi er (eller bliver set som), og den rolle, som vi spiller, der skaber den demokratiske proces. Forstillelsens kunst er altså ikke nødvendigvis en upassende adfærd, som fejlagtigt fjerner os fra vores ægte bestemmelse (som Platon og Rousseau endnu antog), men er forudsætningen for vores sociale frihed. Den enkeltes mulighed for forandring er ”rodfæstet i den uvilkårlige erfaring med selv-differens, som giver subjektet anledning til, ud fra en distance til sig selv, at begribe sin selvforståelse, sin subjektivitets betydning, på ny” (Rebentisch, 2012: 20). Og det er netop i kunstens rum, at denne åbenhed kan erfares og italesættes. Uden en æstetisk distance til os selv kan vi ikke opfylde og virkeliggøre demokratiets iboende værdi, som er den fortløbende åbenhed for det kommende, den konstante mulighed for sociale og politiske forandringer.

Rebentisch omtaler den bagvedliggende normative idé som en *lighed i potentialitet*. Godt nok er vi aldrig helt lige, og godt nok findes der mange strukturelle forhindringer for lighed i selv de mest demokratiske samfund, men selve ideen om demokratiet bygger på en forestilling om, at vi hver især, i det mindste potentielt, kan indtage en hvilken som helst rolle i samfundet i forhold til både politiske og sociale positioner. Menneskenes potentielle lighed skal derfor forstås radikalt, nemlig som en lighed, der omfatter alle mennesker uanset deres sociale position eller situation. Vores demokratiske eksistens består i, at „vi er lige, fordi vores subjektivitet og det, som vores subjektivitet kan være, aldrig på forhånd er bestemt” (ibid.: 324). Det er denne potentielle lighed, som er grundlaget for ethvert demokratisk samfund.

Samtidig kan den enkeltes foranderlighed, og dermed sammenhængende sociale mobilitet, ikke tænkes udenfor de rammer, som vi omgives af. Lige så meget som vores individuelle identitet og selvforståelse altid er et produkt af vores interaktion med omverdenen, indeholder enhver forandring af vores identitet eller selvforståelse også nødvendigvis en dialog med de normer og forventninger, som omgiver os. Vores subjektivitet dannes ikke mindst via ”vores mimetiske forhold til andre og andet” (ibid.: 324), og vores spontane erfaring med selv-differens bliver typisk udløst af en konfrontation med andre perspektiver og erfaringer, der stiller os over for alternative verdens-

tilgang. Denne sammenhæng mellem den enkeltes foranderlighed og den sociale verden betyder samtidig, at enhver forandring af vores egen selvforståelse nødvendigvis må gå hånd i hånd med en kritisk italesættelse og mulig forandring af den sociale verden, vi er en del af. Det demokratiske samfund er kendetegnet ved dets ”menneskelige potentiale til forandring, til mulige skift i sociale positioner, eller til opfindelsen af nye identiteter” og dermed: „til ombygningen af det sociale” (ibid.: 323). Når den franske filosof Jacques Derrida omtaler demokratiet som ”det kommende”, behøver man altså ikke læse dette som en forskydning i tiden: Det handler ikke nødvendigvis om, at vi skal vente på demokratiet, men påpeger snarere, at det demokratiske samfund altid har indbygget et element af fornyelse og genåbning, som ikke kan tænkes uden en grundlæggende distance til det bestående (Derrida, 1994). Den æstetiske erfaring åbner denne mulighed for korrektur. Ifølge Rebenitsch skal denne distance ikke forstås som fundamentalkritik af de demokratiske værdier og forestillinger, vi omgives med. Det drejer sig snarere om ”muligheden for deres historiske korrektur”, altså om en løbende, kritisk videreudvikling som drivkraften for alle demokratiske samfund (Rebenitsch, 2012: 21).

### Det offentlige og det private

Ideen om æstetisk distance til det bestående som grundlag for demokratiet er ikke nem at værdisætte i økonomiske eller politiske kategorier. Og man kan naturligvis diskutere, om den fundamentale distance til det bestående, og det dermed sammenhængende element af foranderlighed, virkelig kun kan manifestere sig i den kunstneriske erfaring. Den bagved liggende tanke er imidlertid værd at forfølge lidt nærmere. Den har nemlig vidtrækkende konsekvenser for vores forståelse af den demokratiske offentlighed og dens dynamik. Det kan bedst illustreres ved kort at inddrage en anden politisk tænker, nemlig den tysk-amerikanske filosof Hannah Arendt. Arendt er blandt andet kendt for sin skarpe og nærmest ideologiske adskillelse mellem det sociale og det politiske (se f.eks. Arendt, 2019: 81-9). Hvor det sociale for Arendt indeholder både privatsfæren, de sociale konflikter og civilsamfundets initiativer, er det politiske defineret som et særligt rum, hvor den enkelte fralægger sig alle private, sociale eller økonomiske særinteresser – og dermed fremtræder som fri borger, der indgår i en dialog med andre ligeværdige og frie borgere.

Argumentet hos Arendt går imidlertid et skridt længere. Det afgørende punkt for hendes politiske teori er nemlig, at vores individuelle særegenhed først udvikles i det politiske fællesskab, altså i den kommunikative udveksling med andre personer og perspektiver. Godt nok er vi fra fødslen alle sammen forskellige, men den individuelle særegenhed virkeliggøres først, mener Arendt, ”i det kommunikative *Miteinander*” (Arendt, 2019: 215, se også udførligt Rebenitsch, 2022: 29-52). Det politiske fællesskab består altså ikke af særegne individer, der forsamlers sig i det offentlige rum; vores særegenhed opstår først i det politiske fællesskab.



Arendt påpeger dermed en mekanisme, som på sin vis også er indlejret i ideen om den demokratiske eksistens, som den fremføres af Reben-tisch. Også her er, som vi har set, den enkeltes identitet og selvforståelse altid et produkt af et møde med den eksterne omverden. Hos Arendt er den bagvedliggende adskillelse mellem *Verschiedenheit* og *Einzigartigkeit*, mellem forskellighed og sær-egenhed, begrundet i det enkelte menneskes helt særlige ”Weltzugang”, dets individuelle tilgang til verden: vi har alle og enhver vores eget blik på verden, som dog først finder sig til rette og falder på plads i udveksling med andre og med deres respektive, individuelle blikke på verden (Arendt, 2012, 2019; se også Reben-tisch, 2022: 29-36). Vi udvikler og skærper vores individuelle sær-egenhed i mødet med hinanden, og især i mødet med de andres måder at se verden på. Vores fællesskaber bygger derfor på pluralitet og mangfoldighed, eller mere præcist: det politiske fællesskab og pluraliteten kan ikke tænkes adskilt fra hinanden.

Problemet i Arendts opfattelse af det politiske er imidlertid, at hun opererer med en meget statisk forestilling om, hvem der har adgang til den poli-tiske offentlighed, og hvem der holdes udenfor. Og problemet er strukturelt i Arendts teori. Siden vi ifølge Arendt først kan udvikle og præcisere vores individuelle *Weltzugang* i det politiske fællesskab, kan de, som ikke er del i det politiske fællesskab, heller ikke udvikle en særegen tilgang til verden. De er uden *Weltzugang*, og kan end ikke udvikle en ægte personlighed: De er *weltlos*. Som konsekvens betyder det, at dem, der historisk set har været ude-lukket fra det politiske, heller ikke kan opbygge en politisk bevidsthed om deres egen undertrykkelse. Arendts ofte meget nedladende bemærkninger om den historiske arbejderbevægelse, om de sortes emancipationsbevægelse og minoriteternes generelle kamp for deltagelsesmuligheder, er nok begrundet i denne forestilling om deres *verdensløshed*. Mens Arendt på den ene side anser demokratiet som en løbende proces, hvor de til hver en tid eksisterende nor-mative rammer kan udfordres og forandres, udelukker hun på den anden side de sociopolitiske processer, der vil kunne udfordre selve det politiske rum og dets sammensætning. Hendes idé om pluralitet har altså sine tydelige grænser.

Hvor Arendt i grund og bund tolker grænserne for deltagelsen i den offentlige rum som statiske, altså som grundlæggende svære at forandre, peger Reben-tisch på den afgørende pointe, at selve ideen om, hvad der defineres som pri-vat, og hvad der opfattes som offentligt, er resultat af en forhandlingssituation. Forskellen til Arendt er tydelig. Således fremstår Arendts forestilling om, at den enkelte borger uden videre kan fralægge sig sine individuelle, private sær-interesser og dermed fremstår som fri og ligeværdig samtalepartner, dybt pro-blematiske: Den bygger på og bekræfter eksisterende privilegier. Ikke mindst for dem, der er udelukket fra det politiske rum, er den private eksistens ty-pisk ekstremt politisk. For Reben-tisch er dette spørgsmål om grænsen mellem det private og det offentlige et af de centrale elementer, som altid står til dis-kussion i et demokratisk samfund. Netop i den æstetiske erfaring oplever vi ofte, at vores selvforståelse står i spændingsforhold til og dannes ”imod vores

sociale omverdens forventninger” (Rebentisch, 2012: 19). I de kunstneriske erfaringer træder disse spændinger mellem eksisterende normative rammer, som definerer offentligheden, og de individuelle erfaringer ofte tydeligt frem. Og i og med kunsten kan italesætte disse spændingsforhold, udfordres selve offentlighedens sammensætning, dens adgangsmuligheder og udfoldelsesmuligheder. Offentligheden er ikke en given størrelse, men noget, der hele tiden skal genetableres, udfordres, og skabes.



**Kunstens værdi er følgelig ikke begrænset i dens mulighed for at tilføje nye stemmer til det allerede eksisterende, offentlige rum.**

**Det gælder snarere om også at se det offentlige, demokratiske rum som en konstant foranderlig størrelse, som løbende skal udfordres og gentænkes.**

Kunstens værdi er følgelig ikke begrænset i dens mulighed for at tilføje nye stemmer til det allerede eksisterende, offentlige rum. Det gælder snarere om også at se det offentlige, demokratiske rum som en konstant foranderlig størrelse, som løbende skal udfordres og gentænkes. På tilsvarende vis kan det politiske fællesskab aldrig tages for givet. Det er aldrig statisk. Selve ideen om, hvem folket er, og hvem der repræsenterer den politiske magt, er ifølge denne tilgang resultatet af en løbende genforhandling, som ligeledes bygger på en æstetisk distance mellem den politiske magt og folket. Hvor mange – inklusive foromtalt Rousseau – ønsker at begrænse og kontrollere denne fundamentale åbenhed, gælder det for demokratiske samfund om at omfavne den. Det gælder om eksplicit at anerkende demokratiets ”mulighed for forandring, for historicitet“ (ibid.: 324). Demokratiet bygger således på foranderligheden i både den personlige og fællesskabets identitet, på adskillelsen mellem den politiske repræsentation og folket, der i et demokrati løbende diskuteres og videreudvikles. Det demokratiske samfund er et samfund, der ”sætter selve forestillingen om en organisk totalitet ud af kraft”, og som er bevidst ”om samfundets historiske natur” (Claude Lefort, i Rebentisch, 2012: 330). Ifølge denne tankegang er hverken staten, folket eller nationen ”substantielle realiteter”, deres repræsentation er snarere ”et resultat af samfundets diskurs og af den historisk og samfundsmæssige gestalt, som i sig selv altid er bundet til de ideologiske konflikter” (ibid.).

### **Kulturens demokratiske værdi**

I sin skelsættende bog fra 1962 om den borgerlige offentligheds tilblivelse påpeger den tyske filosof Jürgen Habermas (1962), hvordan den demokratiske offentlighed udvikler sig med afsæt i 1700- og 1800-tallets litterære saloner, hvor den offentlige samtale indøvedes og udfoldedes. Man har mange gange siden diskuteret udviklingerne i den offentlige sfære, og kunstens og kulturens bidrag til denne. Følger man det her antydede spor, stikker sammenhængen

mellem kunsten og demokratiet imidlertid dybere end det. Kunsten er ikke kun det sted, hvor den borgerlige offentlighed oprindeligt opstod, og den har ikke kun en støttende og udvidende funktion. Kunsten og kulturen bidrager også til den helt grundlæggende og fortløbende distance mellem det bestående og det kommende, som er fundamentet for ethvert demokrati. Hvor man tidligere har tolket æstetiseringen og teatraliseringen som den demokratiske kulturs perversion – og derfor anset den som en trussel, demokratiet skal beskyttes fra – gælder det nu snarere om at favne den æstetiske dimension i demokratiet; vi kan ikke tænke demokrati uden æstetisk distance og uden den teatraliske iscenesættelse af forskellen mellem magten og dens repræsentation, mellem det bestående og det kommende.



**Kunstens værdi for samfundet, og ikke mindst for demokratiet, kan derfor ikke nemt opgøres. Men der er formentligt en god grund til, at vi i den empiriske verden ikke kan se noget diktatur, som tillader den frie udfoldelse af kunsten og kulturen, og at der samtidig ikke findes et eneste velfungerende demokrati, som ikke beskytter den kunstneriske frihed.**

Denne æstetiske distance er tæt forbundet med forestillingsevnen, hvor den enkelte oplever muligheden for at træde tilbage fra sin egen tilværelse, og engagere sig i andre mulige verdener. Det imaginære opnår således en kritisk funktion, i og med det, med afsæt i den eksisterende virkelighed, skaber en distance til vores tilværelse og dermed åbner nye og andre muligheder for nutiden og fremtiden. Denne funktion bliver tydelig hos eksempelvis den israelsk-fødte kunstner Yael Bartana, som i sine installationer og kunstværker arbejder ud fra en forestilling om ”pre-enactment”, som betyder, at hun arbejder med muligheden for gennem kunsten at forestille sig andre virkeligheder, der efterfølgende eksisterer som reale muligheder i vores samtid. I et interview på Louisiana Chanel med overskriften ”Imagine Something Different” omtaler hun sine kunstværker som forsøg på at ”skabe en alternativ virkelighed” ved hjælp af ”politisk imagination” (Bartana, 2024). ”Politisk imagination” handler for hende om at ”forestille sig en mulig fremtid, som underminerer den eksisterende nutid” (ibid.). Dermed skabes et nyt blik på vores tilværelse, der nu opleves som kontingent og dermed potentielt foranderligt. For Bartana er det derfor afgørende, at vi bliver ved med at øve os i ”imaginationen” gennem kunsten: Hvis vi ikke længere er i stand til at forestille os andre virkeligheder, vil verden gå i stå. Vi er nødt til at fortsætte med at skabe mulige andre liv, og det er ”takket være kunsten”, at vi i det mindste kan visualisere disse potentielle andre liv (ibid.).

Kunstens værdi for samfundet, og ikke mindst for demokratiet, kan derfor ikke nemt opgøres. Men der er formentligt en god grund til, at vi i den empiriske verden ikke kan se noget diktatur, som tillader den frie udfoldelse af

kunsten og kulturen, og at der samtidig ikke findes et eneste velfungerende demokrati, som ikke beskytter den kunstneriske frihed. Dette modsætningsforhold hænger naturligvis sammen med den rolle, som ytringsfriheden spiller for demokratiet, og som ofte danner rammen for den juridiske beskyttelse af den kunstneriske frihed: Den kunstneriske frihed er typisk nedskrevet i de samme paragrafer, der beskytter ytringsfriheden, og ofte direkte afledt fra ytringsfriheden som den overordnede norm. Spørgsmålet er imidlertid, om ikke kunsten tilføjer en særlig dimension, der går dybere end den klassiske ytringsfrihed, i og med at den skaber selve forudsætningen for den demokratiske proces: selve ideen om en æstetisk frihed, der skaber ideen om åbenhed og foranderlighed. Samtidig opfattes ytringsfriheden typisk som en primært negativ frihed, som altså især er bygget på at undgå eksterne begrænsninger for ytringsfriheden. Kunsten indebærer derimod en langt mere positiv ide om frihed: Her er typisk tale om en kamp om deltagelsesmuligheder og om de sociale betingelser, som kan sikre den enkelte en ligeværdig deltagelsesmulighed i offentligheden. Det handler ikke kun om fraværet af eksisterende begrænsninger, men også om at skabe deltagelsesmuligheder for den politiske sfære, som gennem kunsten kan artikuleres og videreudvikles.

For den kulturpolitiske praksis betyder det, at der er brug for at skabe de rammebetingelser, hvor kunsten kan udfolde sig uforstyrret fra økonomiske eller politiske interesser. Hvor man gennem årene typisk har brugt kunst og kultur for at skabe økonomisk fremgang, har fokuseret på kunstens funktion til at sikre sammenhængskraften i samfundet, eller ser det som instrument for regional udviklingsstøtte, peger den tætte sammenkobling mellem kunst og demokrati i en anden retning: Den peger på nødvendigheden af at skabe en balance mellem økonomiske og politiske formål på den ene side og kunstens uafhængighed fra andre formål på den anden. Det er først, når den politiske verden sætter kunsten fri fra eksterne mål, at den kan udfolde sin funktion som kritisk iagttagelse af samfundet og åbne for muligheden for en "æstetisk transformation" (Rebentisch) af det bestående. Denne værdi for samfundet udfolder sig kun, hvis der sikres åbne og inkluderende rum, hvor forskellige positioner og virkelighedsfortællinger kan finde plads og inspirere hinanden. Når Schiller henviser til, at mennesket kun i den æstetiske leg kan være "helt og fuldt menneske" (1970: 71), påpeger han med andre ord at vi, netop fordi kunsten er nyttesløs, har mulighed for at forestille os andre verdener, og dermed frembringer en tilstand, hvor alle sociale positioner og alle givne virkeligheder er til konstant forhandling. Først gennem den æstetiske leg skabes den demokratiske eksistens, som indeholder mulighed for bevægelse og demokratisk fornyelse. Pointen er således, at uden æstetisk distance til det bestående, ender vi i et statisk samfund: i en udemokratisk totalitarisme.

## Litteraturliste

- Arendt, Hannah (2012 [1955]), "Gedanken zu Lessing: Von der Menschheit in finsternen Zeiten" i Hannah Arendt, *Menschen in finsternen Zeiten*, udg. af Ursula Ludz, München: Piper, pp. 11-45.
- Arendt, Hannah (2019 [1958]), *Vita activa, oder Vom tätigen Leben*, München: Piper.
- Bartana, Yael (2024), "Imagine Something Different", *Louisiana Channel*, [www.youtube.com/watch?v=\\_1UxPK6Gm\\_w](http://www.youtube.com/watch?v=_1UxPK6Gm_w)
- Bromley, Roger (2021), *Narratives of Forced Mobility and Displacement in Contemporary Literature and Culture*, London: Palgrave
- Derrida, Jacques (1994), *Politiques de l'amitié*, Paris: Edition Galilée.
- Enke, Julia (2024), "Scholz beschwört in Leipzig Kultur und Demokratie", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 24. marts, [www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/scholz-beschwoert-in-leipzig-kultur-und-demokratie-19605062.html](http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/scholz-beschwoert-in-leipzig-kultur-und-demokratie-19605062.html)
- Habermas, Jürgen (1962), *Der Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Habermas, Jürgen (1986), *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Holtzhauer, Christian og Juliane Hendes, red., (2019), *Immer noch Barbaren? Neue Briefe „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“*, inspiriert von Friedrich Schiller, Heidelberg: Wunderhorn.
- Rancière, Jacques (2011 [2008]), *Le Spectateur émancipé*, Paris: La Fabrique. *The Emancipated Spectator*, translated by Gregory Elliott, London: Verso.
- Rebentisch, Juliane (2012), *Die Kunst der Freiheit. Zur Dialektik ästhetischer Existenz*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Rebentisch, Juliane (2013), "Rousseau's Heterotopology of the Theatre", i Erika Fischer-Lichte og Benjamin Wihstutz, red., *Performance and the Politics of Space. Theatre and Topology*, London: Routledge, pp. 142-65.
- Rebentisch, Juliane (2022), *Der Streit um Pluralität. Auseinandersetzungen mit Hannah Arendt*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Rousseau, Jean-Jacques (1987 [1757]), *Discours sur les sciences et les arts. Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, udg. af Jean Varloot, Paris: Gallimard.
- Schiller, Friedrich (1970 [1795]), *Menneskets æstetiske opdragelse i en række breve*, på dansk og med indledning af Per Øhrgaard, København: Gyldendal.
- Schramm, Moritz (2006), "Wilde und Barbaren. Zum problemhistorischen Hintergrund und zur Aktualität von Schillers Ästhetik", *Text und Kontext*, 28(1): 130-43.

## Slutnoter

- 1 Alle oversættelser fra tysk, engelsk og fransk er mine egne, medmindre der citeres fra autoriserede oversættelser.
- 2 Schiller opererer her med to poler, hvorfra en mulig harmoni forhindres. På den ene side står den uhæmmede individualisme, naturdriften, hvor den enkelte ødelægger de moralske love, på den anden side står fornuftens totalitet, hvor moralens magt tilintetgør den individuelle mangfoldighed. Den første tilstand omtaler Schiller som *die Wilden*, "de vilde"; den anden, som han blandt andet finder udtrykt i *Den Franske Revolution, die Barbaren*, "barbarerne". Den æstetiske erfaring bør skabe en modvægt til hver af ekstremerne, ved enten at pege på moralens nødvendighed eller den individuelle afvigelse (Schiller, 1970: 42; se også Schramm, 2006; og i et nyere perspektiv Holtzhauer/Hendes, 2019).
- 3 Denne del af teksten bygger delvis på min anmeldelse af Rebentisch (2022) i Dagbladet Information: "Ny tysk bog stiller skarpt på Hannah Arendts politiske filosofi – og dens problemer", *Information*, 24.6.2022.

# Kunst som et gæstfrit rum

Temanummer: Værdiskabelse i kunst og kulturliv

*Hvordan kan kunst fungere som et rum for gæstfrihed og samfundsmæssig transformation? Med udgangspunkt i en analyse af kunstværket Green River af Olafur Eliasson, som midlertidigt forandrede floders farve i forskellige byer og landskaber, fremhæves det, hvordan kunst ikke blot ændrer den fysiske verden, men også kan påvirke og transformere de menneskelige relationer og den sociale kontekst. Værket skaber et sted-specifikt, performativt rum, hvor pub-*

*likum inviteres til at engagere sig og reflektere over både kunstens og deres egen rolle i samfundet. Forfatterne argumenterer for, at kunstens værdi ligger i dens evne til at etablere et rum, der muliggør gensidige transformationer og udfordrer konventionelle identitetsopfattelser. Denne værdi kan beskrives som en gensidig gæstfrihed, hvor både værk og modtager må afstå plads og autoritet for at åbne sig for både forandrende og forstyrrende møder.*

## MIKKEL BOGH

Professor i kunsthistorie,  
leder af PASS - Center for  
Practice-based Art Studies,  
Institut for Kunst- og  
Kulturvidenskab, Københavns  
Universitet, mibo@hum.ku.dk

## FREDERIK TYGSTRUP

Professor i litteraturvidenskab,  
leder af forskningscentret  
Kunsten som Forum, Institut  
for Kunst- og Kulturvidenskab,  
Københavns Universitet,  
frederik@hum.ku.dk

*Som mennesker spiller vi forskellige roller. Nogle af dem er givet på forhånd, andre skaber vi selv. Men de roller, som vi spiller, kan ikke definere, hvem vi er. Faktisk er vi for altid ikke-definerbare, både for os selv og for andre. Denne egen-skab, som består i aldrig at nå frem til en total gennemsigtighed for os selv og for andre, er måske, når det kommer til stykket, vores identitet. Og den erfølles for alle.*  
– Achille Mbembe (2020)

Kunst kan have værdi for sin omverden på flere måder. Som handelsvare og investeringsobjekt, som velstandssymbol, som forskønnende og underholdende indslag, som variation i et ellers monotont miljø, som piring af sanser og intellekt, som noget, der fremmer produktivitet, kreativitet og samtale. Den værdi, som optager os her, udelukker ingen af de nævnte (der hver især kan gøres til genstand for analyse), men forekommer os at være mere direkte knyttet til kunstens funktion og eksistensmåde som kunst snarere end som alt muligt andet. Vi kan komme i tanker om forskellige begivenheder, udtryksformer og genstande, der både underholder, stimulerer og giver stof til eftertanke og indhold til samtale, uden at vi af den grund vil henregne dem under kategorien kunst. I det følgende vil vi forsøge at indkredse en kunstnerisk værdiskabelse, som ikke umiddelbart kan gøres op i nytteværdi, bytteværdi eller anden mere eller mindre målbar funktion og effekt, men som i kraft af kunstens henvendelse og de forbindelser, den skaber, kan være en inspiration, en model, en anledning til refleksion for et samfund, der har reserveret institutionel plads til kunsten og dog let kan overse eller glemme det transformative potentiale, kunsten besidder. Vi foreslår her, at begrebet om gæstfrihed bedst beskriver den relationen mellem vært og gæst, mellem værk og modtager, som kunsten kan etablere, og som rummer muligheden for en social transformation. Lad os dykke ned i et eksempel.




## En grøn flod

For de fleste kom det fuldkommen uventet, for nogen som et chok. Byens vand var blevet sat i bevægelse, det vand, som flød eller for mange bare lå der som en stille, strømmende flade mellem pladser, veje og havnepromenader, foran elegante hoteller, under broer, mellem øer, for enden af parkanlæg, langs operaen og kunstmuseet, på vej mod skærgården og havet. Man begyndte at lægge mærke til det, som var det efter års ubemærkethed pludselig blevet muligt at se det igen. Men vandets nye synlighed var langt fra den, som mobilkameraet fikserer, som postkortet viser, og som kendes fra lokkende billeder af den urbane skærgårds perfekte idyl, udsigten over havnen mod slottet og Stockholms Gamla Stan. Det var en mærkelig, en unaturlig og foruroligende synlighed, på samme tid løfterig og uheldssvanger: Et element var under forandring. Plamager af grøn farve var som langsomt udviklende formationer i en lavalampe begyndt at brede sig i flodløbets retning og tegnede over et par timer langstrakte, uregelmæssige bånd gennem byens centrum. Snart opløste fænomenet sig i Østersøen, og flodvandet antog igen sin vanlige farve. Men inden da og i takt med den grønne farves udbredelse havde uroen blandt stockholmere nået at vokse til panik; rygter svirrede, mens aviser skrev om lækager og farlig forurening. Samtidig blev der kigget ned fra broerne, som kun få tidligere havde kigget på flodvandet. Billeder, som dokumenterer processen, viser tydeligt, at folk flokkedes om floden, der nu for en kort stund var kommet i centrum; floden var blevet en ting, en genstand for frygt, undren og

*Olafur Eliasson: Green river, 1998. Uranine, water, Stockholm, 2000. Photo: Olafur Eliasson. Courtesy of the artist; neugerriemschneider, Berlin; and Tanya Bonakdar Gallery, New York / Los Angeles.*  
© 1998 Olafur Eliasson

nysgerrighed, et anliggende, man kunne forholde sig til, endda et fælles anliggende, noget, man kunne betragte og diskutere, noget, man kunne begynde at relatere sig til, forsøge at forstå og måske komme overens med på nye måder.

Green River, som Olafur Eliassons kunstneriske intervention hedder, blev første gang realiseret i Island i 1998, siden i Los Angeles, Moss og Bremen, og endelig i Stockholm i 2000, som er der, vores historie begynder.<sup>1</sup> Farvestoffet, et ugiftig, vandopløseligt stof, er lige så virkningsfuldt, som det er harmløst. Det anvendes af oceanografer til at spore havstrømme over store afstande. Klimaaktivister har også brugt det. For dem kan farven tjene som påmindelse om omsiggribende miljøforurening, unaturlig algevækst og andre potentielt katastrofale forandringer af oceanet som følge af menneskelig aktivitet. Den grønne farves tvetydige kodning er i alle tilfælde væsentlig.

 Vi foreslår her, at begrebet om gæstfrihed bedst beskriver den relationen mellem vært og gæst, mellem værk og modtager, som kunsten kan etablere, og som rummer muligheden for en social transformation.

Skal og kan flodvand være grønt? Så grønt? Man kan blive i tvivl. Men sikkert er det, at en flod ikke skifter farve af sig selv og uden videre; i Stockholm måtte den grønne farve skyldes en intervention, bevidst eller ej. Idet Green River i en og samme bevægelse indlejrer sig i og skiller sig ud fra sit miljø, balancerer den således mellem tilsynekomst og forsvinding. Vi kunne også sige, at kunstneren har sat en bevægelse i gang, hvis videre liv og mening er op til vandet, strømmen, de anlagte kanaler og ikke mindst modtagerne.

Som en stedsspecifik, kunstnerisk intervention i byens rum gav Eliassons værk en værdi til sine omgivelser. Men hvilken værdi? Vi kommer et svar nærmere ved at betragte Green Rivers fredelige forstyrrelse af byen som en invitation til at træde ind i et forandret rum. Ikke med henblik på at se en ny genstand i rummet, hvor spektakulært og underligt det grønne end måtte fremstå, men med henblik på at engagere byrummets aktører i en ny relation, hvor selve det element, floden, som byens historie, bevægelse og liv er flettet sammen med, nu har fået en mere fremtrædende plads, måske ligefrem en slags 'stemme'. For at gøre dette måtte interventionen danne den tættest mulige relation til vandet. Men den måtte samtidig gøre sine betragtere til medvirkende. Det forhold, at afsenderen og intentionen var ukendt – hændelsen kom uden varsel, uden forklaring, uden instruktion – og det forhold, at byen selv, snarere end en dertil indrettet institution, var rammen for værket, havde faktisk en betydning for, at relationen til modtagerne kunne etableres så effektivt. Offentliggjort på denne måde fik det nemlig karakter af en anonym udfordring og invitation til alle, der måtte komme forbi og standse op: Er vi parate til at omstille os til et andet tempo, en anden retning og en anden urban rytme og æstetik? Kan vi forestille os byens forskellige aktører indgå i nye konstellationer end dem, der muliggøres i kraft af de allerede eksisterende infrastrukturer



og sansekanaler? Skræmmende eller poetisk, måske begge dele: Green River antydede i det mindste muligheden af en anden relation mellem byen og os. I sin udbredelse og måde at indtage stedet på forbinder Eliassons værk sig til en tradition for stedsspecifik kunst, der følger sine egne udviklingslinjer fra tidligt i 1960'erne. Men selve gestussen, hvormed den danner og udvider sit territorium, og hvormed den engagerer sine modtagere i dette rum, adskiller sig ikke grundlæggende fra måden, hvorpå anden kunst opererer.

## Kunsten som relation

En del af originaliteten ved Green River er, som det så ofte er tilfældet hos Eliasson, det uhørt enkle kunstgreb: at ændre flodens synlighed – man kunne sige dens værdi – ved at hælde farve i vandet. Igennem det enkle greb formår værket nemlig ikke desto mindre at skabe et markant kunstnerisk udtryk og i det samme også at indbyde (eller provokere) til at reflektere over, hvad et kunstnerisk udtryk er.

Stockholmerne anno 2000 vidste som sagt ikke, hvordan de skulle forholde sig til det grønne vand, men de opdagede, eller fik mulighed for at opdage, at de kunne se på det som kunst og dermed som et værk, der lod en ellers kendt virkelighed fremtræde på en ny måde. Ved at introducere en æstetisk situation på et sted og i en sammenhæng, hvor det ikke var forventeligt, som når man går ind på et museum, åbner en roman eller sætter en plade på, formåede Eliasson at forstærke det kunstneriske udtryk ved at gøre sine beskuere bevidste om den rolle, som de selv spiller, når de møder et kunstnerisk udtryk. Eller anderledes formuleret: Han præsenterede et værk og samtidig med det en implicit beskrivelse af, hvad der gør værket til et kunstværk.



Det er med andre ord mindst to forskellige måder at forstå kunst på: Vi kan tage udgangspunkt i kunstværkerne og alt det, som vi kan finde i dem, eller vi kan tage udgangspunkt i den attitude og den form for forventning, vi mobiliserer, når vi skal se på kunst, og som sætter os i stand til at komme i kontakt med det, som fremtræder i kunstens værker.

Det er åbenlyst, hvad værket gør: Det skaber en situation, hvor virkeligheden forandrer form, det være sig nok så diskret, og dermed møder os på en ny måde. Men det er ofte mindre åbenlyst for os, hvad der skal til for at dette sker. Der er ikke noget overraskende i at forstå kunstværket som en fremtrædelse; vi er skolet til at se på kunst og opleve kunst som en opmærksomhed på sammenhænge, nuancer og mulige sansninger, der viser sig efterhånden som man lærer et værk at kende og trænger ind i dets univers. Men ofte glemmer vi, at det, som vi beskriver på denne måde, netop ikke er en genstand, kunstværket, men derimod en relation: et *møde* med kunstværket. Det er en banal, men vigtig sandhed, at kunstens eksistensmåde ikke alene er de kunstværker, hvori

noget fremtræder, men også, og nødvendigvis, hvordan de er en anledning til en fremtrædelse *for nogen*. 'Fremtrædelsen' har to sider: det, hvoraf noget fremtræder, og den, for hvem det træder frem.

Det er med andre ord mindst to forskellige måder at forstå kunst på: Vi kan tage udgangspunkt i kunstværkerne og alt det, som vi kan finde i dem, eller vi kan tage udgangspunkt i den attitude og den form for forventning, vi mobiliserer, når vi skal se på kunst, og som sætter os i stand til at komme i kontakt med det, som fremtræder i kunstens værker. Vi kan starte med genstanden, eller vi kan starte med et møde med genstanden. I begge tilfælde vil vi imidlertid opdage, at vi ikke kan se på den ene side uden også at se på den anden. Det er det særlige ved det moderne kunstbegreb, som udkrystalliserede sig i løbet af syttenhundredetallet i Europa: Det kan ikke opretholdes uden at referere til alle de værker, vi har bestemt os for at klassificere som kunstværker, og som vi opbevarer på museer og biblioteker eller opfører på scener og skærme, men heller ikke uden at vi ser på disse værker på en særlig måde, sådan som Marcel Duchamp lærte os ved at bede os at se på et cykelhjul fastgjort til en taburet som et kunstværk og dermed gøre det til kunstværk.

Olafur Eliassons grønne flod er et værk, der lader verden fremtræde på en ny måde, samtidig med at det viser, hvordan det *selv bliver til som kunstværk* i kraft af de beskuere, der engagerer sig med dets fremtræden. Ved at pege på sig selv, peger det på, at kunstens eksistensmåde i samfundet ikke alene hviler på eksistensen af kunstværket selv og heller ikke alene på en forventning om at møde kunst, men på begge dele på samme tid som to væsensforskellige, men ikke desto mindre også uadskillelige sider af kunstens eksistens.

Det, som gør kunst til kunst, kan ikke lokaliseres entydigt hverken i genstanden eller i en bestemt måde at gå til genstanden på. Det er hverken et objektivt eller et subjektivt sagsforhold. Men hvis det hverken er subjektivt eller objektivt, hvad er det så? Svaret på dette spørgsmål har at gøre med, at kunstens eksistens henviser til begge sider på samme tid, at den er både objektiv og subjektiv, og at de to afhænger af hinanden: Dens eksistens er *relationel*. Dette bliver tydeligt hos Eliasson, fordi han projicerer kunstsituationens rum ud i det større og mere komplekse byrum. Til at begynde med er der ingen der ved, hvad der udgør kunstværket, og hvem der er publikum. Det er først efter en tid, at det specifikke kunstrum skiller sig ud fra byrummet og træder i karakter, idet et pludseligt synligt udsnit af byen antager værkkarakter, og en del af de tilstedeværende og passerende individer antager karakter af kunstpublikum. Det generelle, som Eliasson peger på med sit meget kontekstuelle værk, er med andre ord eksistensen af et særligt kunstrum, der kræver, at en særlig relation indfinder sig imellem kunstneriske genstande og interesserede individer.

## Kunstens rum

Hermed nærmer vi os en første tilnærmelse til spørgsmålet om kunstens værdi. Vi kan sige: Kunstens værdi har at gøre med, at den skaber et eget rum midt i det samfundsmæssige rum. Kunsten danner rum for en særlig slags møde, hvor potentialet i et kunstværk bliver realiseret, i og med det viser sig for nogen, og hvor nogen i kraft af opmærksomheden på værket som kunstværk ser og bemærker det, som viser sig i værket. Dette rum er ikke knyttet til et bestemt sted, og det er tydeligt i vores eksempel, at kunstrummet kan konfigurere sig på mange forskellige steder. Det er ikke nødvendigt med et kunstmuseum eller en koncertsal for at skabe det særlige relationelle rum mellem det, som viser sig i et værk, og dem, som det viser sig for. Men omvendt er der heller ikke nogen tvivl om, at vi sætter disse institutionelle rammer for at give kunsten udfoldelsesmulighed. Der findes både rum for kunst og kunstrum. Det sidste er et performativt rum, der knytter sig til kunstmødets begivenhed, og det kan finde sted hvor som helst: med en roman på bagsædet af linje 5 eller i et sideskib i Peterskirken. Og de første er nogle, vi bygger, fordi vi finder kunstrummets møde værdifuldt.

Det performative kunstrum skaber rum i samfundet, som har så stor værdi, at samfundet gerne vil investere i at skabe rum for kunsten. Og den værdi, ved vi nu, kan hverken findes i kunstens genstande eller i evnen til at genkende kunst, når man ser den, men derimod i den særlige form for gensidighed (og gensidig afhængighed), der eksisterer mellem kunstens værker, hvor noget viser sig, og værkernes publikum, som dette viser sig for. Denne gensidighed har to forskellige former og to grader. For det første er det en gensidighed, hvor de to sider supplerer hinanden. Værket tilbyder noget til sit publikum, nemlig det, som potentielt kan træde frem i værket. Og værkets publikum stiller sig til rådighed som den instans, der kan aktualisere det potentiale, som værket tilbyder, ved at lade det træde frem for sig.



**Vi mener, at der er behov for at udvide forståelsen af kunsten og dens eksistensmåde i samfundslivet. I stedet for at tænke kunsten ud fra de enkelte kunstværker som varer kan man forsøgsvis tænke kunsten ud fra kunstrummet som et rituel rum, der ikke alene har en brugsværdi, men også en socialiseringsværdi, en kraft til at transformere medlemmerne af et fællesskab.**

Men der er også, for det andet, en gensidighed, hvor de mere radikalt griber ind i hinanden og forandrer hinanden. Det er ikke alene sådan, at kunstværket giver noget til sit publikum; værket bliver også *brugt* af publikum, det bliver forvandlet og forvansket i brugen. Når publikum realiserer værket på sin måde, afhængigt af den enkeltes forudsætninger og forventninger og af den samtale og interaktion i publikums kollektiv, som det giver anledning til, så bliver værket også til noget andet og mere, end det oprindelig var – det

bliver realiseret og fuldbyrdet som *noget andet end sig selv*. Og tilsvarende, når publikum, som individer og som kollektiv, så at sige stiller sig til rådighed for værket og bidrager til at aktualisere de potentialer, det måtte rumme, så gennemlever de også en forvandling, en transformationsproces, gennem modningen af en indsigt, en sansning eller en følelse.

Kunstrummet er et transformationsrum i samfundet. Det er et sted, hvor vi individuelt og kollektivt fremkalder og aktualiserer de billeder af verden, som kunstens værker tilbyder os, og individuelt og kollektivt lader os forandre alt, som vi lærer at bruge vores sanselige, affektive og intellektuelle ressourcer til at blive fortrolige med (og i) de mulige verdner, som viser sig i kunsten. Og dermed et rum, hvor ingen kommer ud igen som helt den samme, et rum, hvis *raison d'être* er transformationen. Hvordan kan man knytte en værdi til sådan et socialt transformationsrum? Det er et spørgsmål, som ikke kan besvares fyldestgørende i de deltagende aktørers perspektiv, eftersom aktørerne netop selv gennemgår en transformation i processen. Man kan ikke tale om en værdi for et medlem af publikum, der undervejs har forandret sig og måske endda har fået forandret sine værdier. Og heller ikke for kunsten som genstand – f.eks. at det skulle være en selvfølgelig værdi, at kunstens værker aktualiseres og transformeres ind i en ny samtid – hvis den tilsvarende har forandret sig i processen. Kunstens receptionshistorie er ikke udvendig i forhold til de enkelte kunstværker, men griber ind i deres udtryk og mening. Det er med andre ord ikke uden problemer at ville diskutere kunstens værdi alene i aktørperspektiv med fokus på kunstens brugere og kunstens objekter. I dette begrænsede perspektiv tænker vi på kunsten som en vare, der har en brugsværdi for en bruger og en tilsvarende bytteværdi på et marked af distinkte genstande.

I kontrast hertil mener vi, at der er behov for at udvide forståelsen af kunsten og dens eksistensmåde i samfundslivet. I stedet for at tænke kunsten ud fra de enkelte kunstværker som varer kan man forsøgsvis tænke kunsten ud fra kunstrummet som et rituelt rum, der ikke alene har en brugsværdi, men også en socialiseringsværdi, en kraft til at transformere medlemmerne af et fællesskab (Durkheim, 2008; Tygstrup, 2017; Overgaard, 2024). I dette bredere samfundsperspektiv er spørgsmålet, hvilken værdi det har, at et samfund besidder kunstrummet som et socialt transformationsrum? Et selvfølgelig svar vil her være, at social transformation altid er en positiv værdi, hvis den er drevet af mulighedssansen og båret af en fortløbende aktualisering af eksisterende potentialer – hvor kunstrummet er et eksperimentarium for social fantasi og social forandring og dermed et sted for både eksistentiel og samfundsmæssig reproduktion.

### Hvem er værten, hvem er gæsten?

Men vi vil gerne slutte med at anføre en anden værdi, som har mindre at gøre med det, som produceres i kunstrummet, og mere at gøre med *måden*, der produceres på. Vi tænker her på spørgsmålet om værtskab og gæstfrihed og på den værdi, som kan knytte sig hertil. Andre før os har diskuteret gæstfri-

hed i forbindelse med kunst (Borum, 2016; Christensen, 2018; Apphia, 2022). Emnets aktualitet hænger til dels sammen med behovet for at gentænke nationale og andre territoriale grænser i lyset af voksende mobilitet og migration. Flere bliver værter, flere bliver gæster. Hvad kan kunst lære os i den forbindelse? Ofte tales der inden for kunstens domæne om kunstens evne til at raffinere vores forståelse af inklusion og omsorg. Nogle argumenterer endda for, at modtagelighed i både sansemæssig og eksistentiel forstand udgør selve kernen i æstetisk erfaring, og at kunst derfor rummer en moralsk og etisk styrke. Men spørgsmålet om, hvordan kunst inviterer og tager imod, er langt fra enkelt. Det samme gælder spørgsmålet om, hvordan vi som modtagere lukker kunsten ind i vores forskellige rum og giver den et sted at være. Kunstrummet er et af de forholdsvis få samfundsmæssige rum, hvor værtskabet er uafgjort og til forhandling. Er Stockholm vært for Green River? Eller er Green River vært for stockholmernes som tilskuere og medskabere? Eller er den tilfældige, forbi-passerende tilskuer vært for kunstværket? I kunstrummet kan vi både sige, at kunsten inviterer beskueren inden for, og at beskueren inviterer kunsten ind i sit private eller sociale univers. Men i begge tilfælde er det en invitation, hvor værtskabets autoritet diskret undergraves—hvor kunsten kun stiller sit rum til rådighed for at det skal forandres idet det realiseres, eller hvor beskueren tager værket ind for at indgå en forandringsproces sammen med det.

I kunstrummet er spørgsmålet om, hvem der er vært og hvem der er gæst, ustadigt og fluktuerende og bestandig på vej til at blive et spørgsmål om en fælles beboelse af rummet og om fælles transformation gennem den fælles beboelse. Denne logik, hvor nogens rum (hvad enten det er kunsten, der byder indenfor, eller det er kunstbrugeren, der tager kunsten med hjem) bliver et fælles rum i det omfang værts og gæstens roller forhandles og forandrer sig undervejs, er gæstfrihedens logik. Fra 1995 til 97 holdt den franske filosof Jacques Derrida en række forelæsninger over dette emne, der for nylig er blevet udgivet i to bind (Derrida, 2021-22).<sup>2</sup> For Derrida er det at bebo et rum først og fremmest et spørgsmål om at have et territorium for livsudfoldelse. Men når der findes territorier, følger nødvendigvis også spørgsmålet om, hvem der har autoritet over territoriet, og om, hvilke rettigheder der eksisterer i dette territorium. Forholdet mellem territorium og autoritet er gensidigt: På den ene side vil den livsform, der udfolder sig et sted, have tiltaget sig en autoritet over På den ene side efterfølges nødvendigvis af på den anden side er den også afhængig af stedet, som betinger livsformen. Heri ligger to store politiske temaer: for det første et spørgsmål om magten til at holde og forsvare et territorium og for det andet et spørgsmål om identitet, om sammenfaldet mellem "at være sig selv" og "at være hjemme hos sig selv". I tillæg hertil kommer som sagt spørgsmålet om ret og rettigheder: I hvilket omfang har en livsform "ret" til at have autoritet over et territorium? Og hvad betyder denne autoritet for andres ret til at opholde sig på dette territorium, for eksempel hvis ikke de har noget eget territorium?

Spørgsmålet om gæstfrihed peger således på en lang række vigtige politiske problemstillinger. Gæstfrihed handler om stedets politik, om hvad det vil sige at være hjemme hos sig selv, i nationalstaten, i byen, i kvarteret, i boligen.

Og om hvad det omvendt betyder at være gæst, om man er en fremmed på ophold, eller om man kan føle sig hjemme der, hvor man samtidig er hjemmefra. Gæstfrihed forandrer værtens hjemlighed, når hjemmet skal deles med en anden; og den skaber nye former for hjemlighed for den gæst, der føler sig hjemme hos en anden. For Derrida er spørgsmålet om gæstfrihed så vigtigt, fordi det udpeger et nexus for en lang række politiske konflikter, nemlig krydsningspunktet mellem territorium og identitet: hvordan gæstfrihed som det at dele et sted også udfordrer identitetsforestillinger og -konstruktioner, og hvordan ideen om identitet – hvad enten som national, etnisk eller individuel – ofte er en komponent i ugæstfrihedens politik.

➤ **I kunstrummet – på udstillingen, i byrummet, i landskabet, til koncerten eller teaterforestillingen, i læsningen eller biografens mørke: alle de steder, hvor nogen mødes med et kunstnerisk udtryk – er autoritetsudøvelsen svækket, eller rettere: En del af autoriteten bliver overgivet til gæsten, til modtagerne.**

Diskussionen af gæstfrihed som et politisk spørgsmål kan i næste omgang bidrage til at kaste lys over nogle vigtige træk i kunstens politiske rolle og funktion. Vi vil nemlig insistere på, at kunstens rum er et fundamentalt gæstfrit rum. Og det på trods af at kunstarternes nyere historie har båret præg af utrættelige kampe om, hvilke værker og bevægelser der formår at fremkalde den største intensitet eller autenticitet, hvilke der bedst kan fange en tid, og som besidder den største overbevisningskraft uden brug af udtjente æstetiske former og så videre. Men denne indre strid og dialog har fungeret og fungerer stadig som dens motor, som en del af dens forandringsdynamik. Det afgørende er, at der med kunsten findes nogle steder i samfundets liv, som opbløder den politiske verdens håndhævelse af autoritet og ret. I kunstrummet – på udstillingen, i byrummet, i landskabet, til koncerten eller teaterforestillingen, i læsningen eller biografens mørke: alle de steder, hvor nogen mødes med et kunstnerisk udtryk – er autoritetsudøvelsen svækket, eller rettere: En del af autoriteten bliver overgivet til gæsten, til modtagerne. Kunst eksisterer slet ikke, hvis ikke dens værker bliver mødt af nogen og bliver fuldbyrdet i dette møde, på nye måder hver gang. Kunst består af udtryk, der overlades til modtagerne, og hvor det er modtageren, der bestemmer, hvad det mon betyder. Autoriteten deler sig i to, og der er ingen kunst, hvor værten og gæsten, skaber og modtageren ikke i sidste instans kommer til at dele rollen som autor. Modtageren har ret til at møde kunsten med alle tænkelige forudsætninger, og kunsten kan ikke finde sted, hvis ikke hun bringer med sig, hvad hun har.

➤ **Kunstens gæstfrihed, med alt hvad dette kan indebære af forstyrrelse og omkalfatring, opleves ikke altid som at blive strøget med hårene.**

## Forstyrrende møder

I alle disse henseender er mødet med kunst et gæstfrit møde; det kan sagtens være svært at finde sig til rette og føle sig hjemme i dette møde, det kræver forandring og tilpasning, men det vil altid i sidste instans være et møde, hvor kunsten og dens publikum tilpasser sig hinanden i afsøgningen af et fælles territorium og en fælles proces, der udfordrer og forandrer eksisterende identitetskonstruktioner. Når vi således holder fast i, at kunst kan skabe værdi og kan berige både individer og fællesskaber, må vi altså understrege, at dens etiske og værdiskabende kvalitet ikke så meget består i, at den repræsenterer 'det gode' – filosofen Georges Bataille forsvarede ligefrem det synspunkt, at kunsten og særligt litteraturen er uløseligt forbundet med 'det onde', en egen-skab, han mente havde "en suveræn værdi for os" (Bataille, 1957) – men derimod i dens grundlæggende transformative karakter, der implicerer både værket, modtageren og – som i tilfældet Green River – omgivelserne. Kunstens gæstfrihed med alt hvad dette kan indebære af forstyrrelse og omkalfatring, opleves ikke altid som at blive strøget med hårene. Fjendtlighed forekommer ikke sjældent i kunstens rum, i det mindste som en fase i tilvejebringelsen af et fælles territorium, hvad enten det handler om publikums indledningsvis skepsis over for et påtrængende og uforståeligt værk eller værkets skuffelse af sin læsers, lytters eller betragters forventninger. Men den værdi, kunsten skaber, og det gæstfri møde, den inviterer til, stiller krav til alle parter. Møder af denne art indebærer forstyrrelse. Vi kan måske her med en antropologisk term tale om 'slow disturbance' som betegnelse for den gensidige tilpasning og forandring i en situation, hvor de involverede parter på samme tid spiller rollen som gæster og værter og dermed sætter spørgsmålstegn ved de gængse identitetsopfattelser (Tsing, 2012; Tsing, 2021) Forstyrrede og forstyrrende møder giver ikke blot mere plads til flere arter og aktører, men også til fantasi og forandring. Det kan efter vores opfattelse have betydelig værdi.

## Litteratur

- Appiha, Kwame Antony (2022), "Philosophy, the Humanities, and the Life of Freedom", *Daedalus*, 151(3): 180-93.
- Bataille, Georges (1957), *La littérature et le mal*, Paris: Gallimard.
- Borum, Peter, red. (2016), *Gæstfrihed i kunst og politik. Festskrift til Carsten Juhl*, København: Basilisk.
- Christensen, Miyase (2018), "Art and Activism on Hospitality and Solidarity", i A. Shaw og D. Travers Scott, red., *Interventions. Communications Research and Practice*, Ixelles: Peter Lang.
- Derrida, Jacques (2021-2022), *Hospitalité. Volume I-II*, Paris: Edition du Seuil.
- Durkheim, Émile (2008), *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, 1912, rééd. CNRS Éditions, Paris.
- Mbembe, Achille (2020), *Brutalisme*, Paris: La Découverte.
- Overgaard, Mathias (2024), "Art as Reflective Infrastructure", i Solveig Daugaard m.fl., red., *Infrastructure Aesthetics*, Berlin: de Gruyter.
- Tsing, Anna (2012), "Contaminated Diversity in 'Slow Disturbance': Potential Collaborators for a Liveable Earth," i Gary Martin, Diana Mincyte og Ursula Münster, red., *Why Do We Value Diversity? Biocultural Diversity in a Global Context*, RCC Perspectives 9: 95-7.

Tsing, Anna (2021), *The Mushroom at the end of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Tygstrup, Frederik (2017), "The Work of Art. From Fetish to Forum", *Academic Quarter/Akademisk Kvarter*, nr. 16 (december): 149-62.

Tygstrup, Frederik (2023), "Kunst og gæstfrihed", i Eline Sigfusson og Signe Wulff, red., *Skal/skal ikke. En antologi om kunstnerisk frihed*, København: Ctrl+Alt+Delete Books.

## Slutnoter

- 1 <https://olafureliasson.net/artwork/green-river-1998/>
- 2 Diskussionen af gæstfrihed nedenfor bygger delvis på Tygstrup (2023).



Christian Vind  
Billedkunstner,  
forfatter og kurator.

# Vægten af ingenting

Christian Vind

© Christian Vind  
Foto: Anders Sune Berg  
Værkerne er monteret i artistframe med antireflexglas.  
350×260 mm.  
Signeret og betegnet verso.  
Udstillet i København 2022.



*Tomrummet omkring et tilbageværende fragment II (2022)*

Et stykke glaseret 1800-tals keramik fundet af kunstneren i 1979 i en middelalderkælder. Anvendt som gulvopfyld og lagt ned sammen med blandt andet kohorn i et stort antal.

Delvist glaseret keramik og skygge på karton.



### *Dreamcatcher*

Skitse til værket Dreamcatcher. Værket (7 × 9 meter i diameter) var oprindeligt tænkt til Københavns Universitet, Institut for Kunsthistorie, Karen Blixensvej som kunstnerisk udsmykning, nyt perspektiv på fælles virkelighed og værn imod dårlige ånder og onde drømme. Fagfællebedømt og ikke realiseret grundet approprieret tankegods.



*Amulet* (u.å.)

Lykkebringende amulet repatrieret i artistframe med  
antireflexglas. Ubrændt ler.



*Ranfænomenernes nytte* (2022)  
Hobbylak på syreholdigt pap og blandede materialer  
indrammet i fundet mahogni gulvpanel.



*Det tilbageblevne bortvasket (2022)*

Rødler brændt til tegl og oprindeligt måske anvendt til mursten til et parcelhus. Fundet på stranden nær Tryggevælde ås udløb i bugten. Åen, der løber ned langs Østsjælland's hals som en blå åre, som Martin A. Hansen siger et sted. Teglsten på karton.



*Intet glemt, intet tilgivet* (Ny dansk kunsthistorie) (2022)  
Viskelæder fundet i Sverige, knappenål uden hoved og bemalet  
træ på syrefri karton.



*Bænken efter den socialistiske verdensrevolution  
(efter-suprematistisk komposition) (2022)*  
Blandede materialer og social plastik på karton.





*Punktum/Traume (2022)*

Et forstenet og traumatisk, omend porøst og diffuseret punktum, fulgt af en usynlig tankestreg. En historie som ender godt, er ikke færdig, nordlys er afskin fra fyrværkeri i helvedet og ondt er godt, når værre følger og fremtiden betyder blot: Nærmere døden. Småsten på karton.

# Måling af kulturens økonomiske værdi for samfundet – udfordringer og potentialer

Temanummer: Værdiskabelse i kunst og kulturliv

*Formålet med artikel er at reflektere over økonomiske værdisætningsmetoder, deres begrænsninger, udfordringer og potentialer, når det gælder at undersøge og forstå værdien af kulturgoder. Kulturpolitisk er denne type analyser interessante, fordi de giver et monetært mål for et kulturgodes værdi for hele befolkningen (også ikke-brugerne), der kan sammen-*

*holdes med omkostningerne. Metoderne har dog også deres begrænsninger, særligt fordi de bygger på hypotetiske svar, og fordi de ikke nødvendigvis kan måle al kulturel værdi. Artiklen peger på tre ny forskningsperspektiver, som kan bringe forskningen videre mod en større forståelse af kulturens værdi.*

## TRINE BILLE

Professor i kulturøkonomi,  
Institut for Erhvervshumaniora  
og Jura, Copenhagen  
Business School (CBS),  
tb.bhl@cbs.dk.

Kulturpolitikken er under pres. De offentlige tilskud til kultur har længe været stagnerende eller let faldende, og der kræves i stigende grad argumenter for de offentlige tilskud, sektoren modtager (hvilket også er tilfældet for andre sektorer). I kultursektoren har det været særdeles vanskeligt at fremskaffe målinger af evidens og effekter, først og fremmest fordi betydningen af kultur er vanskeligt at måle og kvantificere, og dermed bliver argumenterne ofte ”bløde” og langt mindre håndfaste end de argumenter, som andre sektorer kan fremskaffe. Hertil kommer, at det har været en udbredt opfattelse, at kultur ”har en værdi i sig selv”, og dermed også en modstand mod målinger og kvantificeringer. Skulle der argumenteres, har man brugt tvivlsomme og simple økonomiske analyser, der viser, at kultur f.eks. skaber arbejdspladser og økonomiske ”ringvirkninger”. Problemet er, at det gør anden økonomiske aktivitet også, og ikke mindst at arbejdspladser ikke er målet med de offentlige tilskud til kulturen. Derfor har økonomer generelt afvist denne type analyser som argument for offentlige tilskud. I stedet for bør argumenterne bygge på en analyse af kulturens betydning for samfundets velfærd.

Som kulturøkonom har jeg længe interesseret mig for værdien af kulturgoder og det relaterede spørgsmål om argumenter for offentlig finansiering af kunst og kultur. Kulturøkonomi er en akademisk disciplin, der anvender økonomisk teori og metode til at studere en lang række spørgsmål og problemstillinger inden for kultursektoren. Lige siden kulturøkonomi blev etableret som forskningsfelt i 1960'erne,<sup>1</sup> har et af hovedspørgsmålene været at undersøge argumenter for offentlig finansiering af kunst og kultur (Throsby, 1994).

For mange år siden, som del af min ph.d.-afhandling, belyste jeg den samfundsøkonomiske værdi af Det Kgl. Teater (Bille Hansen, 1997, 2002). Under-

søgelsen blev gennemført som telefoninterview til en repræsentativ stikprøve på 1.843 danske statsborgere, som blev spurgt om deres villighed til at betale til Det Kgl. Teater via skatten. Selv om kun 7 pct. af befolkningen rent faktisk kom i teateret som publikum (på tidspunktet for undersøgelsens gennemførelse), viste undersøgelsen, at danskerens samlede villighed til at betale stod mål med det statslige tilskud, som teateret modtog. Størstedelen af ikke-brugerne af Det Kgl. Teater – som der altså var mange af – var villige til at betale til Det Kgl. Teater, selvom de aldrig selv kom der. Dette var et tidligt eksempel på et contingent valuation-studie, som der sidenhen er kommet mange af (Noonan, 2003). Hvorfor vil ikke-brugerne gerne betale til Det Kgl. Teater via deres skat? Det kunne være, fordi de mener, at teateret har betydning for landet kulturelle niveau, tiltrækker turister eller af andre grunde. I økonomiske terminologi er der her tale om eksternaliteter. Og de viste sig altså at være betydelige (og står mål med de statslige tilskud), og dermed udgjorde de også et godt økonomisk argument for det statslige tilskud, teateret modtog. Det var med andre ord samfundsøkonomisk optimalt at støtte teateret. Hvis det lukkede, ville samfundet lide et velfærdstab, fordi fordelene ved at støtte teateret var større end omkostningerne.



**Formålet med denne artikel er mere grundlæggende at reflektere over økonomiske værdisætningsmetoder, deres begrænsninger, udfordringer og potentialer, når det gælder at undersøge og forstå værdien af kulturgoder og bidrage med økonomisk økonomiske teoretisk funderede argumenter for offentlig finansiering.**

Efter en lang periode med andre forskningsprojekter og interesser er jeg vendt tilbage til spørgsmålet om kulturens værdi, og for nylig gennemførte jeg et større forskningsprojekt ”Kunstens og kulturens værdi for samfundet,”<sup>2</sup> som inkluderede et værdisætningsstudie af teatre og muséer. Projektets resultater er publiceret i en række forskningsartikler (Bille og Storm, 2024; Baldin og Bille, 2023a og 2023b; Bille, 2023; Bille og Honoré, 2022).

Formålet med denne artikel er mere grundlæggende at reflektere over økonomiske værdisætningsmetoder, deres begrænsninger, udfordringer og potentialer, når det gælder at undersøge og forstå værdien af kulturgoder og bidrage med økonomisk økonomiske teoretisk funderede argumenter for offentlig finansiering. Kulturgoder skal her forstås bredt. Det kan være kulturinstitutioner eller andre typer af kulturudbud.

Artiklen er opbygget som følger. I næste afsnit vil jeg kort skitsere det økonomiske begrebsapparat, herunder forståelsen af økonomisk værdi og begreber som offentlige goder og eksternaliteter, og i afsnit tre vil jeg kort beskrive de økonomiske metoder, som contingent valuation-metoden, der er designet til at måle den totale økonomiske værdi af et gode. Afsnit fire og fem udgør ar-

tiklens hovedafsnit. I afsnit fire diskuterer jeg begrænsninger og udfordringer med metoden, først nogle generelle udfordringer (som gælder, uanset hvilke typer af goder metoden anvendes på), og derefter diskuterer jeg tre særlige udfordringer ved med metoden, når det gælder dens anvendelse på kulturgoder, herunder spørgsmålet om kulturel værdi. I afsnit fem giver jeg tre bud på nogle nye forskningsperspektiver, herunder hvordan man kan videreudvikle metoden eller supplere med andre tilgange. Afsnit seks afrunder og konkluderer.



**Kunst og kulturgoder kan i mange tilfælde forstås som offentlige goder eller "quasi"-offentlige goder, det vil sige private goder med eksternaliteter, som markedet ikke er i stand til at understøtte i det omfang, som efterspørges i samfundet. Dermed er der fare for "underbud", hvis ikke det offentlige (eller andre eksterne finansieringskilder) træder til.**

### Økonomisk værdi

En klassisk definition af økonomisk teori er, at økonomi handler om "allokering af knappe ressourcer". Det vil grundlæggende sige, at "få mest for pengene", at udnytte samfundets ressourcer bedste muligt – at optimere den samlede velfærd.

Udgangspunktet for økonomisk teori er, at værdi skal vurderes som den samlede værdi for samfundet, og denne værdi vurderes med udgangspunkt i befolkningens præferencer og nytte. En stor del af denne værdi er markedsværdi,<sup>3</sup> mens noget værdi ikke er markedsomsat (fordi denne værdi ikke kan købes og sælges på et marked). De ikke-markedsomsatte værdier kan relateres til teorien om markedssvigt (Stiglitz og Rosengard, 2015). Markedssvigt forekommer bl.a., når der findes eksternaliteter og offentlige goder.<sup>4</sup> Offentlige goder er karakteriseret ved, at de ikke kan købes og sælges på et marked, at markedsmekanismen derfor ikke kan fastsætte deres værdi, som tilfældet er med private forbrugsgoder. Der er ikke noget marked for "ren luft", men derfor har ren luft alligevel stor værdi. Begrebet eksternaliteter dækker i princippet alle effekter, der påvirker menneskers velfærd, men som ikke har en markedspris, og som der følgelig ikke betales for. Luftforurening er et eksempel på en ekstern effekt, fordi forurenere ikke betaler for det velfærdstab, der påføres andre. Eksternaliteter kan være både positive og negative. I eksemplet med forurening er der tale om en negativ effekt. Når det gælder kunst og kultur, er antagelsen, at der kan være positive eksternaliteter, forstået på den måde, at kunst og kultur ikke alene kommer den enkelte kulturbruger til gode, men kan have bredere positive samfundseffekter og betydning, og værdi for andre end brugerne.

De økonomisk-teoretiske argumenter for offentlig finansiering af kunst og kultur er knyttet til markedssvigt og eksternaliteter. Kunst og kulturgoder kan i

mange tilfælde forstås som offentlige goder eller ”quasi”-offentlige goder, det vil sige private goder med eksternaliteter, som markedet ikke er i stand til at understøtte i det omfang som efterspørges i samfundet. Dermed er der fare for ”underudbud”, hvis ikke det offentlige (eller andre eksterne finansieringskilder) træder til. Markedsfejl er det væsentligste argument for den offentlige finansiering af kunst og kulturgoder, idet den offentlige støtte dermed retter op på ineffektiviteten i markedet, hvorved der kan opnås en større samlet velfærd.

Der er mange eksempler på eksternaliteter og ikke-markedsomsatte værdier ved kunst og kultur (Frey og Pommerehne, 1989; Bille, 2021).

### **Optionsværdi**

I visse tilfælde er folk villige til at betale for, at et gode eksisterer, fordi de gerne vil have det til rådighed i fremtiden, selvom de ikke selv bruger det i øjeblikket. Et eksempel kan være, at nogle mennesker gerne vil betale over deres skat for, at Det Kgl. Teater eksisterer. De har måske ikke mulighed for at komme på teatret i øjeblikket, fordi de har små børn, men de vil gerne bevare muligheden for at komme der, når børnene bliver større, og de får bedre tid. En mulighed de også er villige til at betale for.

### **Eksistensværdi**

Eksistensværdi refererer til, at noget eksisterer og besvares, uden at det egentligt bliver brugt eller set. Det kan f.eks. dreje sig om arkæologiske genstande.

### **Bevarelsesværdi (værdi for fremtidige generationer)**

Særligt når det gælder kultur, som ikke vil være tilgængelig for fremtidige generation, hvis den ikke bliver opretholdt i dag, kan der være tale om bevarelsesværdi. Det kan f.eks. være bevaringsværdige historiske monumenter, genstande eller bygninger. Hvis de ikke bevares i dag, men nedbrydes og ødelægges, vil de ikke være tilgængelige for fremtidige generationer.

### **Prestigeværdi**

Et udbredt argument for offentlig støtte vedrører de positive eksternaliteter, der tager form af prestigeværdi og national identitet. Den nationale kultur kan skabe en følelse af national stolthed og identitet hos mennesker.

### **Uddannelsesværdi**

Argumentet er her, at kunst og kultur bidrager til den almene dannelse, herunder har betydning for udvikling af evner og menneskelige kvalifikationer som f.eks. æstetisk sans, social kritik m.m., som kommer hele samfundet til gode.

## **Metoder til at måle økonomisk værdi**

Det økonomiske argument om markedssvigt knytter sig til en cost-benefit-tankegang, hvor omkostningerne er kendte, men hvor kulturgodets sam-

lede benefits til samfundet kan være vanskelige at opgøre. Det er imidlertid netop det, som økonomer har arbejdet med i en lang række værdisætningsstudier. Eftersom kunst og kulturgoder kan medføre positive eksternaliteter for borgerne, har der været interesse for at påvise og kvantificere omfanget af disse eksternaliteter.

Contingent valuation-metoden (CVM) er den mest anvendte.<sup>5</sup> I praksis gennemføres CVM-studier ved at spørge et repræsentativt udsnit af befolkningen om deres villighed til at betale (f.eks. via skatten) for et bestemt kulturudbud eller ændringerne i et kulturudbud. Det lyder simpelt, men er det langt fra, hvis man skal have valide svar. CVM måler forbrugernes præferencer for og nytte af et bestemt kulturudbud og giver derved mulighed for at fastsætte en værdi på samfundsgoder, som ikke har en konventionel markedspris. Kort sagt skaber CVM et hypotetisk marked og opnår gennem undersøgelser af borgernes villighed til at betale et mål for den samlede monetære værdi for alle samfundets borgere – både for brugere og ikke-brugere af det pågældende kulturgode.

Formålet med metoden er altså at forsøge at estimere den samlede økonomiske værdi af et gode, hvilket kan være betydningsfuld viden, når offentlige ressourcer skal fordeles til forskellige formål. Den er udviklet af miljøøkonomer, idet der i vores natur og miljø heller ikke er noget ”marked” og dermed en værdi af offentlige goder, såsom mindre forurening, redde truede dyrearter mv. Naturen (herunder ønsket om at bevare en ren natur med stor biodiversitet) har stor værdi for hele samfundet, men der findes ingen markedspriser, der kan hjælpe os med at fastslå værdien.<sup>6</sup>

I den internationale kulturøkonomiske forskning findes der efterhånden mange studier, hvor man har prøvet at kvantificere de ikke-markedsomsatte værdier, som også ikke-brugerne kan opleve ved forskellige typer af kulturudbud. I de seneste 30 år er anvendelsen af CVM inden for kulturøkonomien vokset, og der findes efterhånden en omfattende litteratur (se f.eks. Bakshi et al., 2016; Noonan, 2003; Snowball, 2008). De fleste af disse analyser er gennemført for historiske steder og museer, men der er også eksempler fra mange andre typer af kulturudbud, f.eks. biblioteker (Fujiwara et al., 2019) og teatre (Wiesniewska og Czajkowski, 2019).

## Begrænsninger og udfordringer

Der er imidlertid en lang række begrænsninger og udfordringer med metoden. En stor del af disse udfordringer knytter sig til metoden generelt, mens en anden del af udfordringerne handler om, hvorvidt metoden er velegnet til at værdisætte kulturgoder. Jeg vil kort nævne de generelle udfordringer og derefter fokusere på nogle af de særlige udfordringer, der kan være ved værdisætning af kulturgoder.

### **Generelle udfordringer og begrænsninger**

Det er oplagt, at CVM ikke er en perfekt metode, og at der kan rejses en lang række kritikpunkter mod metoden. Hovedproblemet er, at metoden baserer sig på hypotetiske svar fra respondenterne og ikke på faktisk adfærd. Det giver mange muligheder for bias i form af, at der kan være en uoverensstemmelse mellem den angivne værdi og den reelle værdi, som respondenterne er villige til at betale, hvis det kom til faktisk handling (Bedate et al., 2009; Snowball, 2008). Eksperimenter har blandt andet vist, at respondenternes svar er yderst følsomme i forhold til undersøgelsesdesignet, interviewmetoden, hvordan godet beskrives i surveyet, konteksten, karakteren af det pågældende gode og omfanget af godet. For yderligere kritik og diskussion af metoden (se f.eks. Hausman, 2012; Kling et al., 2012). Metoden udvikles og forfines til stadighed, og den seneste guide til best practice findes i Johnston et al. (2017).

Sammenfattende kan det imidlertid konkluderes, at på trods af dens begrænsninger er det generelt anerkendt blandt de fleste økonomer, at CVM er den bedst egnede (eneste) metode til at vurdere den samfundsøkonomiske værdi af et offentligt gode eller et gode med betydelige eksternaliteter.

### **Kan metoden bruges til måle værdien af kulturgoder?**

Udover de generelle udfordringer med metoden kan man spørge, om metoden kan bruges til at værdisætte kulturgoder. I det følgende vil jeg diskutere nogle af de særlige udfordringer.

*Økonomisk og kulturel værdi.* Traditionel økonomisk velfærdsteori vil tilsige, at metoden måler den totale værdi af et gode for samfundets borgere. Man kan selvfølgelig med rette stille spørgsmålstegn ved, om det faktisk er tilfældet. Throsby (2001) har argumenteret for, at der udover den totale økonomiske værdi (markedsværdi plus de ikke-markedsomsatte værdier) findes en række kulturelle værdier, som ikke vil være inkluderet i den økonomiske værdi, og som mangler en fælles måleenhed (de kan med andre ord ikke opgøres i penge). Det kan være æstetisk værdi, spirituel værdi, social værdi, historisk værdi, symbolsk værdi og autentisk værdi. Disse værdier kan i og for sig også være inkluderet i den samlede økonomiske værdi, men Throsby (2001) argumenterer altså for, at det ikke altid eller nødvendigvis vil være tilfældet. Udfordringen er, at vi faktisk ved meget lidt om, hvilke værdier der er inkluderet. Det er et spørgsmål, jeg vender tilbage til i næste afsnit.

*Bygger på befolkningens værdisætning.* Udgangspunktet for metoden er, at det er befolkningens præferencer og værdisætning, der lægges til grund for beregningen af den totale økonomiske værdi af et gode. Denne grundlæggende præmis vil man potentielt kunne sætte spørgsmålstegn ved med den begrundelse, at det i langt højere grad bør være eksperter end den gennemsnitlige befolkning, der skal vurdere dette. Til forsvar for metoden kan siges, at den er demokratisk i den forstand, at den tager udgangspunkt i befolkningens præferencer.

*Ændringer i udbuddet versus status quo samt konsekvens.* Selve beskrivelsen af det gode, der skal værdisættes (scenariet), er helt afgørende for metoden. I de nyeste guidelines (Johnston et al., 2017) fremhæves vigtigheden af ”konsekvens”, altså at respondenterne skal opleve, at deres svar har konsekvenser, fordi det øger sandsynligheden for, at respondenterne svarer i overensstemmelse med deres sande præferencer, og dermed at deres svar bliver valide. Det gælder både ”payment consequentiality” (at de tror på, at de kommer til at betale) og ”policy consequentiality” (at de tror på, at deres svar har betydning for den politiske beslutning). Scenariet skal derfor så konkret som muligt beskrive f.eks. en ændring i et udbud, som skal værdisættes, samt konsekvenser af, at denne ændring ikke gennemføres. F.eks. kan man noget forsimplet spørge om respondenternes betalingsvillighed for, at en gammel bevaringsværdig kirke renoveres, og oplyse om, at hvis der ikke er penge nok, så kan den ikke bevares. Udfordringen er, at det ikke altid er det spørgsmål, der er politisk interessant. I mange tilfælde vil det interessante politiske spørgsmål være borgerens værdisætning af status quo (altså det nuværende udbud), og derfor har man i kulturøkonomiske studier også i mange tilfælde spurgt om det.

## Nye forskningsperspektiver

I dette afsnit vil jeg skitsere tre nye forskningsperspektiver og tilgange, som jeg mener vil kunne bringe forskningen på området videre i en større forståelse af kulturens værdi. Det første handler om at udvikle en mere tværfaglig tilgang, det andet om en værdibaseret tilgang til økonomi og det tredje om en kausal tilgang til forbrugereksternaliteter (cultural capital externalities).

### **En tværfaglig tilgang til forståelse af værdier**

Formålet med de økonomiske værdisætningsstudier har hovedsageligt været at få et mål for den samlede økonomiske værdi, mens de forskellige værdikategorier og komponenter, der udgør den samlede værdi, ikke har fået meget opmærksomhed.

➤ **Hvor humaniora særligt undersøger, hvorfor mennesker værdsætter kunst og kultur, har økonomer beregnet, hvor meget kultur værdisættes. Disse diskurser har indtil videre ikke krydset hinanden.**

For at øge vores forståelse af kulturel værdi er det imidlertid vigtigt at forstå, hvad det er for ikke-markedsomsatte værdier respondenterne gerne vil betale for i de økonomiske værdisætningsstudier af kulturgoder. Det vil kræve en tværfaglig tilgang. Hvor humaniora særligt undersøger, hvorfor mennesker værdsætter kunst og kultur, har økonomer beregnet, hvor meget kultur værdisættes. Disse diskurser har indtil videre ikke krydset hinanden, og de har til



dato heller ikke overlappet nok til fuldt ud at forstå og kategorisere, hvilke elementer af ikke-markedsomsat værdi de økonomiske metoder fanger op. Dette kunne f.eks. ske ved at kombinere humanistiske kvalitative studier af værdien af kunst og kultur med de økonomiske værdisætningsstudier.

### ***En kausal tilgang til forbrugseksternaliteter (cultural capital externalities)***

Den traditionelle økonomiske tilgang og værdisætningsmetoder undersøger betalingsvillighed for ændringer i udbuddet (af offentlige goder eller eksternaliteter). I en nyligt udgivet artikel (Bille, 2024) har jeg påpeget, at det for mange kulturgoder gælder, at eksternaliteterne så at sige først produceres, når kulturgoderne forbruges.

For kulturinstitutioner og aktiviteter som teatre, biblioteker, udstillinger og koncerter har jeg argumenteret for, at de ikke-markedsomsatte værdier frembringes, når kulturinstitutionerne eller kulturgoderne bruges. Uden brugernes besøg/forbrug produceres der ingen eksternaliteter. For eksempel har et bibliotek ringe værdi uden nogen brugere. Den grundlæggende antagelse er, at individer, der deltager i kulturelle aktiviteter, på forskellig vis kan blive oplyst, forbundet, styrket, uddannet og dannet. Det kan tage form af bedre forståelse af sig selv og andre mennesker, ændrede opfattelser, øget kreativitet, æstetisk forståelse, samfundskritik, bedre moralsk udsyn og så videre. Der findes en stor mængde kvalitativ forskning og casestudier, der viser forskellige former for effekter på individer ved at deltage i kunst og kultur (Crossick og Kaszynska, 2016; Carnwath og Brown, 2014). Forventningen er, at disse effekter på individet i sidste ende vil få en bredere indflydelse på samfundsniveauet (eksternaliteter) i form af f.eks. demokrati, mangfoldighed, innovation og så videre. Som Tygstrup et al. (2017: 5, 7) har formuleret det: ”Det har været en bærende antagelse i velfærdsstatens kulturpolitik, at støtte til kunstnerisk virksomhed skaber et samfund med større udsyn, bedre selverkendelse, mere kreativitet og stærkere sociale bånd. (...) For det første fordi kulturpolitikken giver øget kvalitet i omgivelser og erfaringsindhold for samfundets borgere, og for det andet at den bidrager til oplysning, øget udsyn og sensibilitet, og hermed styrker den grundlæggende demokratiske dannelse.”

Den økonomiske forståelse af dette er, at når privat forbrug af kunst og kultur finder sted, vil den enkelte akkumulere kulturel kapital.<sup>7</sup> Denne akkumulerede kulturelle kapital kan påvirke andre mennesker (f.eks. gennem ændret adfærd, fremtidige beslutninger eller interaktioner) og dermed skabe eksternaliteter. Teoretisk trækker jeg på en model af Cornes og Sandler (1996), hvor en privat aktivitet (i dette tilfælde kulturbrug) samtidig producerer et privat gode (egen glæde af kulturforbruget) og et offentligt gode (eksternaliteter). Jeg kalder fænomenet ”kulturel kapital-eksternaliteter”, parallelt til at man i mange år har arbejdet med ”human kapital-eksternaliteter” i uddannelsesøkonomi (Winters, 2013; Ciccone og Peri, 2006; Moretti, 2004). Uddannelse er et parallelt eksempel, fordi uddannelse også medfører et privat gode (egen

uddannelse) og et offentligt gode (højere uddannelsesniveau i samfundet), som har en lang række samfundsgavnige effekter (Acemogul og Angrist, 2000; Bell et al., 2022).

Når eksternaliteterne er relateret til forbruget af kultur og ikke til udbuddet, skaber det udfordringer i forhold til mulighederne for at bruge CVM-metoden. Det er næsten umuligt at designe et værdisætningsscenarie med den hensigt at forklare eksternaliteterne af f.eks. et teater til respondenterne, og at forklare, hvordan eksternaliteterne vil ændre sig med en ændring i udbud eller forbrug af teatre. Derfor vil måling af denne type eksternaliteter kræve andre metoder, f.eks. kausale analyser. Vi har gjort et første forsøg på at teste modellen i en kausal analyse ved at undersøge variationen på tværs af danske kommuner i forhold til den samlede teaterefterspørgsel (Honoré og Bille, 2022).

➤ **Ikke-brugerne sætter pris på teatret i deres kommune, og de er villige til at bidrage til det. De er ikke i stand til at udtrykke deres præcise betalingsvillighed for forskellige typer af ændringer i udbuddet af teater. De er simpelthen bare villige til at bidrage til det, der opfattes som et kulturelt fælles gode: teatret i deres kommune.**

### ***En værdibaseret tilgang til økonomi***

Et af de resultater, vi har fundet i forskningsprojektet ”Kunsten og kulturens værdi for samfundet”, er, at ikke-brugernes betalingsvillighed ikke varierer med variationen i udbuddet af teater på tværs af kommuner, sådan som man ifølge teorien ville forvente (kun brugernes betalingsvillighed varierer med udbuddet) (Bille og Storm, 2024, Honoré og Bille, 2022). Ikke-brugernes betalingsvillighed til teatre kan dermed ikke uden videre tolkes som en rationel beslutning baseret på deres nytten af specifikke ikke-markedsomsatte værdier.

Det kan føre til overvejelser om, hvorvidt de traditionelle økonomiske teorier og den eksisterende præferenceteori bør gentænkes, når det gælder kunst og kultur. Det kunne for eksempel være, at vi skulle vende blikket væk fra den individuelle nytte, og i stedet for at betragte kultur som et ”offentligt gode” kunne man måske betragte kultur som et ”fælles gode” (common good), et begreb, der er udviklet af Ostrom (1990). Det har Klamer (2016, 2017) blandt andet gjort med udviklingen af ”den værdibaserede tilgang til økonomi (VBA)”. VBA bygger på begrebet ”fælles goder”. Eksempler kan være venskab, fællesskab, en familie, viden, kunst, musik, og religion. Man deler et gode med andre mennesker, og man skal selv bidrage til det for at holde det i live. Mens nytte og præferencer driver forbrugernes beslutninger i den traditionelle økonomiske tilgang, ses ”formålet” med en aktivitet som vigtigere i den værdibaserede tilgang. Deraf følger sondringen mellem ”betalingsvillighed” versus ”villighed til at bidrage”. Hvor ”betalingsvillighed” er det begreb, der bruges i standardøkonomi, er fælles goder afhængige af villigheden til at bidrage.

Vores resultater i Bille og Storm (2024) og Honoré og Bille (2022) egner sig godt til en VBA-fortolkning: Ikke-brugerne sætter pris på teatret i deres kommune, og de er villige til at bidrage til det. De er ikke i stand til at udtrykke deres præcise betalingsvillighed for forskellige typer af ændringer i udbuddet af teater. De er simpelthen bare villige til at bidrage til det, der opfattes som et kulturelt fælles gode: teatret i deres kommune.<sup>8</sup>

## Lang vej til en samlet forståelse af kunsten og kulturens værdier

Den helt store fordel ved CVM er, at den i teorien giver et mål for den totale økonomiske værdi af et (offentligt) gode, som derefter kan sammenholdes med omkostningerne, og dermed i sidste ende udgøre et væsentligt argument for offentlig finansiering og i bedste fald også indikere, hvor store offentlige tilskud der bør gives til et givet område eller institution.

Kulturpolitisk er denne type analyser interessante, fordi de giver et mål for et kulturgodes værdi for hele befolkningen (også ikke-brugerne), og dermed fås et monetært mål for værdien, der kan sammenholdes med omkostningerne. De har dog ikke rigtigt vundet indpas i den kulturpolitiske debat, måske fordi argumentet om arbejdspladser er lettere at forstå?

Som jeg har diskuteret i denne artikel, er der også en lang række udfordringer med metoden. Jeg mener dog ikke, at det skal føre til at metoden skal forkastes, men derimod videreudvikles og suppleres med andre metoder. Det er interessant, at et stort forskningsprojekt i England, der har et humanistisk og ikke økonomisk udgangspunkt, når frem til tilsvarende konklusioner (Cossick og Kaszynska, 2016). Formålet med ”The Cultural Value Project: Understanding the value of arts & culture” var at løse to grundlæggende udfordringer: at identificere de forskellige komponenter, der tilsammen udgør kulturens værdi, og at overveje og udvikle metoder, der kan bruges til at evaluere disse komponenter. De konkluderede bl.a. at en videreudvikling af de velfærdsøkonomiske metoder, som CVM-metoden, var vejen frem.

Der er lang vej endnu, før vi har en samlet forståelse af kunsten og kulturens værdier.

For det første mener jeg, at vi som økonomer i højere grad bør lade os inspirere af uddannelsesøkonomi, end det hidtil har være tilfældet, hvor inspirationen primært er kommet fra miljøøkonomi. Kulturel kapital-eksternaliteter (som er den almindelige humanistiske forståelse af værdien af kultur) kræver en tilgang, som ligner forståelsen af human kapital-eksternaliteter på uddannelsesområdet.

For det andet skal det undersøges nærmere, om kultur i højere grad kan forstås som ”fælles goder” end som ”offentlige goder”, og hvilken betydning det har.

For det tredje mere jeg, at det er nødvendigt med et langt mere omfattende tværfagligt forsknings samarbejde, hvis vi skal forså kulturens værdier både kvalitativt og kvantitativt på en måde, så denne viden også kan bruges som udgangspunkt for politiske beslutninger og udvikling af kulturpolitikken.

## Referencer

- Acemoglu, D. og J. Angrist (2000), How large are human-capital externalities? Evidence from compulsory schooling laws, *NBER Macroeconomics Annual*, 15: 9-59.
- Bakhshi, H. et al. (2016), *Measuring Economic Value Cultural Institutions*, Arts & Humanities Research Council.
- Baumol W.J. og W.W. Bowen (1966), *Performing arts – the economic dilemma*, New York: The Twentieth Century Fund.
- Bedate, A.M., L.C. Herrero og J.A. Sanz (2009), “Economic valuation of a contemporary art museum: correction of hypothetical bias using a certainty question”, *Journal of Cultural Economics*, 33(3): 185-99.
- Bell, B., R. Coata og S. Machin (2022), “Why Does Education Reduce Crime?”, *Journal of Political Economy*, 130(3): 732-52.
- Bille, T. og H.N. Storm (2024), “The benefits and attractiveness of local theatres: Comedy or Shakespeare – does it matter?”, *Cultural Trends*, online first.
- Bille, T. (2024), “Cultural capital externalities and the values of cultural goods - State of the art and future research prospects”, *Journal of Cultural Economics*, online first.
- Baldin, A. og T. Bille (2023a), “Measuring the Impact of the Embedding Effect in Contingent Valuation Studies of Cultural Public Goods. The case of museums”, *Applied Economics*, online first.
- Baldin, A. og T. Bille (2023b), “The Lost value for users of cultural institutions during the Covid-19 pandemic: A life satisfaction approach”, *International Review of Economics*, online first.
- Bille, T. (2023), ”Museernes økonomiske værdi for den danske befolkning”, *Nordisk Kulturpolitisk Tidsskrift*, 26(1): 8-25.
- Bille, T. og S. Honoré (2022), ”Teatrenes værdi for publikum og ikke-publikum”, i N. Gram, N. Holgaard og L.E. Hansen, red., *Teater og publikum*, København: Forlaget Samfundslitteratur, pp. 99-119.
- Bille, T. (2021), ”Kreativ nærings samfundsøkonomiske værdier”, i A.-B. Gran og B.E. Olsen, red., *Kreativ næring – lokale, digitale og økonomiske perspektiver*, Oslo: Universitetsforlaget.
- Bille, T. (2002), “A Contingent Valuation Study of the Royal Theatre in Copenhagen”, i S. Navrud og R. Ready, red., *Valuing Cultural Heritage. Applying Environmental Valuation Techniques to Historical Buildings, Monuments and Artifacts*, Edward Elgar Publishing, pp. 200-37.
- Bille Hansen, T. (1997), “The willingness-to-pay for the royal theatre in Copenhagen as a public good”, *Journal of Cultural Economics*, 21(1): 1-28.
- Bourdieu, P. (1986), “The Forms of Capital”, i J.G. Richardson, red., *Handbook for Theory and Research for the Sociology of Education*, pp. 241-58.
- Carson, R.T. (2011), *Contingent valuation. A comprehensive bibliography and history*, Cheltenham: Edward Elgar.
- Carnwath, J., og A. Brown (2014), *Understanding the value and impacts of cultural experiences - a literature review*, London: Arts Council England.
- Ciccone, A. og G. Peri (2006), “Identifying Human-capital externalities: Theory with applications”, *Review of Economics Studies*, 73: 381-412.
- Cornes, R. og T. Sandler (1996), *The theory of externalities, public goods and club goods*, Cambridge University Press.
- Crossick G. og P. Kaszynska (2016), *Understanding the Value of Arts and Culture*, Arts and Humanities Research Council, UK.
- Frey, B.S. og W.W. Pommerehne (1989), *Muses and Markets – Explorations in the Economics of the Arts*, Oxford: Brasil Blackwell.
- Fujiwara, D., R.N. Lawton, og S. Mourato (2019), “More than a good book: Contingent valuation of public library services in England”, *Journal of Cultural Economics*, 43: 639-66.
- Hausman, J. (2012), “Contingent Valuation: From Dubious to Hopeless”, *Journal of Economic Perspectives*, 26(4), 43-56.

- Honoré, S. og T. Bille (2022), "Cultural capital externalities: Causal evidence from a Danish ticket scheme for theatres", working paper.
- Johnston, R.J., Boyle, K.J., Adamowicz, W., Bennett, J., Brouwer, R., Cameron, T.A., og Vossler, C.A. (2017), "Contemporary guidance for stated preference studies", *Journal of the Association of Environmental and Resource Economists*, 4(2): 319-405.
- Klamer, A. (2016), "The value-based approach to cultural economics", *Journal of Cultural Economics*, 40: 365-73.
- Klamer, A. (2017), *Doing the right thing: A value-based economy*, London: Ubiquity Press.
- Kling, C. L., D. J. Phaneuf og J. Zhao (2012), "From Exxon to BP: Has Some Number Become Better Than No Number?" *Journal of Economic Perspectives*, 26(4): 319-405.
- Moretti, E. (2004), "Human capital externalities in cities", *Handbook of Regional and Urban Economics*, 4: 2243-91.
- Noonan, D.S. (2003), "Contingent valuation and cultural resources: a meta-analytic review of the literature", *Journal of cultural economics*, 27(3-4): 159-76.
- Ostrom, E. (1990), *Governing the commons: The evolution of institutions for collective action*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Snowball, J.D. (2008), "Measuring the value of culture: Methods and examples in cultural economics", Springer Science & Business Media.
- Stiglitz, J. og J.K. Rosengard (2015), *Economics of the public sector*, Norton.
- Throsby, D. (1994), "The production and consumption of the arts: A view of cultural economics", *Journal of Economic literature*, 32(1): 1-29.
- Throsby, D. (2001), *Economics and culture*, Cambridge university press.
- Tygstrup, Frederik et al. (2017), "Kunsten som forum", et forskningsoplæg om kunst og sociale fællesskaber, Statens Kunstfond, København.
- Winters, J. (2013), "Human capital externalities and employment differences across metropolitan areas of the USA", *Journal of Economic Geography*, 13(5): 799-822.
- Wisniewska, A. og M. Czajkowski (2019), "Designing a socially efficient cultural policy: the case of municipal theatres in Warsaw", *International Journal of Cultural Policy*, 25(4): 445-57.
- Wisniewska, A. og E. Zawojcka (2023), "Use and non-use values of performing arts: Measurement and sources identification", working paper.

## Slutnoter

- 1 Baumol og Bowens legendariske bog fra 1966 betegnes ofte som starten på kulturøkonomi som forskningsfelt.
- 2 Projektet var finansieret af Augustinusfonden.
- 3 Ikke-økonomer tror ofte fejlagtigt, at økonomer kun er interesseret i markedsværdien.
- 4 Teknisk set er et offentligt gode karakteriseret ved, at det er ikke-rivaliserende i forbruget (den ene forbrugers nytte forringes ikke ved, at mange andre bruger godet samtidigt), og at eksklusion er umulig (man kan teknisk set ikke afskære nogle fra at bruge godet). Disse egenskaber betyder, at det private marked ikke vil udbyde godet, selvom det efterspørges. Derfor er offentlige goder ofte offentligt finansierede. Men omvendt betyder offentlig finansiering ikke i sig selv, at der nødvendigvis er tale om et offentligt gode i økonomisk-teoretisk forstand. Et standardeksempel er f.eks. det nationale forsvar (alle borgere beskyttes i tilfælde af krig). Kunst i det offentlige rum er et andet eksempel.
- 5 Der findes flere varianter af metoden, f.eks. "choice experiments". Den grundlæggende tankegang er dog den samme.
- 6 Carson (2011) oplister omkring 7.500 CVM-studier fra en lang række forskellige sektorer, inkl. kultur.
- 7 Begrebet kulturel kapital, som benyttes her, er ikke det præcis samme som hos Bourdieu (1986), men det er nært beslægtet.
- 8 Hertil kommer udfordringer med, at man i flere studier har fundet, at betalingsvilligheden ikke ændres, når omfanget af godet ændres. Wisniewska og Zawojcka (2023) fandt, at betalingsvilligheden for en stigning på 25 pct. og en stigning på 50 pct. i teaterudbuddet i Polen ikke var signifikant forskellig. Snowball (2005) nåede til samme konklusion i et værdisætningsstudie af kunsthøjtider i Sydafrika, hvor hun introducerede to niveauer: 25 pct. og 50 pct. reduktion. Se også Baldin og Bille (2023a) for en tilsvarende problematik vedr. betalingsvillighed for danske museer.

# Kunstner på kontrakt: Kampen for stabilitet i kunstens verden

Temanummer: Værdiskabelse i kunst og kulturliv

*Det altoverskyggende fokus på samfundsøkonomisk værdiskabelse kan virke paradoksalt, når vi ser på den tavshedskultur, der har domineret samtalen om kunstneres økonomiske forhold. Artiklen runder*

*nogle af de forhold, der gør sig gældende i et arbejdsliv som kunstner; bl.a. med et indkig i det at tilhøre et helt igennem ureguleret arbejdsmarked.*

## SIGNE KLEJS

Kunstner og forperson  
for KUFA – Kunstnernes  
Fagforening,  
signeklejs@gmail.com

Selvom det at skabe kunst kan synes glamourøst og som en drøm af et arbejde, er det ofte en virkelighed med manglende stabilitet, små økonomier og uden de rettigheder, som de fleste arbejdstagere herhjemme tager som en selvfølge: feriepenge, arbejdsgiverbetalt pensionsopsparing og adgang til dagpenge.

KUFA – Kunstnernes Fagforening arbejder for kunstneres vilkår og har i mere end 30 år ejet KKART – Kunstnernes Kooperative ApS: En virksomhed, som ansætter kunstnere som lønmodtagere til at skabe kunst. Her arbejder man under overenskomst, hvor virksomheden har det økonomiske, administrative og juridiske ansvar. Og så kan man få dagpenge i perioder uden opgaver. KUFA startede i 1981 som en billedkunstnerisk organisation, men organiserer i dag kunstnere, der arbejder med visuel kunst i bred forstand.

## Økonomier i kunst og kunstens værdi

Kunstneres erhvervsøkonomiske forhold strækker sig fra at have egen butik på markedspræmisses til subsidierede økonomier. De salgbare værker formidles ad ikke-organiserede kanaler, såsom webshops eller udstillinger, og i nogle tilfælde af en gallerist eller agent, der får en god halvdel af beløbet ved salg. I førstnævnte tilfælde er prisen for et værk sat efter "mavefornemmelse" samt anciennitet eller bud, og i sidstnævnte fastsættes prisen i samarbejde med galleristen, der præsenterer værket ad sine kanaler. Den subsidierede del af kunstproduktionen finansierer kunst, der ikke nødvendigvis har et salgbart format eller formål, men som repræsenterer en værdi, der ikke kan udmåles i kroner og ører.

Således investerer statslige og private fonde i kunstnere, udstillingssteder, udstillinger og værker i det offentlige rum, som reflekterer tidsånden og vores kulturhistorie. Hertil betyder Kunstcirkulæret fra 2004, at 1,5 pct. af håndværkerudgifterne til større statsligt byggeri går til kunstnerisk udsmykning. Også private byggeprojekter inddrager kunsten i nybyggerier og større restaureringer. Kunst er en integreret del af de fysiske rammer, vi opholder os i.

Statens Kunstfond, der støtter dansk kunst og kulturliv med 500 millioner om året, har øverst på agendaen, at kunst skal være tilgængelig for alle borgere i hele landet og være så mangfoldig, at alle kan spejle sig i den. Flere og flere undersøgelser peger på kunstens positive værdi – at mennesker ganske enkelt trives bedre med kunst omkring sig (Sundhedsstyrelsen, 2020).

Samtidigt udgør kunst, design og kultur et vigtigt bidrag til BNP. Det viser en kulturpolitisk redegørelse fra maj 2023, som kulturminister Jakob Engel-Schmidt gennemførte for første gang siden 1997 (Kulturministeriet, 2023). Her ses det, at kultur- og medieområdet omsætter for 188 mia. kroner om året. Det er mere end landbrug, skov og fødevarer, der til sammenligning omsætter for 87 mia. kroner. Det faktum giver anledning til at genbesøge den almindelige opfattelse af kulturens position i samfundet. Kort tid inden den kulturpolitiske redegørelse udkom, havde organisationerne på kulturområdet igangsat nye initiativer – bl.a. et statistisk projekt, som Dansk Kunstnerråd søsatte, i samarbejde med Danmarks Statistik – finansieret af Kulturministeriet. Det er blevet til publikationen *Kunstnere i Tal*, der udkom i april 2024 (Dansk Kunstnerråd, 2024).



**Mange kunstneres indtjening ligger lige omkring fattigdomsgrænsen – og pengene er tjent under dårlige vilkår. Tal fra 2018 viser, at 17 pct. af kunstnere i Danmark tjener under 100.000 kr. om året på deres kunst.**

Behovet for tal på kunsten stod klart under coronakrisen, hvor der ikke fandtes opdaterede data på forholdene hos landets kunstarbejdere. Uden data, ingen politiske argumenter eller aftaler til at støtte området. Der blev derfor i 2020 iværksat en række akutte undersøgelser i de enkelte organisationer blandt medlemmerne som dannede grundlag for udarbejdelsen af hjælpepakker. Her stod det klart, at mange af kunstneres indtjening ligger lige omkring fattigdomsgrænsen – og at de penge er tjent under dårlige vilkår. Tal fra 2018 viser, at 17 pct. af kunstnere tjener under 100.000 kr. om året på deres kunst (Bille et al. 2018). Mange kunstnere er afhængige af dagpenge, men en lang række forhold i de offentlige systemer er ikke gearret til freelancevirksomhed, patchwork-økonomier og honoraraflønninger. Reglerne er vanskelige at gennemskue, og man kan i værste fald miste sin dagpengeret.

## Usikre vilkår, manglende data og tavshed

Uden data, intet værktøj til at underbygge synspunkter eller lægge politiske strategiske planer. Kunstnerne fik hjælpepakker, og vi lærte et nyt begreb: patchwork-økonomi. En økonomi sammensat af salg, legater og job ved siden af som underviser, lagerarbejder eller i sundhedssektoren, som tilsammen udgjorde en medianindkomst for billedkunstnere på 216.000 kr. årligt i 2018

(Danmarks Statistik, 2022). Det kom bl.a. bag på daværende kulturminister, der på et zoom-møde om hjælpepakker kvitterede for sin nyligt erhvervede indsigt med spørgsmålet: ”Hvorfor vil nogle arbejde for så lidt?”



**De prekære lønforhold har medført en tavshedskultur om kunstnernes privatøkonomi. Tavsheden har ikke bidraget til udviklingen af området – snarere tilført et røgslør, der har gjort hele branchen umælende i en årrække.**

De prekære lønforhold har medført en tavshedskultur om kunstnernes privatøkonomi. Tavsheden har ikke bidraget til udviklingen af området – snarere tilført et røgslør, der har gjort hele branchen umælende i en årrække, imens det øvrige samfund har fulgt med den generelle prisudvikling. En række tendenser de seneste år har pustet til tågerne, og der er momentum i det kulturpolitiske landskab, der kan sætte skub i forandringsprocesser.

Det øvrige fokus på kulturlivets uhensigtsmæssige sexistiske forhold, der blev blotlagt under den seneste #MeToo-bølge herhjemme (2020), har medvirket til at samtalen er blevet tydeligere og højere. Som da kunstnerduoen Hesselholt & Mejlvang offentliggjorde, at de var blevet tilbudt en lysestage som løn for en Artist Talk. Da de tog bladet fra munden var det med vished om, at de nok aldrig igen vil blive inviteret til at udstille på samme museum. Et andet eksempel er kunstner Rosa Marie Frang, som i 2020 udgav podcasten Rosas Reality Radio, der blev en stor lyttersucces. Hovedpersonen i podcasten beskriver følgevirkningerne af manglende stabilitet og ordentlige arbejdsforhold, og som i tillæg kortlægger de udtalte regler for samtalen om penge iblandt kollegaer (Frang, 2020).

I 2023 tog Frang ordet til Bikuben Fondens Kaffeklub-arrangement på Kunsthall Charlottenborg – et udstillingssted for samtidskunst. Her fremførte hun en performance, adresseret til kulturminister Jakob Engel-Schmidt, som var en del af panelet. En ”Uopfordret jobansøgning til Kulturministeren” hedder værket, hvori hun skildrer de mange egenskaber, man er nødt til at tilegne sig som kunstner for at føre en professionel forretning. Der er ofte ikke penge nok til at hyre den nødvendige arbejdskraft. Sammen med andre tendenser i kulturlivet, der peger på skævvridninger ift. repræsentation, diversitet og ligestilling, er samtalen om de uligevægtige præmisser i kunstverdenen kommet for at blive. Så nu må vi snakke om, hvad der skal gøres.

## Minimumshonoraraftalen og Kunstnere i Tal

For en organisation som KUFA – Kunstnernes Fagforening, der repræsenterer kunstnere bredt, er mobilisering af forandring en nærliggende agenda – både strukturelt udadtil og kulturelt indadtil.



Udadtil har en aftale som Minimumshonoraraftalen en stor betydning. Den er indgået mellem kunstnerorganisationerne (BKF, KUFA, UKK) og ODM (Organisationen Danske Museer) i 2018, og siden 2023 er også FKD (Foreningen for Kunsthaller i Danmark) kommet med i aftalen (KUFA, 2023). Aftalen sikrer kunstneren et minimumshonorar, der gives for den værdi, værket bidrager med til en udstilling. Der er tale om et absolut minimumsbeløb. Herudover skal en rimelig udstillingsaftale forhandles på plads, med hvad det indebærer af dækning af omkostninger for materialeforbrug, ophængning, transport, udstillingstekst samt foredrag. Aftalen er et vigtigt skridt i udviklingen af kunstnernes vilkår, hvor udstillingsstederne med aftalen for første gang anerkender, at den værdi kunstnernes værker bidrager med på udstillingerne, skal honoreres.


Det taler sit eget tydelige sprog om en skævvreden praksis, hvor museumsdirektører, ledere, kuratorer på de store udstillingssteder sidder i lønnede, faste stillinger, og hvor de, der skaber indholdet, får lidt hvis overhovedet noget ud over minimumshonoraret. Desuden har kunstneren i mange tilfælde selv dækket omkostningerne ved at skabe værkerne, medmindre en fond har bidraget med midler til udstillingen. Det peger på et strukturelt problem, som der bør sættes ind overfor. Her kan man se på den hollandske model Fair Practice Code, som har til formål at sikre rimelige vilkår i fem essentielle aspekter af kulturproduktion (Breure et al., 2018). I Holland skal man bruge kodekset, hvis man får statsstøtte til sin institution – uanset om man er et teater, et udstillingssted eller et spillested. Det ændrer grundlæggende præmissen for kunstproduktionen og samtalen om den og er et eksempel på, hvordan *best practice* kan komme det skabende kulturliv til gode i bredden.

Ud over en fair betaling, hver gang en kunstner er på arbejde, bør kunstnere sikres adgang til et minimum af rettigheder, med blik for at det kun er en lille andel af selvstændige kunstnere, der opnår en omsætning, som selvstændigt erhvervsdrivende indenfor kommercielle fag – og dermed kan forsikre sig selv. Kun 15 procent af billedkunstnere og formgivere tjener nemlig mere end 75 procent af deres samlede indkomst på deres kunstneriske virke. I gennemsnit kommer under halvdelen af en kunstners løn fra kunstnerisk virke så som udsmykningsopgaver, kunstsalg eller huskunstnerordninger og andre projekter. En patchworkøkonomi sammensat af 1-2 arbejdspladser ud over det kunstneriske virke udfordrer det primære fokus: kunstnerisk skaben.

Indadtil skal vi booste det mindset hos kunstnerne, der skal til for at bidrage til forandringen indefra. Kunstnerne skal mindes om, at de har rettigheder, og det er en opgave, vi som fagforening påtager os. Vi hjælper medlemmerne til at stå bedre i samtalen med opdragsgiveren ved bl.a. at tilskynde til at tage en rimelig betaling for ens arbejde. Vi ser gerne, at kunstnerne er nysgerrige på, hvordan de kan agere i forhandlingssituationer, og når de prissætter deres arbejde. Her står organisationerne naturligvis klar med opdaterede prislister, *best practice* og rådgivning. Vi står i begyndelsen af en kulturforandring, og det kan tage tid, før gamle vaner bliver til nye praksisser.

Ovennævnte forudsætninger vanskeliggør kulturforandringen, for de prekære mønstre er selvforstærkende. Når man står med økonomisk uforudsigelighed og ustabilitet, dårlige muligheder ved sygdom, mangler man det overskud, der kan mobilisere troen på, at man kan ændre noget.

I tillæg her til er der en øget risiko for asymmetrisk magtfordeling imellem arbejdsgiver og arbejdstager. Mange oplever et ønske om at *please* arbejdsgiveren for ikke at miste status af frygt for at blive afvist fremover. Det asymmetriske forhold kan føre til uhensigtsmæssige hændelser og i værste fald magtmisbrug og sexisme. I en undersøgelse i 2020 afslørede KUFA sammen med BKF, at et stort antal medlemmer gentagne gange havde oplevet sexisme i deres arbejdsliv.

 **Jeg er ret sikker på, at samfundet med en relativt lille investering vil få mangefold tilbage fra en kunstnerstand, der elsker at arbejde med sit fag, og som hellere end gerne udfolder sit faglige potentiale. For med blot lidt mere stabile rammer kan kunstnerne fokusere på det de er gode til: at skabe kunst.**

Disse forhold peger på vigtigheden af, at ændringen også er politisk – både strukturelt og økonomisk, så det kan skabe incitament og mod hos den enkelte. Til gengæld er jeg ret sikker på, at samfundet med en relativt lille investering vil få mangefold tilbage fra en kunstnerstand, der elsker at arbejde med sit fag, og som hellere end gerne udfolder sit faglige potentiale. For med blot lidt mere stabile rammer, kan kunstnerne fokusere på det de er gode til: at skabe kunst. Det ser vi udfoldet i KKART-regi.

## KKART

Som nævnt indledningsvis stiftede KUFA KKART tilbage i 80'erne som et aktivistisk værktøj til bedre forhold for kunstnere. I KKART – Kunstnernes Kooperative ApS bliver kunstnere ansat i lønmodtagerforhold, hvor de arbejder under overenskomst og får adgang til de rettigheder, man har som ansat: feriepenge, barsel og dagpenge. Her udfører man kunst, der sælges i virksomhedens regi, som sørger for kontrakter, og som har det økonomiske og juridiske ansvar. KKART er et kooperativ, som gennem tiden har været et mindre foretagende, men som de seneste år har undergået en organisationsudvikling, hvilket i dag betyder, at virksomheden kan vokse – og dermed ansætte flere kunstnere, der kan arbejde under ordnede forhold.

KKART er et godt alternativ til en enkeltmandsvirksomhed og til dem, der arbejder i den kunstneriske gråzone, hvor honorarer og legater udbetales til NemKontoen og derfor påvirker tilskuddet til daginstitutionspladsen og bo-

ligsikringen. KKART samler trådene, for virksomheden kan ansætte kunstnere, der løser kunstrelaterede opgaver i både ind- og udland, og når arbejdsforholdet ophører, kan man gå på dagpenge – som alle andre lønmodtagere, der har en arbejdsløshedsforsikring som medlem af en a-kasse.

## Kunstens meningskabende praksis

Der er meget godt at sige om kunstnerfaget, når indsats, økonomi og vilkår balancerer. Arbejdet giver frihed i forhold til arbejdstid, format og udtryk. Det kan være et varieret og interessant arbejdsliv med gode oplevelser, inddragende processer, kollegiale møder, internationale Artist in Residence-programmer, inspirerende samarbejder og en fundamental glæde ved at skabe noget, som verden ikke før har set. Man kan opleve at bidrage til samfundsudviklingen i kraft af en værkpraksis, der reflekterer og kommenterer på samtiden.

Der er nye tendenser, der antyder bedre forhold og mere fair practice. Vi har tilegnet os nye redskaber (tal på kunsten), der er taget et opgør med tavsheds-kulturen, og fra Kulturministeriets side er kulturens position i samfundet kommet tydeligere i spil – ikke kun i de forventelige rammer af kulturinstitutionerne, men også som en vigtig faktor for bedre trivsel blandt landets borgere.



**Som jeg ser det, skal man anerkende kunstnerisk skaben som grundforskning i vores kultur, der kan sidestilles med andre fags behov for forskning for udvikling.**

Kulturens fagorganisationer samarbejder i højere grad end tidligere, for når kulturen finder en samlet stemme, har det en større indflydelse på de politiske niveauer.

Som jeg ser det, skal man anerkende kunstnerisk skaben som grundforskning i vores kultur, der kan sidestilles med andre fags behov for forskning for udvikling. Derfor skal der investeres i faget, så kunstnerstanden kan indfri det faglige potentiale, som i dag kun udnyttes delvist. Det vil føre til flere værker af høj kvalitet og en øget rækkevidde og en bredere mangfoldig spændvidde. Det vil styrke kulturen i Danmark bredt; en vinding for fællesskabet og sammenhængskraften i en polariseret virkelighed, der er domineret af vækst, forbrug og præstation i et kontinuerligt og stadigt mere intensivt bombardement. Kulturlivet med til at holde sammen på os som et folk – det er vel indsatsen værd?

## Litteratur

- Bille, Trine, Flemming Olsen og Søren Nikolai Horndrup. (2018), *Billedkunstens økonomiske rum – Pixi-udgave*. CBS – Copenhagen Business School. <https://services-webdav.cbs.dk/doc/CBS.dk/Research/Billedkunstens%20%C3%B8konomiske%20rum%20-%20Pixi-udgave.pdf>
- Breure, Anne, Yvonne Grootenboer, Michelle Schulkens, Jan Zoet og Marianne Veersteegh (2018), *Fair Practice Code*, fairpractice-code-eng-2019-digitaal.pdf (fairpracticecode.nl)
- Danmarks Statistik (2022), *Af rapportering af COVID-19 pandemiens indvirkning på kunstnernes indtjening og beskæftigelse*, Undersøgelse af COVID-19 pandemiens indvirkning på kunstnernes indtjening, beskæftigelse og produktion (dansk-kunstnerraad.dk)
- Dansk Kunstnerråd (2024), *Kunstnere i Tal – om statistikken Kunstnere i Danmark*, [https://dansk-kunstnerraad.dk/wp-content/uploads/2024/03/DKR\\_Kunstnereital2024\\_2.pdf](https://dansk-kunstnerraad.dk/wp-content/uploads/2024/03/DKR_Kunstnereital2024_2.pdf)
- Frang, Rosa Marie (2020), *Rosa's Reality Radio*, Rosa's Reality Radio – Rosa Marie Frang (rosasreality.com)
- KUFA (2023), *Anbefalede minimumshonorarer for kunstneres udstillinger på museer og kunsthaller i Danmark pr. 1. august 2023*, Minimumshonoraraftalen 2022-24 (kufa.dk)
- Kulturministeriet (2023), *Kulturpolitisk redegørelse [R 14]*, [https://kum.dk/fileadmin/\\_kum/1\\_Nyheder\\_og\\_presse/2023/Kulturpolitisk-redegoerelse\\_TG.pdf](https://kum.dk/fileadmin/_kum/1_Nyheder_og_presse/2023/Kulturpolitisk-redegoerelse_TG.pdf)
- Sundhedsstyrelsen (2020), *Kultur på Recept*, [www.sst.dk/-/media/Udgivelser/2020/Kultur-paa-recept\\_tvaergaaende-evaluering\\_foraar-2020.ashx](http://www.sst.dk/-/media/Udgivelser/2020/Kultur-paa-recept_tvaergaaende-evaluering_foraar-2020.ashx)

# Dialog og partnerskaber – kunstens betydning for mennesker og samfund

Temanummer: Værdiskabelse i kunst og kulturliv

*Når vi vil undersøge kunstens betydning for mennesker og samfund, er det afgørende, at flere forskellige former for viden bringes i spil. For kunsten kan på samme tid og med stor styrke både have intrinsiske og instrumentelle egenskaber – og altså både være*

*målet i sig selv og et værktøj i en anden sags tjeneste. Det betyder også, at det kræver samarbejde i nye konstellationer, der tillader eksperimenter og fejl samt fordrer læring og deling, hvis vi for alvor vil forløse kunstens forandringskraft i samfundet.*

Som mennesker står vi ikke alene. Kulturen er vores fællesskaber, og gennem kunst skabes der betydning, når vi både møder hinanden og os selv gennem kunstens prismer om liv og samfund. Samtidig har kunsten forandringskraft – og forandringer skabes oftest sammen, når flere bevæger sig i fællesskab.

Derfor er det afgørende for os i Bikubenfonden at være i tæt dialog med aktørerne på de felter, hvor vi opererer. Vi samarbejder bredt med stat, kommuner, kunstinstitutioner samt kunstens organisationer og platforme, når vi ønsker at understøtte og udvikle kunstens værdiskabelse og fremme kunstens betydning for mennesker og samfund.

**DINA VESTER  
FEILBERG**  
Kunstchef i  
Bikubenfonden,  
DVF@bikubenfon-  
den.dk

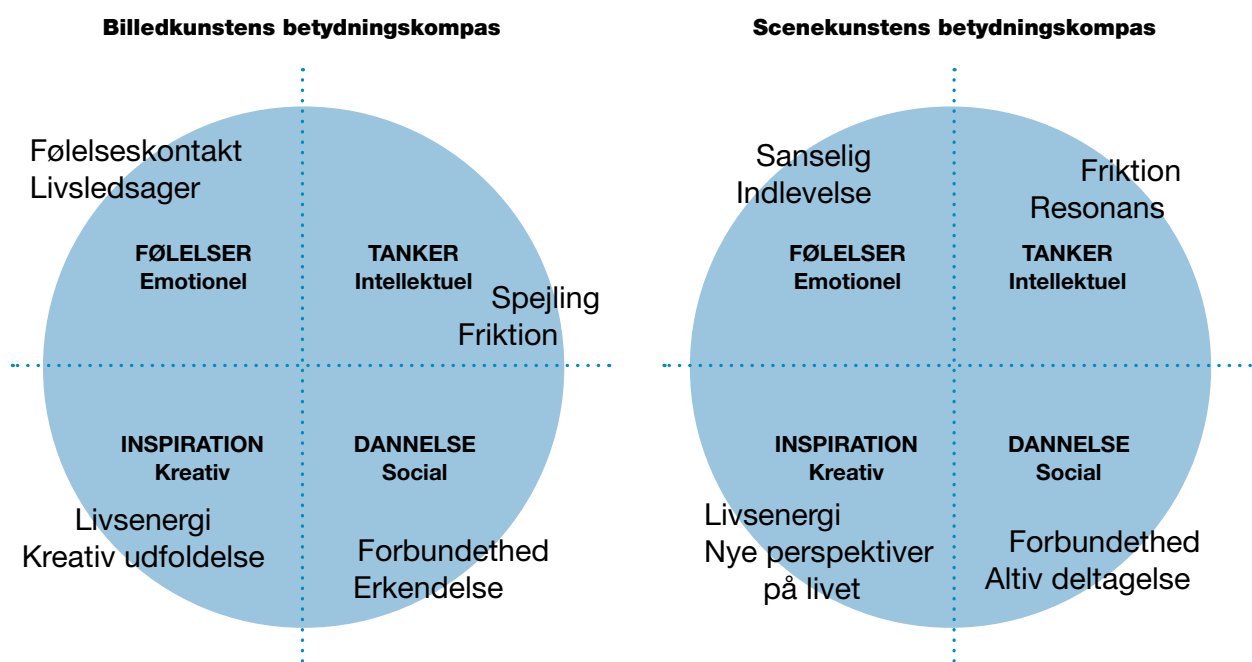
## Hvad betyder kunst for de mennesker, der oplever den?

I et temanummer om kulturens værdiskabelse er det oplagt at fremhæve, at vi som samfund naturligtvis må forholde os til, hvad kunsten betyder for de mennesker, der oplever den. Hvad er det for en værdiskabelse, der hver dag trækker vidt forskellige mennesker dybt ind i kunstens verden?

Det har vi undersøgt fra 2020-2023 – i tæt samarbejde med ni kommuner landet over, endnu flere billed- og scenekunstinstitutioner samt rådgivningsvirksomheden Seismonaut.

Det førte til en metodeguide,<sup>1</sup> der kan benyttes af f.eks. kommuner og kunstinstitutioner, når de forholder sig til menneskers møde med billedkunst og scenekunst. En guide, der i skrivende stund også er ved at blive videreudviklet til at undersøge børns møde med kunst.

Figur 1: Kunstens betydningskompas



Kilde: Seismonaut/Bikubenfonden (2022a, 2022b).

Ved at tage udgangspunkt i kunstens betydning ønskede vi grundlæggende at nuancere samtalen om kunstens værdiskabelse og bidrage til at samle indsigter og konsolidere eksisterende viden, så vi styrker sproget for, hvad kunsten betyder for dem, der oplever den. Vores undersøgelser supplerer dermed et aktuelt fokus på f.eks. kunstinstitutionernes besøgstal, aktivitetsniveau og økonomi.

➤➤ **Overordnet set kan betydningen af menneskers møde med kunsten inddeles i fire overordnede dimensioner: en emotionel, en intellektuel, en kreativ og en social.**

Igennem kvalitative interviews, følgeskab, observationer og samtalesaloner med mere end 250 museums-, kunsthals- og teatergæster fra hele landet, går det igen, at kunst kan give os nye erkendelser eller udvide vores horisont i forhold til samfundsmæssige eller etiske forhold. Kunsten kan være en ventil for vores følelser og give rum for fordybelse og refleksion. Og den kan anspore til samtaler og samvær mellem mennesker.

Overordnet set kan betydningen af menneskers møde med kunsten inddeles i fire overordnede dimensioner: en emotionel, en intellektuel, en kreativ og en social.

De fire dimensioners betydning er udfoldet i detaljer og med en række citater fra undersøgelserne i indsigtsrapporterne om billedkunst (Seismonaut

og Bikubenfonden, 2022a) og scenekunst (Seismonaut og Bikubenfonden, 2022b).

Når det gælder billedkunst, vil jeg f.eks. fremhæve den dannelsesmæssige dimension, hvor de, der oplever billedkunst, fortæller om at blive konfronteret med deres holdninger og værdier, fordi oplevelserne med kunsten kan udvide deres horisont, lede til nye erkendelser eller skabe forbundethed. I forbindelse med oplevelsen af scenekunst så viser samtalerne med publikum f.eks., hvordan oplevelserne ofte sætter refleksioner i gang, når forestillingerne bearbejder emner, der skaber identifikation og resonans. Det kan give nye perspektiver til at betragte livets udfordringer og overvejelser, samtidig med at kunstmødet også kan skabe friktion.



**Vi ønsker at understøtte aktører og i at gå nye veje, at eksperimentere med praksisser og rykke ved de elementer i vores systemer, der blokerer for kunstens udfoldelse og virke i samfundet. Det kan både være de strukturelle og lovgivningsmæssige barrierer, der hindrer udvikling, eller de kulturelle og normstyrede begrænsninger, der fordrer stilstand.**

## **Hvorfor skal vi have konsolideret viden om kunstens betydning?**

For mange kolleger og aktører i kunst- og kulturlivet, også mig personligt, er det naturligvis ingen overraskelse, at mødet med kunsten kan udfolde centrale dimensioner af menneskets væren. Det er ikke ny viden i sig selv – tværtimod er det indsigter, der er stærkt kulturelt forankret i vores fælles historie.

Så det vi, sammen med de involverede kommuner og kunstinstitutioner, ønskede at tilvejebringe, var et redskab, der kunne styrke den politiske samtale om kunstens betydning for mennesker og samfund. En dialog, der kan fungere som løftestang og perspektivering, når budgetter, målaftaler og rammevilkår bliver forhandlet. En idé om en samtale om værdi, der rækker videre end det, der umiddelbart lader sig måle og veje.

Der er tale om et redskab, der naturligvis kun fungerer, hvis det bliver benyttet til at udvikle vores kulturliv og samfund. Derfor har det absolut centrale fokus for vores samarbejde om ”kunstens betydning” været, at de mennesker, der i deres daglige arbejde kan bruge indsigterne om kunstens betydning, oplever værdi, når de udfolder perspektiverne i deres praksis og beslutninger. Medejerskab og involvering har derfor været en klar prioritet for os, når vi har udviklet indsatsen sammen med kulturchefer og -konsulenter i kommunerne samt medarbejdere på kunstmuseer, kunsthaller og teatre.

## Hvordan kan viden bidrage til strukturelle og kulturelle forandringer?

Som fond tror vi på, at vores største bidrag til samfundet er som medskaber af udvikling og forandring. Vores samarbejde med kommuner og institutioner om ”kunstens betydning” markerer derfor også tydeligt, hvordan vi har bevæget os fra tidligere at støtte realiseringen af enkeltstående projekter, som f.eks. en kunstudstilling eller en teaterforestilling, til i dag at arbejde katalytisk, systemisk og med langsigtede indsatser.

Vi ønsker at understøtte aktører og i at gå nye veje, at eksperimentere med praksisser og rykke ved de elementer i vores systemer, der blokerer for kunstens udfoldelse og virke i samfundet. Det kan både være de strukturelle og lovgivningsmæssige barrierer, der hindrer udvikling, eller de kulturelle og normstyrede begrænsninger, der fordrer stilstand. Både regler og værdier kan nyskabes og forandres. Så når vi samarbejder med andre om kunstens værdiskabelse i vores samfund, er det også for at understøtte kunstsektorens aktører i at ændre systemet, så rammerne for menneskers møde med kunsten forbedres.

For der er udfordringer, når vi betragter kunstens økosystem i Danmark. Lad mig nævne nogle få: de prekære arbejdsforhold for kunstnere og freelancere; målaftaler og rammevilkår, der blokerer for institutionernes udvikling og samarbejde, og ikke står mål med de økonomiske midler, der følger med. Og så er der et stigende pres på de kommunale budgetter, som kommer til at være en uundgåelig faktor de kommende år, og her må kunst- og kulturinstitutionerne, og aktørerne omkring dem, gå nye veje for at styrke kunstens rolle i vores samfund, og aktivt bidrage til, hvordan kunsten og dens institutioner bliver en del af løsningen på de samfundsmæssige udfordringer, vi står overfor.

Måske en kulturel forandring i vores opfattelser af værdi, hvor vi bringer flere forskellige vidensparadigmer i spil, kan indeholde potentialet til en revitaliseret kulturpolitisk samtale i Danmark?

➤➤ **Det er således oplagt, at kunsten både kan være værdiskabende for det enkelte menneske, angå et indre og personligt forhold, og samtidig have en stærk social og samfundsmæssig dimension, der kan medvirke til at skabe samfundsforandringer.**

Vi må f.eks. både arbejde med, hvad mødet med kunst betyder for den enkelte og for vores fællesskaber, samtidig med, at vi fokuserer på at klarlægge de kulturelle og strukturelle forhold, der kan begrænse udviklingen af vores kunstliv og menneskers kunstmøder. Så vi kan have flere, forskellige tilgange, hvor forståelsen af værdiskabelse bliver udfoldet yderligere, mens vi samtidig bidrager til risikovillighed i nytænkende eksperimenter og langvarige indsat-



ser, der fordrer konkrete handlinger, så værdien kan udfolde sig for mennesker, når de møder kunsten.

Det er netop den pluralisme i vores arbejde med værdi, som vi ønsker at fremme, så vi gennem dialog, bred forankring og involvering kan skabe forandring. Det er en reel nødvendighed med både mange indgange og perspektiver, når vi arbejder med systemisk forandring.

Det er også en af årsagerne til, at vi i skrivende stund samarbejder med både Kulturens Analyseinstitut, forskere og praktikere om at undersøge kunstens betydning i det offentlige rum, og stadig – sammen med relevante partnere – udvikler metoder til at undersøge kunstens betydning for børn og unge.

### Flere metoder til systemisk forandring – to eksempler

For der er mange veje til at medskabe systemisk forandring. Og det er også derfor, at vi opererer med forskelligartede greb og formater. Et eksempel er kommunikationsuddannelsen ”Kunstens Stemmer”, der over fem skræddersyede kursusdage giver kunstnere og kunstaktører konkrete redskaber indenfor public affairs, retorik og medietræning (Bikubenfonden, 2024).

”Kunstens Stemmer” har vi sat i værk – sammen med Betty Nansen Teatret og Kunsthal Charlottenborg – i erkendelsen af, at fremtiden i et demokrati i høj grad bliver skabt af dem, der deltager i samtalerne om, hvordan vores samfund kan udvikle sig. Kunst, kunstnere og kunstinstitutioner bidrager allerede til debatten, men der er brug for at styrke samtalen og bringe kunsten ind i kernen af de store samfundsdiskussioner. Det mål sætter vi gennem et fagligt løft af den enkelte, styrket motivation og lærende fællesskaber.

Der er tale om et forsøg på at skabe langsigtet forandring, da de institutioner, vi har i dag, er med til at skabe det samfund, vi får i morgen. Derfor har vi indgået et 9-årigt strategisk partnerskab med SMK Fridays, hvor det at eksperimentere, lære og dele er afgørende værdier. Tilgange, der i vores fælles forståelse netop kan lede til udvikling (Bikubenfonden, 2023).

Som Danmarks Nationalgalleri kan SMK, blandt andet igennem SMK Fridays, sætte nye standarder for værts- og fællesskaber med kunsten i centrum. Gennem organisationsudvikling og innovation kan indsatsen være med til at gentænke museets rolle for mennesker og museumsinstitutionens rolle i samfundet.

Det gælder både på SMK’s egne vegne, når erfaringerne fra indsatsen forplanter sig til resten af museet, fordi SMK Fridays er en læringsmotor for organisationen inden for blandt andet diversitet, digitale muligheder og internationale

potentialer. Men det kan også have en effekt udover museets egne rammer, når deres forsøg inspirerer os andre.

For det er muligt at skabe nye rammer for, hvordan et museum skal være museum i dag, og hvem en museumsgæst er, men det kræver indsats og partnerskaber med tid, rum og ressourcer til udvikling og ikke mindst ansættelsen af de specialister, der skal til for gå nye veje. For formatet skal konstant gentænkes i relevante og aktuelle retninger, der giver mening i organisationen, for museets gæster og samarbejdspartnere så endnu flere – og flere forskellige – mennesker kan deltage og opleve kunstens betydning.

Det er således oplagt, at kunsten både kan være værdiskabende for det enkelte menneske, angå et indre, og personligt forhold, og samtidig have en stærk social og samfundsmæssig dimension, der kan medvirke til at skabe samfundsforandringer.

Det bliver altså ikke et ”enten/eller”, men et nysgerrigt og åbent ”både/og”, hvor kunstens betydning og værdiskabelse på samme tid og med stor styrke kan have både intrinsiske og instrumentelle egenskaber.

Med andre ord: Kunsten kan både være målet i sig selv og et værktøj i en anden sags tjeneste.

### **Et systemisk perspektiv: Behov for nye forsøg og fejl**

Den forandringskraft forsøger vi at bidrage til, når vi som fond arbejder med forandringer i nye konstellationer og koalitioner. Her mener vi, det er afgørende, at der både er plads og ressourcer til at teste nye idéer. Det er ofte modet og nysgerrigheden til at afprøve nye veje og give os selv lov til at fejle og lære, der for alvor rykker os som mennesker og samfund.

Og ofte er det sådan, at det enkelte tiltag isoleret set, hverken kan rykke en dagsorden eller løse et større problem. Hvis vi vil skabe reel forandring, kræver det samarbejde på mange niveauer, med forskellige metoder og aktører.

Her er udvikling af kunstinstitutioner samt den viden og læring, der kan udledes af de processer afgørende indsigter. Det kan være her, vi forstår, hvordan rammer, regler og kulturer begrænser udvikling, og hvilke ændringer vi som samfund må foretage.

Så for at vende tilbage til begyndelsen: Som mennesker står vi ikke alene. Forandringer er noget, vi skaber sammen. Også her kan vi lære af kunstens betydning og kulturens værdi.

## Litteratur

Bikubenfonden (2024), *Kunstens Stemmer*, [www.bikubenfonden.dk/kunstens-stemmer](http://www.bikubenfonden.dk/kunstens-stemmer)

Bikubenfonden (2023), *Task Force & Partnerskaber*, [www.bikubenfonden.dk/task-force-partnerskaber](http://www.bikubenfonden.dk/task-force-partnerskaber)

Seismonaut/Bikubenfonden (2022a), *Billedkunstens Betydning*, <https://issuu.com/bikubenfonden/docs/billedkunst-indsigtsrapport-2021?fr=sNzhZDIxNDUzMjc>

Seismonaut/Bikubenfonden (2022b), *Scenekunstens Betydning*, <https://issuu.com/bikubenfonden/docs/scenekunst-indsigtsrapport-2021?fr=sZWUxYTIxNDUzMjc>

Bikubenfonden (2022c), *Kunstens Betydning, materialesamling, herunder metodeguide*, [www.bikubenfonden.dk/kunstens-betydning](http://www.bikubenfonden.dk/kunstens-betydning)

## Slutnote

- 1 Se mere om metodeguiden på Bikubenfondens hjemmeside (Bikubenfonden, 2022c).

# Svaret er... 43 – på det eviggyldige spørgsmål om kunsten og kulturens værdi i samfundet

Temanummer: Værdiskabelse i kunst og kulturliv

*Kulturens Analyseinstitut adresserer udfordringerne ved at kvantificere værdien af kunst og kultur i samfundet. Instituttet, som blev grundlagt i 2022, har til formål at forbinde viden og praksis inden for kultur og samfund. Det påpeges, at det er vanskeligt at måle kunstens betydning udelukkende gennem kvantitative data, og der argumenteres for en mere*

*nuanceret tilgang, der også inkluderer kvalitative aspekter. Behovet for en bedre og mere tillidsfuld dialog mellem kunstnere, kulturaktører og beslutningstagere understreges, og der opfordres til at identificere og tydeliggøre de forskellige situationer, hvori kunst og kultur skaber værdi.*

## ESBEN DANIELSEN

Direktør i Kulturens  
Analyseinstitut,  
esben.danielsen@  
kulturanalyser.dk

Hop ind i forfatteren Douglas Adams' populære science fiction-roman fra 1979, *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy* (Adams, 1979). Mod slutningen af bogen afslører supercomputeren Deep Thought, at svaret på "det store spørgsmål om Livet, Universet og Alt" er 42.

Kulturens Analyseinstitut er opstartet på initiativ fra det danske Folketing i efteråret 2022 og trådte i funktion i 2023. I tråd med f.eks. VIVE (Det Nationale Forsknings- og Analysecenter for Velfærd) og Idrættens Analyseinstitut (IDAN) er opgaven at koble viden og praksis – for Kulturens Analyseinstitut i feltet "kultur og samfund". Kulturens Analyseinstituts første afsæt var en grundig interessentanalyse, der i foråret 2023 blev fulgt op af knap 200 dialogmøder med nøgleaktører landet over. På dialogmøderne blev efterspurgt, hvilke emner, værktøjer og viden der var mest behov for for at løfte praksis. Mange havde ønsket om at skabe et værktøj, en model og et tydeligt svar på, hvad kunstens og kulturens værdi er i samfundet. Vi forsøgte i Kulturens Analyseinstitut at spørge bagom hvorfor? Hvad er det ønsket at opnå? Her bliver svarene mange. For at tydeliggøre og forklare, hvor vigtig kunst og kultur er. For at vise, at de penge, der bruges på kunst og kultur, kommer tilbage og mere til. For at løfte anerkendelsen af kunst og kultur overfor andre områder i samfundet. Ja – vis nu bare at det kan betale sig, ikk?

Og næsten samtidig rejses bekymringen og utrygheden. Vi bliver målt helt forkert – og derfor bliver vi totalt misforstået. Det bliver bare noget med, hvor mange der kommer – som om det viser noget som helst. Se bare i den nationale museumsundersøgelse, hvor der spørges til toiletforhold og service i cafeen. Alene det, at jeg her i flere sætninger har skrevet "kunst og kultur" lige efter hinanden, kan få mange op i det røde felt. Allerede her er der sammenblanding og mangel på forståelse, er jeg sikker på, at mange med en dyb faglighed på kulturområdet vil sige.

I et stormøde i Esbjerg om kulturlivets værdiskabelse satte en ældre herre streg under. Han havde taget tilløb og med slet skjult foragt meldte han så højlydt: ”Ja, hr. direktør, så er du vel ved at have fundet ud af, hvad et godt teaterstykke vejer”. Hans pointe blev understreget. Alene det at tro, at man kan måle på kunst og kultur, er en misforståelse – ja nærmest en direkte hån imod kulturlivet.

Og endnu mere skarpt har flere politikere peget på, at det er en glidebane, der er på vej til at samfundet vil bestemme, ”hvad kunsten skal”. Altså en vej til at vende samtalen om så for at opnå ”det her” i samfundet, skal kunsten gøre sådan og sådan, sige sådan og sådan. Noget, som vækker uhyggelige minder til helt særlige regimers brug af kunst til styring, til undertrykkelse og til politisk indoktrinering. ... så vi kunne stoppe her og tage Douglas Adams’ ord for gode varer. Svaret er 42 – og når vi så har med kunst og kultur at gøre, er det vel minimum +1. Så lad os bare sige 43.

### Men det giver faktisk mening...

Gå på youtube og søg på *Yosemitebear Mountain Double Rainbow*. Du vil finde en video, hvor en meget begejstret herre filmer en fuld regnbue, endda en dobbelt regnbue. Han udbryder begejstret: ”What does this mean?” Videoen er set mere end 50 mio. gange.

Det indrammer den begejstring og glæde, jeg oplever rigtig mange steder for at få udfoldet kulturlivet stærkere – og oplevelsen, når det lykkes. Kultur har mange positive effekter. Vi kan mærke dem. De er der. Men de kan være rigtig svære at sætte ord på.

Derfor er behovet for en langt bedre samtale til stede. Der hvor kunst og kultur sættes i spil i samfundet. Der hvor dybe kunstfagligheder, stærke kulturpraktikere og masser af helt almindelige mennesker, herunder beslutningstagere, skal møde hinanden. Der er samtalen i dag ofte ikke stærk, ikke god og ikke tillidsfuld.

Jeg oplever samtalen ofte bliver sat på spidsen, når Statens Kunstfond annoncerer støtte til projekter og legater til kunstnere. I vores presses altoverskyggende topkriterie om konflikt søges der efter det mest udfordrende eksempel på kunst, der kan provokere de fleste. Det bliver så ofte gjort til eksemplet ”på det hele” sat overfor brug af skatte kroner. Straks derefter er næste skridt, at Statens Kunstfond i sine udvælgelseskriterierne må bero på nepotisme og magtfuldkommenhed. Det er vel kun dem, der kender nogen i udvalgene hos Statens Kunstfond, der overhovedet kan få – og så finder man et eksempel eller to på nære relationer. Så kører møllen igen. Nogle eksempler på det er medieomtalen, når der udpeges ny formand for Statens Kunstfond – f.eks. senest ved udpegingen af Merete Pryds Helle, hvor

pressefokus straks er på, hvordan inhabilitet skal tackles (Bech-Danielsen, 2023), eller tilsvarende da Michael Bojesen tidligere tiltrådte som formand (Rahbek, 2018). Der bores meget mindre i det faglige, nye trends, forståelse af kunstnerisk kvalitet etc.

Hele det kæmpe arbejde, der foregår i Statens Kunstfond med at afveje, forstå og diskutere kvalitet i samspil med geografi, grundighed i gennemgang af de mange dedikerede ansøgninger, kæmpe fokus på inhabilitet og opfølgning på støtte får ingen taletid. Heller ikke pointen med, at Statens Kunstfond er nedsat med armslængde til politikerne for at få faglige vurderinger på brug af pengene – og at de udpegede fagfolk alle skiftes ud hvert fjerde år – trækkes frem. Årsagen er naturlig nok, det er faktisk nuanceret og kompliceret. Så det passer ikke til den hurtige overskrift og de kvikke reaktioner med begrænset opmærksomhedstid. Når samtalen på denne måde sættes på spidsen, giver det et mistillidsrum. Et mistillidsrum for at dykke ned i, hvad kunst og kultur egentlig har af værdiskabelse i samfundet. Et samtalerum med fokus på en overfladisk konfliktforståelse og uden dybde og nuance. Og det er noget, der smitter.

Behovet er der mange steder – hele tiden. Forleden var jeg med i et seminar, hvor kulturaktører i en kommune jævnligt mødes for at blive klogere på faglige emner på tværs. Den lokale kulturudvalgsleder deltog fast og engageret. Hun spurgte i samtalen om værdi: ”Hvad skal vi som politikere vurdere på? – hvilke parametre er de centrale?” Og her mente hun ikke alene overfor den enkelte kulturinstitution eller kulturprojekt, der kunne søge om støtte – men også i den lokale politiske prioriteringsdebat, hvor alle velfærdsområderne slås om de samme midler. Hun fik lynhurtigt svar på, hvad der ikke var godt nok. F.eks.: ”Hvis det alene handler om, hvor mange der deltager, dur det altså ikke”. Men svarene på, hvad de fem vigtigste parametre for kunst og kulturlivs værdiskabelse kunne være, forblev svævende i rummet. Her – kære læser – stop lige op og tænk med. *Hvad er de vigtigste parametre egentlig? Hvordan nærmer vi os dem? Hvordan skaber vi basis for at kunne sammenligne indsats? Hvordan kan vi vise udvikling over tid?*

## Vi skal lave frugtsalat

Så hvordan kan vi nærme os at tale bedre om kunsten og kulturens værdi i samfundet? Opgaven er svær. Vi plejer at sige, at man ikke må blande pærer og bananer. Men her er opgaven at lave frugtsalat. Eller som opgaven er i enhver større dansk virksomhed – der er flere centrale bundlinjer, der spiller sammen. Når en kunstindsats eller et kulturprojekt folder sig ud, så er der mange effekter. Hvilken kvalitet, oplevelse og deltagelse skabes? Skubbes der på samfund, og skabes der debat? Er det en personlig oplevelse, der påvirker identitet eller skaber et frirum for underholdning? Er det en indsats, der skaber lokalt tilhørsforhold og sammenhængskraft – måske endda sætter et

lokalområde på dagsordenen? Skabes der omsætning nært og omkring? Ska-ber indsatsen muligheder for nye målgrupper for at løfte sprog, kreativitet og dannelse? Fortsæt selv...

Mange har arbejdet med at indramme de økonomiske perspektiver på kunst og kultur i samfundet. I foråret 2023 kom den kulturpolitiske redegørelse fra Kulturministeriet (Kulturministeriets departement, 2023), som forsøgte at give et overblik over den samfundsøkonomiske betydning af kunst og kultur og beskrive aktiviteter, rammer mm. En kæmpe opgave og et meget prisværdigt arbejde, som sidst blev lavet for mere end 25 år siden. Aalborg Kommune fik i 2018 lavet en 'Tilbageløbsanalyse af kulturens betydning i Aalborg' (Epinion, 2018). Hvor der er fire tematikker, som undersøges: oplevelsen af værdien af kulturen indefra, perspektiver på økonomisk værdi af kulturen, omverdenens oplevelse af Aalborg som kulturby og potentialet for Aalborg som kulturby. Det er to store eksempler, hvor de økonomiske værdisætninger fylder rigtig meget.

Økonomi som eneste parameter for værdi i denne sammenhæng er problematisk og kan ikke få det hele med, men det kan være en vej til at få flere ord på og bud på effekter. Et spændende eksempel er store events. Det blev meget aktuelt i Danmark, da vi var vært for Tour de France-starten i 2022. Rigtig mange offentlige og private midler blev skudt i denne begivenhed. Rasmus K. Storm, der er analyse- og forskningschef i Idrættens Analyseinstitut, står sammen med andre bag en helt ny bog om emnet (Solberg o.a., 2024). Storm konkluderer blandt andet, at: "Man må nemlig se events som noget, der (potentielt men ikke nødvendigvis) skaber andre former for værdi end at være 'en god forretning'. [...] Når økonomer taler om effekter af events, kan de lidt simplificeret deles op i de håndgribelige og uhåndgribelige af slagsen. Førstnævnte refererer typisk til 'hårde' effekter som økonomisk vækst, øget turisme og jobskabelse, mens sidstnævnte refererer til den nytte, som eventen skaber for lokalbefolkningen i form af glæde, stolthed, fællesskab eller prestige" (Storm, 2022).

Den økonomiske betydning er et rigtig godt tema at udforske og kende. Noget, som vi faktisk ikke har lavet meget arbejde med at få kortlagt og beskrevet i Danmark. Men perspektiverne skal jo udfoldes for at få den gode samtale. Eller som et udsagn, jeg har mødt flere gange, så fint pointerer: Antallet af besøgende på en kulturinstitution kan jo også være et mål for, at mange fik en dårlig oplevelse – vi er nødt til også at kigge på kvaliteten af det, der foregår. Kvantitet kan ikke alene.

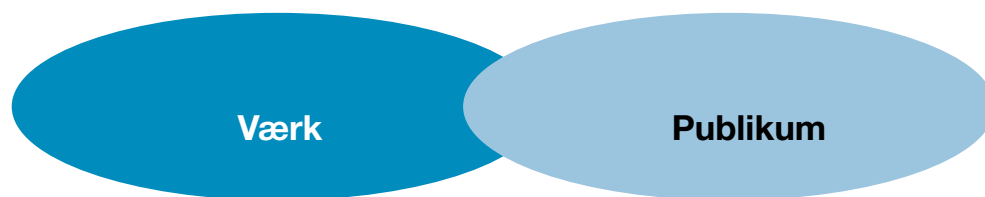
Lige nu bruger mange *Betydningskompasset* (Jessen, 2022), som er en metodeguide udviklet af rådgivningsvirksomheden Seismonaut for Bikubenfonden og inspireret af Centre for Cultural Value i England. Det er et kvalitativt fokus på den individuelle oplevelse med dimensionerne: emotionel betydning, intellektuel betydning, sociale betydning og kreativ betydning. Altså den individuelle oplevelse.

Ser man kritisk på den tilgang, så kunne man savne fællesskab, da langt, langt de fleste kulturelle oplevelser opleves sammen med andre. Hvis den sociale dimension skal forstås dybere, vil det formentlig kræve et kig på, hvem der oplever og deltager sammen, hvilken baggrund de har, og hvad der sker i deres interaktion. Det kan være svært at afdække alene set fra det enkelte individs synspunkt. Og et blik bagom på, hvad ens baggrund, forkundskaber, sociale situation har af påvirkning – vi oplever i en kontekst. Hvad betydning har det, om oplevelsen formidles mere eller mindre? Ofte er et kunstnerisk udgangspunkt, at kunsten skal stå uformidlet i sin egen ret – hvad gør det? Kræver det så særlige forkundskaber – er det så kun for dem, der er trænet? Mange beskriver, at de deltager i en kulturel oplevelse for samvær og fællesskab, hvor det direkte kunstneriske indhold måske endda i første omgang er sekundært. Hvordan påvirker det os så? Igen flere parametre, værdi ses i andre perspektiver.

Min pointe er, at vi skal identificere og tydeliggøre de mange forskellige situationer, der er i kunst og kulturs væren i samfundet. Vi kan se på et eksempel med børneteater.

En situationstype er, hvordan værket og kunstnerne møder publikum.

Figur 1: Værk og kunstner møder publikum



Det møde kan ske på en række forskellige måder. Børneteater kan opleves i en skole- eller institutionskontekst med lærer og klasse, hvor en teatertrup kommer ud på skolen og laver en forevisning. Det kan også være en udflugt, hvor en skoleklasse eller institutionsgruppe drager et sted hen og oplever scenekunsten – på et teater, udendørs, på et lokalt kulturhus etc. Børneteater kan opleves i fritiden sammen med familie og venner – enten på et teater eller med et teater på turne i det lokale kulturhus, forsamlingshus eller teatersal.

Værket kan være målrettet et særligt emne eller særlige målgrupper. Det kan være lavet svært tilgængeligt eller mere ligetil ift. publikum. Det kan være sat i en sammenhæng i undervisningen eller stå for sig selv. Setuppet kan ligeledes være en forestilling, man oplever eller mere inddragende, hvor børnene skal reagere, bliver spurgt om ting, deltager på den ene eller den anden måde.

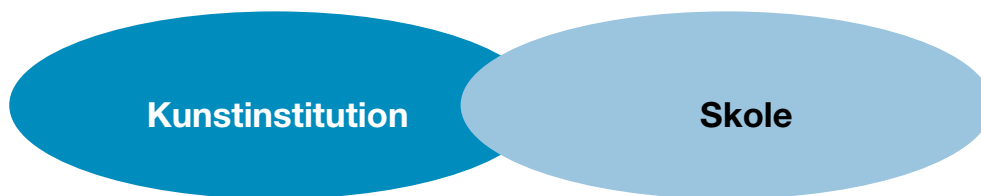
Børnene kan opleve det sammen med andre børn. Tæt med voksne – lærere og pædagoger. Eller med deres familier. Og de kan være i en situation, hvor det er valgt af lyst, eller fordi det hænger sammen med undervisning eller lign.



Allerede her er der en række forskellige situationer, som kan give forskellig værdi og forskellig metode for at undersøge værdi i det direkte møde mellem barnet og scenekunsten, mellem børn og scenekunsten etc. Forskning viser mange forskellige værdimuligheder bare her. Hvis det løfter et fællesskab, kan det f.eks. styrke trivsel. Sat i den rette kontekst kan det styrke læring. Lykkes det ikke, kan det udstille, at nogen har forkundskaber, og andre ikke har.

Zoomer man et niveau ud, kan fokus være på mødet mellem teatertrup/institution og skolen.

Figur 2: Teatertrup/institution møder skolen



Her kan det handle om at opbygge et længere forløb og samarbejde, der styrker institutionens rækkevidde i lokalområdet eller til særlige målgrupper; som giver et indtægtsgrundlag, der skaber mulighed for mere aktivitet eller nyproduktion af scenekunst. Det kan skabe arbejdspladser for kunstnere og folk omkring stykket. Skolen kan gøre sig attraktiv eller særlig. Vise, at den gør noget ud over den almindelige undervisning. Det kan motivere lærere og pædagoger. Skabe en interesse hos forældre, ledelse, kommune. Det kan ændre motivation til at gå på skolen. Ændre trivselsforhold. Ændre holdning til fag, det spiller sammen med. Sætte særlige emner i scene, som skolen gerne vil have bearbejdet eller fokus på – det kunne være mobning, identitet, roller osv. Det kan give interesse for forældre og familier til også at opleve teater. Der kan skabes et samspil til, at børnene selv skaber, er aktive i at lave og selv medvirke i teaterstykker; måske endda fordre interesse for scenekunst som fritidsaktivitet. Alt efter børnenes baggrund og sociale situation kan det præsentere scenekunst for børn, der ikke oplever det ellers. Det kan hænge sammen med et bredere fokus på et tema eller indsats. Det kunne være en særlig festivaluge med fokus på lokalområdets historie. Det kunne være en del af en national satsning på at opleve dans som scenekunst.

Fortsæt selv. Udgangspunktet for den mulige værdiskabelse kan altså være en hel række af situationer. Skaber det job for skuespillere? Skaber det ny læring og motivation for børn i skolen? Styrker det lærere og pædagogers motivation i hverdagen? Skaber det en stærkere fortælling om skolen i lokalsamfundet? Øger det interessen for at opleve scenekunst eller selv deltage i at udøve scenekunst?

Kan vi identificere situationerne tydeligt, så kan vi også se på situationer, der kan sammenlignes. Og der kan vises udvikling over tid. Så bliver det pludselig et værktøj til at lære, erfaringsudveksle og også sammenligne og bedømme. Så bliver det helt afgørende at prioritere, hvilke situationer der er centrale – og hvordan værdien så ser ud i hver af dem.

Ja, det er en ambitiøs værktøjskasse, der efterlyses her. Men vi skal jo egentlig bare starte med at være tydelige om, præcis hvilken værdiskabelse vi zoomer ind på i hvilken situation. Prøv selv, i virkeligheden bliver det ofte så ret ligetil at være nysgerrige sammen på styrker og svagheder – og det bliver ret tydeligt, hvad vi så gerne vil vide noget mere om for at kunne stå stærkere i indsatser og prioriteringer i læring og erfaringsudveksling.

---

## Litteratur

- Adam, Douglas (1979), *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*, London: Pan Books.
- Bech-Danielsen, Anne (2023), "Kendt forfatter er ny formand for magtfuld og udskældt fond: »Der må ikke kunne opstå tvivl«", Politiken.dk, 29. december.
- Epinion (2018), *Tilbageløbsanalyse af kulturens betydning i Aalborg*, Aalborg: Aalborg Kommune.
- Jessen, Andreas Linnet (2022), "Forstå betydningen af kulturelle oplevelser og skab stærkere aftryk på brugere og samfund", <https://seismonaut.com/forstaa-betydningen-af-kulturelle-oplevelser-og-skab-staerkere-aftryk-paa-brugere-og-samfund>.
- Kulturministeriets departement (2023), *Kulturpolitisk redegørelse*, København: Kulturministeriets departement.
- Rahbek, Birgitte (2018), "Ny formand: Statens Kunstfond skal skærpe fokus på nepotisme", Berlingske.dk, 24. januar.
- Solberg, Harry A; Rasmus K. Storm og Kamilla Swart (2024), *Research Handbook on Major Sporting Events*, Cheltenham: Edward Elgar Publishing Limited.
- Storm, Rasmus K (2022), "Er afholdelse af store sportsevents en god forretning?", *LinkedIn*, [www.linkedin.com/pulse/er-afholdelse-af-store-sportsevents-en-god-forretning-rasmus-k-storm/](https://www.linkedin.com/pulse/er-afholdelse-af-store-sportsevents-en-god-forretning-rasmus-k-storm/)

# De små situationers værdi – At lytte med kroppen og vores soniske persona

Temanummer: Når viden skaber forandring

*Hvad er den kulturelle værdi af en lydperformance eller en lydoplevelse? Denne artikel præsenterer to eksempler af kunstnerne Sam Auinger og Nina Backmann, som skaber en form for værdi, der sjældent behandles i nutidens værdisystemer: værdien af små, situerede oplevelser, der har en varig og bære-*

*dygtig indvirkning på en persons liv og erfaring, deres sensibilitet og tænkning. Artiklen argumenterer for værdien af disse små oplevelser med henvisning til indsigter fra en antropologi om sanserne, og den anvender begreber fra kropsteori, fra sonisk materialisme og begrebet om den soniske persona.*

## Sansernes kapital

Sanserne er nyttige. Ikke kun for mig og dig i vores personlige hverdag. Men de bliver adresseret og udnyttet af alle mulige værktøjer og virksomheder og i alle mulige situationer hver dag: når vi handler og pendler, når vi streamer vores favorit medieprodukter, eller når vi køber udvalgte produkter fra wellness-, mad-, ferie-, spil- eller mindfulness-industrien. Historisk set har sansernes rolle i en kultur, en økonomi og i ens personlige liv ændret sig konstant. Et landsbysamfund i den præelektriske og præcomputeriserede periode foreskriver og muliggør en anden sanseoplevelse og andre betydninger af at høre og se, danse og smage, seksualitet og stofbrug end i de stærkt netværksbaserede, forbrugercentrerede og kapitalistiske massesamfund i det 21. århundredes Europa: Værktøjerne var anderledes, arbejdslivet var anderledes, relationerne og livet i større familier var anderledes, den daglige eller ugentlige praksis med at bevæge sig på tværs af nationer og kontinenter var helt anderledes. Men begrænsede sanseoplevelser er ikke nødvendigvis et karakteristisk træk ved fortiden: Både varebaserede og tidlige kapitalistiske samfund begrænsede så radikalt handlefriheden for alle under en vis tærskel af magt og besiddelse, at sanseoplevelser ofte var begrænset til et meget lille område med meget få møder. I den forbindelse er den moderne slavearbejder i Foxconn's produktionshaller for Apple-gadgets nok ikke meget anderledes end de livegne, der var underlagt deres godsejers nåde.

Ikke desto mindre har især den italienske filosof Mario Perniola i sine studier identificeret en vedvarende ændring i brugen af sanserne siden det 19. århundrede (Perniola, 1991: 2002). Han taler om vor tids *sensologier* – ”le sensologie” på italiensk – som har erstattet de tidligere ideologier. I vores 21. århundrede er det ikke længere manifeste og partier og politisk agitation, der opdeler og organiserer sanserne for os. Det er apparater og streamingtjenester, konti og interfaces. Apparaterne i sig selv og medieprodukterne som sådan

### HOLGER SCHULZE

Professor i musikvidenskab,  
Institut for Kunst- og  
Kulturvidenskab, Københavns  
Universitet,  
schulze@hum.ku.dk

bærer en sansemæssig (ikke direkte ideologisk) magt i sig. Det er den kapital, der forvaltes. Det kræver ikke partier, revolutioner eller krige. Men det kræver nye onlineværktøjer og mødepraksisser, nye kortbeskedtjenester eller præsentationsformer, nye arbejdsplatforme. De fragmenterer og organiserer vores sanser, for at parafrasere den franske filosof og kunstteoretiker Jacques Rancière, på en måde, der gavner deres forretningsmodel.

➤ I denne artikel vil jeg fokusere på den rolle og værdi, som sanserne, især hørelsen og lytningen, potentielt stadig kan have i nutiden – helt uden en sådan utilitaristisk kapitalisering.

I denne artikel vil jeg fokusere på den rolle og værdi, som sanserne, især hørelsen og lytningen, potentielt stadig kan have i nutiden – helt uden en sådan utilitaristisk kapitalisering. Her tager jeg udgangspunkt i to eksempler fra det bredere felt af lydkunst og lydperformance: af den østrigske lydkunstner Sam Auinger og den finske kunstner Nina Backman. Begge skaber stærke øjeblikke af sansning, lytning og oplevelse med deres værker, som repræsenterer en reaktion på og kritik af nutidens økonomiske og kulturelle brug af sanserne gennem medievirksomheder, forretningskultur og profitkrav. Deres kunstneriske praksis foreslår forskellige sensologier: De giver os mulighed for at udøve en anderledes sanseoplevelse.

Jeg vil analysere, hvad der sker, når vi overværer disse performances og lytter til deres handlinger på baggrund af den intensivt diskuterede tilgang til sonisk materialisme og inden for rammerne af mit forskningsområde, sanselig antropologi. Her kan kernebegreberne sonisk persona og kropslig lytning udfolde deres fortolkningskraft, når vi forsøger at forstå, hvad der faktisk sker i de to lydperformances med os. Hvordan oplever vi så os selv som mennesker, der lever deres liv gennem en meget specifik, ofte idiosynkratisk sanseoplevelse og kropslighed?

*Hænder på performen Sam Auinger, som spiller instrumentet Rhein harp. Foto: Bruce Odland.*



Vil du med til den første performance? Den finder sted ved floden Rhinen i Tyskland. For at være mere præcis: Den finder sted i Rhinen.

### Sam Auinger, Rheinbark (2010)

Jeg står ved siden af en flod. Jeg ser en mand, der holder et instrument i vandet. Der er ingen andre end os. Instrumentet er ikke et af de velkendte: ingen guitar eller violin, ingen fløjte eller tromme. Instrumentet er et stykke træ, en lang gren.

Grenen bliver sænket ned i vandet. Der bliver den liggende i noget tid. Pludselig kan man høre lyde. Grå, snurrende lyde. Jeg kan opfatte små ændringer i lydene. Jeg følger dem lidt. Hvor kommer de fra?

Vandet fortsætter med at strømme. Jeg ser manden bevæge pinden en smule, men kun meget, meget lidt. Der ser ud til at være en slags anordning fastgjort til enden af pinden, som umærkeligt smyger sig ind i træet. Nu opdager jeg også, at der er en stram tråd under den store gren. Tråden er tydeligvis strengen til dette instrument.

Jeg lytter videre. Jeg vil gerne kalde det, jeg hører, for musik. Også selvom det ikke har mange af de karakteristika, der kendetegner de licenserede værker, som man i det 21. århundrede kan opbygge en lukrativ karriere med som performer, producer eller endda komponist. Intet kan skrives ned her. Jeg vil aldrig kunne lytte til den musik, jeg hører, på præcis samme måde igen. Intet af det kan rigtig skrives ned. Jeg lytter til lydene, nyder dem, fordyber mig i dem; det er nok alt, hvad der er at sige om det. Meget flygtigt og blot midlertidigt, flygtigt. Det kan ikke licenseres, og der kan ikke rigtig beskyttes nogen intellektuel ejendom her. Faktisk kunne jeg også tage en stor gren, forsyne den med pickupper, kløgtigt fastgøre en streng der og holde dette nye instrument, mit instrument, i en anden strømmende vandmasse. Kunstneren, som er mit forbillede her, Sam Auinger fra Linz i Østrig, ville sikkert støtte mig i det og sætte pris på mit arbejde.

Jeg kan mærke fugten i vandet. Og varmen fra solen over os. Jeg kan også høre de lyde, der dukker op i meget små, næsten umærkelige bevægelser et par frekvenser højere eller lavere. Det er dette øjeblik. En situation, hvor jeg kun hører, opfatter og føler. Et godt øjeblik. En lykkelig situation. Kunne jeg tænke mig at forlade denne situation igen på et tidspunkt? Sandsynligvis ikke. Jeg har lyst til at blive her. Kun her. I en hel æra, i hele mit liv.

Selvfølger skal jeg spise og fordøje, sove og betale for de steder, hvor jeg bor, betale for den mad og drikke, der holder mig i live. Jeg er sikker på, at jeg også får brug for et og andet stykke tøj og uden tvivl alle mulige tekniske apparater og kontrakter med forskellige tjenesteudbydere. Men hvad mere?

Dette øjeblik er lykke. Min fysiske oplevelse i dette øjeblik var rejsen værd, forberedelserne, al planlægningen, budgetteringen og diskussionerne og forhandlingerne om at muliggøre det. Så jeg arbejdede faktisk i mange timer, på mange mindre behagelige opgaver, for at gøre disse få minutter mulige. Disse korte minutter er det hele værd. De giver mine handlinger mening. De giver mig og mit liv mening.

I dag, i 2024, kan du finde et meget kort uddrag af denne performance som en video på YouTube (O+A Sound Stories, 2023). Men denne optagelse er mere et forkortet minde, et øjebliksbillede, en lille miniature, der kan minde dig om denne oplevelse, denne sanselige situation. Når du lytter til og ser videoen, vil du måske blive mindet om lignende øjeblikke i dit eget liv? Denne sanselige hukommelse er måske den vigtigste påvirkning af denne performance.

Jeg spørger ikke mig selv, om det er kunst eller ej. Det spørgsmål virker ligegyldigt for mig. I stedet er jeg helt sammen med denne person: med deres hørbare spil, deres kunstneriske evner og de mange detaljer i dette øjeblik, de sanselige detaljer. Jeg forundres og lytter og følger og opfatter. Jeg er helt til stede i dette lille øjeblik. Det er ren nydelse, at genkende, at forundres, at opleve, at være. En berøring, berøringen af materialet.

Lyden giver mig, forfatteren af denne artikel, mulighed for at koncentrere mig fuldt ud om at høre, opleve og forstå denne situation her og nu gennem alle disse materialer.

## Indhyllet i lyd

At lytte er situationsbestemt. Jeg for eksempel står ved et vandløb i solen og ser en kunstner sænke en gren ned i vandet, kan jeg høre de lyde, der opstår. Min hørelse er så godt som bestemt af rum, aktiviteter, lugte, lyttere og forventninger: "Situationen som fortolker" (Schulze, 2019: 242; min oversættelse). Enhver erindring om en lyd eller et stykke musik minder straks om den pågældende lyttesituation. Denne situation er igen bestemt af deres materialer. Men hvordan er materialet i en situation forbundet med min høreopfattelse i den?

Den soniske materialismes forskningstilgang stiller netop dette spørgsmål: Hvordan er vores hørelse forbundet med verdens og lytternes materialer? Filosofen Christoph Cox foreslår ikke at fremhæve lydens uhåndgribelige eller flygtige natur, men snarere dens materialitet, fysikalitet og kraftfuldhed. Lyde høres ikke isoleret, men altid som en uophørlig og materiel strøm. Ikke bare en strøm af flodvand, men en hel strøm af fotoner fra solen, af luftmolekyler, der bevæger sig som vind, af hørbare trykbølger, som vi har kaldt lyd, samt af alle interaktioner og personlige påvirkninger over for udøvende personer omkring os. For Cox repræsenterer denne strøm kernen i vores virkelighed:

*”den mærkbare overflod af materie, der ligger til grund for al repræsentation, en materiel kerne, der ikke er et fundament, men en urstrøm, som alle signaler og tegn udspringer af, og som de uundgåeligt forsvinder ind i” (Cox, 2011: 3; min oversættelse).*

Denne soniske materialisme er én strømning inden for ny-materialismen: Virkelighedens materie sættes i centrum for forskningen - som en del af en altomfattende sanselig materialitet, der også fuldt ud indeholder affektive referencer hos den enkelte lytter. Inddragelsen af vores affekter spiller en særlig central rolle i feministisk ny-materialisme (Barad, 2007; Coole og Frost, 2010; Haraway, 2016; Voegelin, 2019; også Serres, 1985; Howes, 2006; Howes og Classen et al., 2013). Dens fortalere antager, at alle aktører, dvs. levende væsener, naturbegivenheder eller tekniske infrastrukturer, er dybt involveret i og ansvarlige for nutidens begivenheder og katastrofer: ”Staying with the Trouble” (Haraway, 2016). Du og jeg, vi indtager ikke en anonym og ikke-tilknyttet kommandoposition efter afslutningen af alle katastrofer og apokalypser. Vi forbliver en uophørlig komponent, og vi forbliver ansvarlige, som lydteoretiker Salomé Voegelin skriver:

*”Lyden som materiale er en begivenhed, en udvidelse i tid og rum, der genererer et miljø, som jeg ikke befinder mig i centrum af, men som er centreret af det. Bilens materielle objekt lyder som en ting midt i andre ting, som jeg også er en ting af” (Voegelin, 2019: 563; min oversættelse)*

For at bruge Voegelins ord: Jeg befinder mig i et materielt, sonisk miljø, midt i en lytte- og lydsituation uden dog at stå over den. Jeg står i flodens vand sammen med performereren Sam Auinger – og jeg er involveret i alle handlinger og sanselige begivenheder, selv som en del af publikum. Referencerne i min personlige, intime, situationsbestemte og sanselige erfaring, alle de betydninger og erindringer, tilskrivninger og selvopfattelser, der materialiserer sig affektivt, er således omvendt en nødvendig substans i min erfaring. Jeg er ikke hævet over tingene – jeg er viklet ind i dem, ansvarlig, underlagt dem og medskyldig. Når jeg lytter, nyder jeg ikke isoleret et widescreen surround sound-spektakel, der opføres for mig. I modsætning til en materialisme, der forstår verden som bestående af isolerede partikler, atomer og usammenhængende handlinger, en verden uden mennesker, begær, forpligtelser, uden omsorgsarbejde og uden affekter, som for eksempel i den ”Object Oriented Ontology”, forstår feministisk materialisme og sonisk materialisme verdens forbindelser som iboende sammenvævede og underlagt hinanden. Jeg står i flodens vand, jeg er ikke isoleret – også selvom jeg blot lytter til og ser en optagelse. Hele min krop lytter – i denne givne situation.

Alligevel kæmper vi med disse lyde, deres agens, vores erindringer, sammenfiltringer, kropsligheder, selvtvivl og euforier, skrøbelighederne og remanenserne som en lyttende person i lyd. Vi er en soniske persona:

*”En sonisk persona er skabt af et sensorisk korpus, der kæmper med skiftende auditive dispositiver. I disse kampe forhandler man sig frem til en levedygtig persona. En forskers lyttende krop er derfor et eksempel på dette sensoriske korpus under pres. Alligevel er det et uundværligt grundlag for sonisk forskning. Kropslige epistemologier er afhængige af, at forskerens krop [...] følger de soniske spor” (Schulze, 2018: 157; min oversættelse).*

I min forskning inden for sonisk materialisme fokuserer jeg udelukkende på mennesket og dets sammenfiltrering, dets oplevelse, dets fornøjelser og dets affekter, som opstår i det gennem lyde (jf. Schulze 2018a, 2018c, 2019, 2020). Som forandrer hende og gør noget med hende, som måske var uventet? Som sonisk persona er jeg ikke primært karakteriseret ved min visuelle fremtoning, mit ordvalg, min tøjstil eller min klasserelaterede habitus. Jeg er snarere karakteriseret af de lyde, som min krop, mine bevægelser og mit åndedrætsapparat frembringer, og af de lyde, som jeg oplever gennem min hud og mine nerver, gennem min orienteringssans og min sansebiografi, min sansetræning og mit liv og samspil med andre mennesker. Hvordan jeg bliver påvirket af lyde. Det er udgangspunktet for den sensoriske teori om en lydantropologi, en *Anthropology of Sound*, som jeg repræsenterer (Schulze 2018a, 2021).

Så lad os sætte os ved et bord sammen – og lad os lytte og smage.

### **Nina Backman, Silence Meal (2013-2024)**

Vi sidder ved bordet. Blomster og bestik, glas og tallerkener, duge og servietter er klar. Mens vi spiser og smager, dufter og ser, er vores civiliserede hænder bundet af smalltalk og snakkesalig selvudfoldelse. Kommunikation gennem ord er udelukket, når man deltager i et ”Silence Meal” (Backman, 2024). Nogle gæster lider af dette. De føler sig mindet om den påtvungne, straffende tavshed i deres barndom. Andre opfatter røveriet af smalltalk som en udrensning af deres person. Men alene denne fjernelse af verbal kommunikation resulterer i en imponerende ændring i adfærd og opfattelse. En tilbagevenden til sanserne og en opdagelse af andre måder at kommunikere med hinanden på. Under et ”Silence Meal” for et par år siden (refereret i: Schulze, 2018b) gjorde jeg følgende observationer:

”Når stemmerne fra de 27 par bestik forsigtigt forstummer mod slutningen af forretten.”

”Det lille teater med toiletindgange og -udgange.”

”Hvor svært er det for dig at holde øjenkontakt med fremmede i fuldstændig stilhed?”



”Den velduftende sauce fylder dig helt.”

”Hvad gør du med dine hænder, når du er tavs blandt fremmede og venter på hovedretten?”

”Man vil gerne være på fornavn med hver enkelt af de andre - ukendte og fremmede - gæster med det samme.”

”Fra og med anden ret, fra og med hovedretten, begynder de humoristiske lege med glas, bestik og lyde. Det andet eller tredje glas vin hjælper.”

Siden 2013 har den finske kunstner Nina Backman arrangeret over tyve Silence Meals i mange europæiske byer: i Helsinki og Berlin, Szczecin og Bologna, Oslo, Reykjavik og Stockholm. Hvert af disse måltider var stort set ikke til at skelne fra enhver mellemklasse til high-end spiseinvitation – med én undtagelse: De fik lov til hvad som helst – bare ikke bryde tavsheden ved at tale. Alle gæsterne blev således kastet tilbage på sig selv, på deres tallerkener, deres glas, deres smagen og duften og følelsen af de bidder og slurke, som de puttede i munden, tyggede, slugte og spiste. En stor begrænsning og en svær opgave for nogle gæster, men for andre en stor fornøjelse og en fest for sanserne. Forbuddet mod at tale førte til et øget fokus på alt det, der ikke kan tales om. Lugt, syn, berøring, smag, kropsholdning og fysisk tilstand – og selvfølgelig hørelse.

Fra den soniske materialismes perspektiv betyder det, at tyngdepunktet for den sanselige konstellation og de sanselige materialer har flyttet sig afgørende. Den soniske og sensoriske persona skal udvise en markant anderledes adfærd: være fuldstændig tavs, mens man spiser blandt andre gæster, og udelukkende fokusere på opfattelsen af mad, drikke og handlinger. Denne tvungne forandring skaber ny adfærd, som altid (hvis aggression eller depression ikke vælges som udvej).

For værtinden Nina Backman er denne åbenhed i opfattelsen og reorienteringen af sansningen gennem reglen om ikke at tale også forbundet med en åbning ind i en fælles oplevelse. For stilheden i dette måltid indebærer ikke en slags asketisk, munkeagtig eller masochistisk selvdisciplin. Tværtimod åbner det at spise sammen op for et delt rum af fælles erfaringer. Det offentlige rum for at lytte og opfatte tilhører alle. Backman henviser her gentagne gange til den ægte finske ”Jokaisenoikeudet” (allemandsret).

Denne allemandsret tillader vandreture i skoven, camping i åbne lysninger, svømning i søer og endda fiskeri – da naturen og landskabet betragtes som fælleseje. At eje dem er kun muligt i begrænset omfang. Alle mennesker bør bevare retten til at nyde naturen med alle deres sanser og deres kroppe.

Ligesom at vandre i skoven, campere i åbne lysninger, svømme i en sø, fiske i en flod, er det at høre og smage også en fælles ret. Denne ret giver os mulighed for at udøve og udvide vores soniske personlighed. Vi oplever, vi tilegner os næsten nye lyde og lytteoplevelser. Og vi gør det ved at dele det, ved at tage del i et fælles øjeblik. Under et Silence Meal bliver vi mere til en person i lyd.

### Lytte i små situationer

Når man sidder ved et bord og venter på at få serveret et måltid, er man omgivet af lyde, lugte og en bestemt siddestilling. Oftest er man også viklet ind i en social situation med samtale eller smalltalk, selvscenesættelse og gentagne justeringer af kropsholdning, udsagn og handlinger. Alt dette forbliver som nævnt det samme i Backmans Silence Meal. Med undtagelse af alle de sociale bånd, der skabes og opretholdes gennem sproget. Det er taget væk. Man forbliver en person, der sidder og lugter, forventer et måltid og udveksler blikke, fagter og måske grimasser med de andre gæster ved bordet.

Der sker en bevidst og tvungen transformation, som ændrer vores performativitet i vores soniske persona (for flere detaljer se: Schulze, 2018a, 2018c, 2020). Denne persona er primært bestemt af de individuelle måder at lytte på, af lydbiografien, en række auditive idiosynkrasier og også et sonisk begær: Hvad vil jeg gerne høre? Hvilke lyde længes jeg efter? En sonisk persona bestemmes mindre af dens stabile karakteristika end af dens sansning og dens spørgsmål til sansningen: Hvordan vurderer jeg de lyde, jeg oplever i dette øjeblik: Nyder jeg dem, eller afskyr jeg alt ved dem? Er jeg allerede sensorisk tunet ind på et helt andet, næste øjeblik af hørelse eller sanseoplevelse, som vil ske lidt senere? Undgår jeg måske at reflektere over mine sensoriske eller auditive præferencer? Hvilke lyttesituationer fra de seneste måneder, år, årtier husker jeg stadig som afgørende i dag?

Alle disse aspekter karakteriserer mig og dig som en specifik, idiosynkratisk sonisk persona – og de bliver endnu mere aktiverede og stærke, når du deltager i et Silence Meal eller overværer en lydperformance. Selv og især hvis du sandsynligvis aldrig har tænkt over det.

Min og din soniske persona er formet lige så meget af det, du og jeg elsker, som af det, du ignorerer eller afviser, det, mine høre- eller sanseorganer ikke engang kan opfatte. En ældre, hørehæmmet persons soniske persona er naturligvis meget forskellig fra en ung, danseglad person, der elsker og lytter meget til musik via hovedtelefoner, eller en person, der er næsten helt døv, men stadig fysisk opfatter vibrationer og affekter, bevægelser og social dynamik.

Så snart et levende, menneskelignende væsen rammes af lyd, bliver det dybt påvirket, let forandret og sat i bevægelse. For det er hele kroppen, der hører – ikke kun visse organer: ikke kun i det indre øre og i visse områder af hjernen,

men også meget stærkt i mellemgulvet og i tungen, i kranieknoglerne og i ønskebenet, i det interstitielle væv, i slimhinderne og knæleddene, i brystkassen eller i kønsorganerne.

Denne kropslige lytten blev på imponerende vis skitseret af den franske filosof Jean-Luc Nancy, da han introducerede et kritisk og affektivt fænomenologisk begreb om kroppen. Ifølge Nancy udviser "corpus", en krop i spænding og respons, en dynamisk plasticitet, der gør det muligt for os faktisk at lytte og reagere på sanseoplevelser. Med sit begreb om corpus understreger Nancy, at den borgerlige forestilling om en statuarisk og stabil, en patriarkalsk kontrollerende, fortolkende og dømmende, og en dynastisk, en genealogisk kontrolleret krop for længst er erstattet. Denne gamle forståelse af kroppen har, efter Nancy, domineret europæiske kulturer, religiøs praksis og hverdagsliv i en lang periode på mindst 10-15 århundreder. Men den er nu ved at blive erstattet af en mere sanserelateret og dynamisk konstellation af kroppe i spænding og i gestisk og interaktionel respons. Nancy skriver i 1990:

*"En krop er spænding. Og den græske oprindelse af ordet er 'tonus', tone. En krop er en tone. Og jeg siger ikke noget her, som en anatom ikke kan være enig i: En krop er en tone" (Nancy, 1992/2000: 126; min oversættelse).*

For en antropologi om lyd er dette en grundlæggende indsigt: Tilbagevendende lyttesituationer karakteriserer en person, deres fysiske anspændthed og afslapning samt ønsket om at høre bestemte lyde igen og igen eller at undgå dem med alle midler. Alt dette gør os til en sonisk persona. De manifesterer sig i de små og måske utroligt små, irrelevante og marginale øjeblikke, som for eksempel Sam Auinger og Nina Backman giver os lov til at opleve.

Værdien af vores oplevelser i disse øjeblikke understreges af Backmans og Auingers arbejde: De tilbyder øvelser uden for nutidens strategiske sensologier. Deres kritiske øvelser giver mig mulighed for bedre at forstå, acceptere og internalisere, hvordan jeg oplever og lever mit liv gennem lyd – uden for de dominerende kapitalistiske mediesensologier. De giver mine sanser mulighed for at udforske og leve. Der er dog stadig en opgave, og det er ikke nogen lille opgave: Hvordan kan det lykkes os at give sådanne oplevelser af mening hinsides kapitalistisk udnyttelse af sanserne og deres monetarisering en stabil plads i vores liv og vores samfund? Kan det lykkes mig at gøre det – i min hverdag, når jeg vender mig mod fælles sanseoplevelser? Måske også ved at skrive denne tekst, som du læser lige nu?

I dette øjeblik lytter du med din krop. En lille situation, hvor vi lytter, hvad enten det er, mens vi spiser eller ved en strømmende bæk, læser en tekst eller bare skimmer den, denne situation er grunden til, at vores krop er klar til at modtage lyde. På en måde fortolker situationen allerede lydene – og jeg absorberer dem simpelthen fysisk. Jeg lytter ud fra situationen – og min krop spænder eller slapper af i overensstemmelse hermed. Jo mindre og mere tri-

viel situationen er, jo mere giver den mig mulighed for at lytte og opleve, udvikle og vise mig selv som en lydlig persona.

At være der, lytte og forundres over middagens lys og nattens vidundere. Det er en umådelig værdi, som jeg kan dele. Værdien af de små situationer og vores oplevelse af dem.

## Litteratur

- O+A Sound Stories (9/11-2023), *Sound Stories 37 Rheinharp* [video], Youtube. [www.youtube.com/watch?v=0OzX6XLx0pM](http://www.youtube.com/watch?v=0OzX6XLx0pM)
- Backman, Nina (2013), *Silence Meal: A Performative Dining Experience*, Silence Project, <https://silenceproject.fi/silence-meal.html>
- Barad, Karen (2007), *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham: Duke University Press.
- Coole, Dinna og Samantha Frost, red. (2010), *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*, Durham: Duke University Press.
- Cox, Christoph (2011), "Beyond Representation and Signification: Toward a Sonic Materialism", *Journal of Visual Culture*, 10(2): 145-61.
- Haraway, Donna (2016), *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham: Duke University Press.
- Howes, David, red. (2005), *Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader*, London and New York: Routledge.
- Howes, David og Constance Classen, red. (2014), *Ways of Sensing: Understanding the Senses in Society*, London and New York: Routledge.
- Perniola, Mario (1991), *Del sentire*, Torino: Einaudi.
- Perniola, Mario (2002), *Über das Fühlen*. Übersetzt von Sabine Schneider, Berlin: Merve Verlag.
- Schulze, Holger (2018a), *The Sonic Persona. An Anthropology of Sound*, Bloomsbury Academic: New York.
- Schulze, Holger (6-11, 2018b), *Notes on a Silent Meal*, Blog der Berliner Festspiele. <https://web.archive.org/web/20230329063937/https://blog.berlinerfestspiele.de/notes-on-a-silent-meal/>
- Schulze, Holger (2018c), "Corpus – Dispositive – Persona. Formants of an Anthropology of Sound", *Svensk tidskrift för musikforskning / Swedish Journal of Music Research (STM-SJM)*, 100, pp. 117-32.
- Schulze, Holger (2019), *Sound Works. A Cultural Theory of Sound Design*, New York: Bloomsbury Academic.
- Schulze, Holger (2020), *Sonic Fiction*, New York: Bloomsbury Academic.
- Schulze, Holger, red. (2021), *The Bloomsbury Handbook of the Anthropology of Sound*, New York: Bloomsbury Academic.
- Serres, Michel (1985), *Les Cinq Sens: Philosophie des corps mêlés*, Paris: Grasset.
- Serres, Michel (2008), *The Five Senses: A Philosophy of Mingled Bodies*, translated by Margaret Sankey and Peter Cowley, New York: Continuum Publishing.
- Voegelin, Salomé (2019), "Sonic Materialism: Hearing the Arche-Sonic", i Mark Grimshaw-Aagaard, Mads Walther-Hansen og Martin Knakkegaard, red., *The Oxford Handbook of Sound and Imagination*, vol. 2, New York: Oxford University Press, pp. 559-78.

# Spørgsmål fra erindringsarbejdet

Temanummer: Når viden skaber forandring

HEIRLOOM er et kunstcenter for spørgsmål relateret til arkiver. Vi reaktiverer oversete kunstpraksisser og samlinger og sætter dem i dialog med samtiden.

HEIRLOOM (arvestykke på dansk) er en genstand, som rejser gennem tid og generationer, ladet med skiftende betydninger. Værdien af et arvestykke er aldrig entydig, og netop forhandlingen omkring, hvad der tildeles værdi, afspejler HEIRLOOMs tilgang til at åbne arkivet. HEIRLOOM ønsker at sikre større mangfoldighed i de historier, der indsamles, og en mere nuanceret stillingtagen til materialet, som indlejres i kulturarven. Ambitionen er at kaste lys på hidtil usynlige forbindelser og kontekstualisere nye blikke på historiefortællingerne.

Ud fra HEIRLOOMs arbejde med at skabe udstillinger, baseret på eksisterende arkivmateriale og med samtidskunstnere, som går i dialog med historien, er der opstået en række spørgsmål omkring værdisættelse og værdiforhandling.

## STINE HEBERT

Direktør, kurator, kunsthistoriker og grundlægger af HEIRLOOM,  
stine@heirloom-caa.org

## JOHANNE LØGSTRUP

Direktør, kurator, kunsthistoriker og grundlægger af HEIRLOOM,  
johanne@heirloom-caa.org



Yvette Brackman,  
Moe Mir (2023)  
Foto: Kevin Malcolm

## Hvilke historier har vi ikke gjort nok for at forstå i vores samtid?

Billedkunstner Yvette Brackman har i sin kunstneriske praksis påtaget sig ansvaret for at videregive sin families historie. Hun ser sig selv som bæreren af en viden, som ellers ville gå tabt. På talrige måder bearbejder hun denne arv gennem performances, installationer og videoværker. Installationen *Moe Mir* (min verden på russisk), som blev vist i HEIRLOOM, tager udgangspunkt i en samling af fotos fra Brackmans familie, en russisk-jødisk immigrantfamilie, som flygter fra Ruslands stalinistiske system og spredes over store dele af verden.

Brackman forsøger igennem familiefotoalbummet at samle familiens historie via tekster, der beskriver egne erindringer og samtaler med sine familiemedlemmer. I direkte tiltale henvender hun sig til personerne på fotografierne og i en nøgtern, men kærlig, tone skildrer hun komplekse relationer personerne imellem. Brackman har bearbejdet arvestykker: et sengetæppe, et flag og nogle messinggenstande. Artefakterne, som hovedsageligt har affektionsværdi, gives



en ny betydning ved påførslen af ord og sætninger. Disse nye lag rummer fragmenter fra familiehistorien og fortæller om flugt, overlevelse og tilpasning. Ved denne handling sammenfører Brackman genstandene med deres tidligere ejere, samtidig med at de bringes ind i en ny fortælling som kunstobjekter.

## Hvordan kan en flygtig værkpraksis gøres synlig og tilgængelig for eftertiden?

I 1976 skabte kunstnerne Rose English og Sally Potter den banebrydende stedsspecifikke performance *Berlin*, som blev realiseret i fire dele over forskellige venues i centrum af London. Værket, dets emner og dets metoder satte dybe spor i deres respektive individuelle praksisser og internationale løbebaner – Rose English bevægede sig videre til at skabe ambitiøse performances indenfor kunst, teater og cirkusverdenen, og Sally Potter etablerede sig som en anerkendt filminstruktør. HEIRLOOM har udviklet og skabt *Berlin: Remembering the Spectacle* i samarbejde

med Rose English, og udstillingen genbesøger værket fra 1976 med en ny installation, der præsenterer rekvisitter, kostumer, fotografi, video samt arkivmateriale. Udstillingen er samtidig tilrettelagt som en refleksion over performedokumentationens karakter og tilgang. *Berlin: Remembering the Spectacle* er første gang, English og Potter genbesøger deres kollektive praksis, og udstillingen lader tiden kollapse i spørgsmålet om, hvad der er fortid, nutid og fremtid i det kunstneriske arbejde. Akt 4 i *Berlin* sluttede med spørgsmålet ”Hast du *Berlin* fundet?” (Har du fundet *Berlin*?), som English og Potter stillede hinanden, og begge besvarede ved at opremse de materialer, objekter, ideer og steder, som havde indgået i værket. Værket *Berlin* havde derved i sig selv en iboende diskussion omkring, hvad man kan genkalde sig, og hvad der er tabt for eftertiden.



Rose English og Sally Potter, *Berlin: Remembering the Spectacle* (2023).  
Foto: Kevin Malcolm

## Hvad fortæller arvestykket?

På gruppeudstillingen *Mother Always Has A Mother* i HEIRLOOM blev der vist en række danske og internationale kunstneres værker, der alle beskæftigede sig med relationer mellem generationer. Værkerne forholdt sig til familieforhold og til at forstå sig selv gennem sit ophav. Titlen *Mother Always Has A Mother* er et lån fra filmskaber, forfatter og kønsforsker Trinh T. Minh-ha, og peger på hvordan viden, erindring og fortælling løber gennem generationer. Hvordan den ældste form for arkiv er den mundtlige overlevering.

Fotografiet forestiller et forarbejde til tekstilværket *Almost No Memory* af billedkunstner Rosita Kær. Værket, som indgik i udstillingen, består af materiale fra et optrævlet kludetæppe, som hendes mormor Karen-Hanne Stærmose Nielsen vævede af sin farmors, Kærs tipoldemors, undertøj og strømper. Tekstiler er gået fra hånd til hånd, fra kvinde til kvinde gennem årene. Værket indgår i Kærs afsøgning af, hvordan materialer lagrer minder, samt hvordan der i impulsen til at drage omsorg for noget altid bor muligheden for at ødelægge det. Men fragmenter gør det også muligt at forestille sig nye mønstre og forbindelser, genfortælle og genopfinde historier.



Rosita Kær: *Almost No Memory*,  
(forarbejde).  
Foto: Clara Reeh





### Hvad tildeler vi betydning, når vi åbner arkivet?

Kunstneren Frances Scott har lavet et fanbrev fra én kunstner til en anden, efter hun i årevis har dyrket, men aldrig opsøgt, den amerikanske komponist og musiker Wendy Carlos (f. 1939). I 1979 stod Carlos i et interview i Playboy Magazine offentligt frem og fortalte, som en af de første kulturpersonligheder nogensinde, at hun havde skiftet kønsidentitet. Nyheden overtog fokus i interviewet, og Carlos følte sig efterfølgende svigtet og skuffet over, at hendes kunstneriske arbejde ingen spalteplass fik, og siden slutningen af 70'erne har hun levet i New York mere eller mindre tilbagetrukket fra offentligheden.

Frances Scott har lavet research i arkiverne på New York Public Library og har fundet frem til det transskriberede interview, som Carlos gav til Playboy Magazine. Scott har rehabiliteret flere af Carlos' oprindelige udsagn, som ikke indgik i den publicerede artikel, og tegner derved igennem flere filmværker et langt bredere billede af Carlos' interesser og praksis. Udstillingen på HEIR-LOOM viser den komplekse og uforudsigelige rejse, et kunstnerisk arkivbaseret projekt kan tage. Ambitionen for Scott har aldrig været at stile mod en direkte repræsentation af Wendy Carlos, og spørgsmålet undervejs bliver snarere, hvem der egentlig repræsenteres i en sådan undersøgelse. Via udstillingen tegnes der lige så meget et portræt af Scotts kunstneriske arbejds metode som en poetisk, kunstnerisk hyldest af Wendy Carlos.

*Frances Scott, every time I've been an eclipse (2024). Foto: Kevin Malcolm*

## Hvad betyder et atypisk værk for forståelsen af en kunstnerisk praksis?

I 1947 medvirker billedhugger Sonja Ferlov Mancoba (1911-1984), som er mest kendt for sine skulpturer, på den årlige kunsthåndværkudstilling på Kunstindustrimuseet i København med et tekstilarbejde. Tekstilet får flotte anmeldelser, men bliver ikke den kommercielle succes som Mancoba havde håbet på. Der er grund til at antage, det udstillede værk var tekstiltrykket *Mancoba*, som med stor sandsynlighed er et fællesværk skabt af Sonja Ferlov Mancoba og hendes sydafrikanske partner, billedkunstneren Ernest Mancoba (1904-2002). *Mancoba*-tekstilet kan ses som et billede på historien om de to kunstnere, der via deres praksisser ønskede at animere medmenneskelighed og fællesskaber. Mancoba-parret så kunsten som et muligt rum for at iværksætte og udleve disse værdier. I Danmark er Sonja Ferlov Mancobas kunstnerskab det mest kendte af de to, men i en international sammenhæng er det Ernest Mancobas kunstnerskab, som i disse år er genstand for stor opmærksomhed. I udstillingen *Textiles Memories* på HEIRLOOM blev historien bag tekstilet kortlagt. Tekstilet falder uden for de to kunstneres respektive praksisser, men alligevel rummer hver deres karakteristiske kunstneriske udtryk.



Ernest Mancoba og Sonja Ferlov Mancoba, *Mancoba* (1951). Foto: HEIRLOOM 2022



### Hvordan rejser værdisættelsen af kunst gennem tid?

Kunstneren Marianne Heier arbejder med spørgsmål relateret til økonomi og værdicirkulation. I sin performance *Lost Light* skabt til åbningen af HEIRLOOM debatterede hun arvestykket i et feministisk juridisk perspektiv og udforskede historieskrivningens præmisser og problematikker. Den iboende magtstruktur i gaveøkonomien er et gennemgående tema for hendes arbejde.

*Marianne Heier, Lost Light, performance, HEIRLOOM (2022).  
Foto: Kevin Malcolm*

Citat fra *Lost Light*: ” (...) Mønterne var lavet af rent sølv. De var ikke bare en valuta med symbolsk værdi, men også sølvbarrer og et middel til at eksportere selve metallet. Mønten ligner de mønter vi stadig bruger i dag, men den er også fundamentalt anderledes. Denne mønt har både en konkret, materiel værdi i form af sølvets vægt og en symbolsk repræsentation af værdi, der skal bruges som stand-in for andre varer under handel. Jeg købte denne mønt på e-bay, og den anses for beskadiget og næsten værdiløs, fordi nogen et eller andet sted i løbet af de næsten 2500 år, den har eksisteret, har været mistroisk over for den. Der er lavet et dybt snit lige ned igennem uflen for at tjekke om mønten er lavet af rent sølv hele vejen igennem. Der er et før, og der er en efter denne begivenhed: Snittet fastgør denne mønt til selve adskillelsen af konkret og abstrakt værdi.”

# Glasvitrineskabet

Temanummer: Værdiskabelse i kunst og kulturliv

**RAKEL HASLUND-GJERRILD**

Forfatter og sinolog,  
rakelhgjerrild@gmail.com

Jeg husker tydeligt det glasvitrineskab, som jeg tretten-fjorten år gammel indkøbte til vores lille frikirke i fiskerbyens gamle sømandshjem på kanten mellem huse og havn. Hver søndag gik jeg hjemmefra tre kvarter før de andre, hastende langs de kolossale havnebassiner og kilometer lange kajer for at låse glasvitrineskabet op i kirkens rummelige entré en god halv time før gudstjernerens begyndelse. Så var der åbent i bogsalget.

Da jeg blev født, var vores havn den fjerde største havn i Danmark målt efter mængde og værdi af tilførsler, en kolossal formue i torsk, byens egentlige hjerte, men mens jeg voksede op, begyndte havnen at forbløde, kutter efter kutter blev sendt til ophugning, fileteringsfabrikkerne lukkede, mens kirkens skare voksede bæk for bæk. Og jeg var ansvarlig for min del af den vækst, i al fald udvidelsen af kirkens aktiviteter med et bogsalg, som jeg fyldte med kristne romaner fra kristne forlag.

Jeg læste næsten alle bøger i mit salgsudvalg og husker særligt en sommer, som gik med at læse den tolv bind lange serie *Left Behind*, en hollywoodversion af Johannes' Åbenbaring, altså en slags kristen sci-fi om jordens undergang og med antikrist som en internet-savvy politiker, solgt i 80 mio. eksemplarer world wide. Eller andre somres åndeløse læsenætter med næsen begravet i romaner af Frank E. Peretti, den kristne Stephen King, om åndelig krigsførelse, hvor ærkeengle iført rustning og brynje bekæmper ligeledes udstyrede hærførere af dæmonernes bataljoner.

Jeg læste det hele. Og mere til. Jeg tømte simpelthen det lokale folkebibliotek i en hastighed af cirka fem-syv bøger om ugen, umærkeligt glidende fra børneafdelingen ind i voksenlitteraturen, at læse Dostojevskij synkront med børnekrimier.

Denne læseraptus satte en bevægelse i gang: Det begyndte at nage mig, at de kristne romaner, som jeg læste og solgte, ikke var på kunstnerisk højde med de bøger, jeg var begyndt at læse af f.eks. Tom Kristensen, Sigrid Undset og Gabriel García Márquez. Jeg spekulerede over, hvorfor de bøger i mit bogsalg, som jeg regnede for *sande*, var så fyldt med klicheer og forsimplede, sort-hvide karakterer, at de følte usande sammenlignet med de store værker, som jeg var begyndt at læse. Det var ikke helt ukompliceret, for to af mine andre ynglingsforfattere var udtalte kristne og skrev om kristne temaer, den

førnævnte Dostojevskij og den amerikanske Pulitzer-vinder Marilynne Robinson, men deres bøger oplevedes som væsensforskellige fra salgsvarene i mit glasvitruineskab – og at forskellen havde noget med *kunst* at gøre. Jeg blev efterhånden så afgørende ramt af disse kunstoplevelser, at det paradigme, verdenssystem og sprog, som hidtil havde været hele min horisont, ikke længere fremstod uangribeligt eller selvindlysende. Jeg forbinder derfor dette stålgrå glasvitruineskab med min første oplevelse af dyb tvivl.

Her mere end tyve år efter finder jeg det stadig svært at indkredse, hvad der gør noget til kunst. På overfladen virker det som et spørgsmål om skønhed og kvalitet. Formmæssig skønhed som f.eks. gode metaforer og struktur, rim, ordspil og rytme forklæder sig meget let som sandhed. Når noget er velformet, *føles* det simpelthen stærkere og sandere. Politiske slogans er ofte formet rytmisk, det er jo ikke et tilfælde at tre ud af fire ord begynder med d i 'Det Danmark du kender' – og at rytmen gentages. Det kunne godt have forvirret en teenager.

Men at jeg blev så ramt på min tro og verdenssyn af forskellen mellem kitschlitteratur og litteraturens store kunstværker, handlede også om noget andet end sprogfinesse. Nemlig at bøgerne, jeg selv solgte, forsimplede og lukkede af for denne oplevelse i kraft af deres opbyggelig didaktik og overbeviste værdiklarhed, mens at *kunsten* havde noget at gøre med åbenhed og en tvetydighed som fik mig til at reflektere over mit udgangspunkt i verden, overraskelsen over at bøger som kunne være ikke-opbyggelige, moralsk uklare eller direkte amoralske, alligevel kunne tale med en styrke, som det var svært at sidde overhørig.

Hvis kunstoplevelsen gjorde mig bevidst og øgede min valgfrihed i livet, så var det faktisk det religiøse som lærte mig at gå ind i den tilstand, som jeg i dag forbinder med skabelse og kreativ skrivning, altså *kunst*. For i mine teenageår gik jeg også på profetkursus hver sommer og lærte at høre Guds stemme i mit indre. Det var en øvelse i at tømme sig selv for holdninger, meninger og en ellers konstant indre refleksiv ordstrøm for derved at gøre sig selv til en kanal, en åbning, en som kan modtage. Når denne tomhed var opnået, gjaldt det så om at lytte og vente på det første ord eller billede, der faldt en ind, og så tale spontant ud fra dét. Lade sig flyde på en strøm af ord uden at vide, hvor man var på vej hen. Det var sådan, jeg lærte at tænke poetisk og sidenhen at skrive poetisk: Det vil sige at overgive sig til noget, som ikke er defineret på forhånd, som er åbent og som svarer igen. Jeg kalder det: at gå igennem spejlet. Hvis mit "jeg" er et spejl, som hele tiden afspejler mig selv, så er dette en måde at gå igennem sig selv på, hvor spejlet forrykker sig en anelse og skaber brydninger, som viser verden, som den også kunne være, og ikke kun som jeg tror, den er.

Det er en måde at skrive eller skabe på, hvor ordene eller verdens genstande og fænomener ikke har samme klart definerede værdi som i vores dagligsprog og dagligliv, hvor vi regner med det beregnelige og let kategoriserbare, altså

det i forvejen allerede overbeviste, men verden som under stadig konstruktion – og for mig blev kunsten en måde et øjeblik at fastholde og derved synliggøre denne flimren. Som når ordene åbnes op for deres flertydighed eller poetiske flerstemmighed: Ordet *værdi* eller *værd* som sædvanligvis forstås som den grad af betydning, vigtighed, nytte eller virkning, som tillægges noget eller nogen. Men *værd* ligger så snublende nært op af *vær* – dette grundspørgsmål, der har plaget mennesker, siden vi fik sprog, samfund, skrift. Hvad vil det sige at være til? Et svar så stort som et univers. Som når man har diskuteret en sag for længe, og man ser på sin partner og siger: Lad os nu bare *være* lidt til stede. Kunstens værdi som et spejl for det værende?

I dag er den sidste kutter forsvundet fra havnen, mågerne skriger blå over tomme bassiner, som kun om sommeren fyldes af lystbåde. Havet er dødt eller døende. Dét skulle jeg skrive en roman om, har jeg tænkt, hver gang jeg de seneste år har besøgt min barndomsby. At jeg troede byens katastrofe var fiskeriets endeligt, men der kom jo gang i næringslivet alligevel, caféer og små bæredygtige virksomheder har fundet nye formål til de gamle havnebygninger – og dog er havet dødt. Vi, der lever videre, havet, der dør. Jeg går på havnen og tænker på verbet *at have*, vores *havetrang* – og så over for mig: *Havet*, den store blå flade, der skjuler dybets død. Så går jeg videre og kommer altid forbi kirken i sømandshjemmet. Glasvitrineskabet står endnu i kirkens rummelige entré. Da jeg flyttede fra byen, gik der et par år, før bogsalget blev indstillet. Sidst jeg var på besøg, var bøgerne blevet udskiftet med øreringe, halskæder og brocher skabt af prostituerede fra Kina og Burma på vej ud af prostitution i kraft af et nyt erhverv som smykkekunstnere.

# Forfatteren som sundhedsfremmer

Temanummer: Værdiskabelse i kunst og kulturliv

*Artiklen vil kort introducere feltet kultur og sundhed i Danmark, samt beskrive Rewritalize-projektet, der finder sted i regi af Region Hovedstadens Psykiatri, hvor der faciliteres forfatterdrevne skrivegrupper i sundhedsfremmende kontekster. Hvori består forfatternes faglighed i den sammenhæng? Hvordan*

*kan skrivegrupperne tænkes at være værdiskabende for den mentale sundhed? Én 'tese' er at kunstens og litteraturens indbyggede funktionsløshed eller 'ubestemthed' i høj grad er medvirkende til at gøre den faciliterede omgang med kunsten og litteraturen til et sted for recovery og lindring.*

Igennem de seneste år har kultur- og sundhedsfeltet oplevet en stigende interesse i Danmark såvel som internationalt. Forskellig forskning peger på at kunst- og kulturaktiviteter kan spille en positiv rolle i at fremme sygdomsforebyggelse og -mestring, fremme trivsel og sundhed, samt bidrage til både fysisk og mental sundhed (Jensen, 2022; Fancourt og Finn, 2019). Forskellige skandinaviske folkesundhedsundersøgelser har påvist at deltagelse i kunst- og kulturaktiviteter kan være sundhedsfremmende og risikoreducerende inden for så forskellige områder som vedvarende depression og hjerte-kar-sygdomme-mortalitet og påvist, at personer, der er kulturelt aktive, har bedre selvvurderet helbred end de, der ikke er det. Selvvurderet helbred betragtes generelt som en effektiv indikator for dødelighed og morbiditet (Jensen et al., 2023).

I det hele taget kan man i disse år spore en bred, interdisciplinær interesse for, hvad kunsten kan 'bruges til' – og måske allerede bliver brugt til, uden at vi har været tilstrækkeligt opmærksomme på det. Hvilke slags samtaler, fællesskaber, relationer og offentligheder kan kunst og forskellige æstetiske praksisser skabe, påvirke eller spille en særlig rolle i? Det er blandt andet disse spørgsmål, som nyetablerede interdisciplinære forskningsprogrammer og -centre som Kunst og sociale fællesskaber ved Norsk Kulturråd & Statens Kunstfond (2018-2023), Kunsten som Forum på Københavns Universitet (2018-2023) og Center for Kunst og Mental Sundhed i Region Hovedstadens Psykiatri (2021-) på forskellig vis har arbejdet med i de seneste år.

## Skrivegrupper i psykiatrien

Center for Kunst og Mental Sundhed tilbyder blandt andet kreative skrivegrupper til voksne der er i aktiv behandling i psykiatrien. Skrivegrupperne er en del af forskningsprojektet *Rewritalize*, der har en ambitiøs vision om at udvikle en ny type non-farmakologisk gruppeintervention, der kan skabe

**MARTIN GLAZ  
SERUP**

digter, kritiker og  
litteraturforsker,  
martinglazserup@  
gmail.com

positive psykiske forandringer og selvoplevet ”recovery” for mennesker med psykisk sårbarhed, og på samme tid producere en forskningsbaseret evidens, der på sigt vil kunne gøre kunstbaserede grupper til en etableret del af den psykiatriske behandling i Danmark (CKMS).

Verdenssundhedsorganisationen WHO har påpeget at psykisk sygdom, herunder depression, er en af de betydeligste kilder til tab af arbejdsevne på verdensplan, med et indirekte produktivitetstab som markant mere kostbart end de direkte udgifter til behandling (WHO). I Danmark vil omkring 82 pct. af befolkningen på et tidspunkt i løbet af et livsforløb få udskrevet medicin for psykisk sygdom og/eller blive behandlet i psykiatrien. I 2022 blev omkring 110.000 voksne og 40.000 børn behandlet i psykiatrien i Danmark, og samme år blev omkring 747.000 voksne danskere behandlet med psykofarmaka. I perioden 2013 til 2022 har en samlet stigning på ca. 18 pct. fundet sted i antallet af mennesker i psykiatrisk behandling (både i form af indlæggelse og ambulans). Det er en stigning på knap 31.000 mennesker (Psykiatrifonden, 2023: 7). Mennesker med en psykiatrisk diagnose har gennemsnitligt en kortere forventet levetid end resten af befolkningen (i Danmark 8-18 år ifølge Psykiatrifonden, på verdensplan 10-20 år ifølge WHO). Personer med psykisk sygdom har sværere ved at gennemføre en uddannelse end resten af befolkningen, og heller ikke på sigt indhenter de deres uddannelsesmæssige efterslæb. På lignende vis har personer med psykisk sygdom gennemsnitligt markant sværere ved at fastholde deres tilknytning til arbejdsmarkedet (Psykiatrifonden, 2023: 6-8). OECD har estimeret, at de samlede direkte og indirekte omkostninger forbundet med psykisk sygdom i Danmark i 2015 udgjorde 5,4 pct. af BNP, svarende til 110 milliarder kroner (Psykiatrifonden, 2023: 85). Hertil kommer naturligvis og ikke mindst de betydelige menneskelige omkostninger.

I det perspektiv er det ikke underligt, at man leder efter nye ressourcer i sundhedsvæsenet, og i denne sammenhæng bliver kunstbaserede interventioner, herunder den type interventioner, der finder sted i skriveworkshops, netop anset som en ressource. Kunsten har i forskellige former altid haft en plads i psykiatrien, men i Danmark er tilbuddet til patienter endnu sparsomt (Bundesen og Rosenbaum, 2021).

## Rewitalize

Et systematisk review har konkluderet at kreativ skrivning kan støtte personlig ”recovery”, men at der er brug for mere forskning i feltet. Ligeledes efterlyser reviewet mere forskning for at finde ud af, hvori de aktive komponenter består i de faciliterede skrivegrupper. Studierne i reviewet peger i forskellige retninger, men noget tyder på at ”God praksis kan indebære, at der både er en psykiatrisk sundhedsfaglig og en dygtig forfatter til stede for at sikre, at begge dimensioner får lige stor vægt” (Mundy et al., 2022).



En af de underliggende hypoteser for Rewitalize-projektet er netop at selve konstellationen med en kunstnerisk skrivegrubeleder og en sundhedsfaglig co-terapeut, i sig selv er en virksom faktor i gruppen. Det forudsætter to forskellige former for autoritet, der ikke må opfattes som konkurrerende, men optimalt bør komplementere hinanden. For at det kan ske forudsætter det, at de to “har en velfungerende relation præget af gensidig forståelse, respekt og sympati for hinandens professionelle virke i gruppen.” Sådan skriver Birgit Bundesen og Bent Rosenbaum i deres præsentation af Rewitalize og “Skrivegrupper som en ny gruppebaseret hybrid mellem en kunstworkshop og en gruppeterapeutisk intervention for mennesker med psykisk lidelse” (Bundesen og Rosenbaum, 2021).



**Forskellige skandinaviske folkesundhedsundersøgelser har påvist at deltagelse i kunst- og kulturaktiviteter kan være sundhedsfremmende og risikoreducerende inden for så forskellige områder som vedvarende depression og hjerte-kar-sygdomme-mortalitet og påvist, at personer, der er kulturelt aktive, har bedre selv vurderet helbred end de, der ikke er det.**

Også andre steder i psykiatrien lader kunstneriske formater og skrivegrupper til at kunne udgøre en ressource. Mere specifikt i forhold til læger, psykiatere og andet sundhedsfagligt personel, der for eksempel står i fare for at blive ramt af omsorgstræthed. Hypotesen er, at nogle af disse formater udgør effektive øvelser i empati og mentalisering: “‘Reflective functioning’ og ‘narrative sensitivity’ er også færdigheder for psykiatere, som har brug for at kunne sætte sig ind i den andens perspektiv, ligesom de har brug for at se sig selv udefra. De skal både lære at læse deres egne ord, og tillade andre at læse dem som udtryk for en [litterær] karakter” (Bundesen og Rosenbaum, 2023, min oversættelse).

I et Rewitalize-forløb mødes skrivegruppen 15 gange a 3 timer. Gruppen mødes én gang ugentligt 14 uger i træk – med enkelte pauser ved ferier, sygdom og lignende, og efter den 14. gang holder gruppen en længere pause af cirka en måneds varighed. Herefter mødes den en sidste gang, den såkaldte “boostergang.” Boostergangen fokuserer på at samle op på, hvordan det er gået siden sidst, om deltagerne i skrivegruppen har taget nogle af de litterære strategier med sig videre i deres liv, læser de, skriver de, hvordan går det egentlig, nu hvor vi ikke længere mødes en gang om ugen. Også den sidste gang bliver der skrevet.

Co-terapeuten har altid en sundhedsfaglig baggrund, hvor skrivegrubelederen er forfatter med skriveundervisningserfaring. Selv har jeg været tilknyttet Rewitalize siden de første pilot-workshops i 2017 og frem til 2024, både som skrivegrubeleder og siden også som postdoc i et projekt, der blandt andet havde til formål at undersøge forfatterens samarbejde med co-terapeuten, og ikke mindst hvori forfatterfagligheden består i skrivegrupperne.

## Forfatterfagligheden

Hvilken rolle spiller forfatteren så i skrivegruppen? Udover at være eksperter i at skrive og læse, lader det til at forfattere er særligt gode “mindfull mind-wanderes”, de bruger altså den bevidste dagdrøm som en slags redskab i den kreative proces (Preis og Cosmelli, 2017; Chistiansen og Dalsgård, 2021). Et stigende antal studier er i de seneste år begyndt at sætte fokus på de konstruktive neurologiske og psykologiske effekter af “mind wandering” (“task-unrelated spontaneous mind wandering”) i forbindelse med kreativt arbejde og selvregulering (Preiss og Cosmelli, 2017). Kreativ skrivning er ikke en aktivitet, hvor et lokalt problem skal løses (“task-oriented problem solving”), men en del af en fortsat betydningskabelse.

Det er en arbejdshypotese, at denne særlige tilgang til skriften hos skrivegrupelederen, skaber en særlig atmosfære omkring læsningen og skrivningen i skrivegrupperne, hvor kendte didaktiske effekter som spejling og efterligning er aktive i læringen. Her er særligt forfatterens skærpede sans for mindwandering, betydningskabelse og kreativ tilgang til skriften som noget plastisk, afgørende for den litterære stemning i rummet – forudsat at det i startfasen er lykkedes at etablere et stabilt rum, et “holding environment” (Applegate, 1997), der er trygt nok til at give deltagerne frihed eller overskud til at associere, reflektere, tage litterære chancer og dele det, de skriver og tænker, med hinanden (Bundesen og Rosenbaum, 2023).

Sammen med Fine Gråbøl, der ligesom jeg har ledet mange skrivegrupper i Rewitalize-regi, etablerede jeg i 2023 en forfattergruppe, hvor vi inviterede alle de forfattere, der på det tidspunkt underviste på CMKS/Rewitalize, til at deltage. Over fem mødegange skiftedes de forskellige forfattere til at lede skriveøvelserne med de andre forfattere som skrivende gruppedeltagere. Udover at virke som gensidig inspiration og efteruddannelse var formålet at undersøge forskelle og ligheder imellem vores måder at bruge øvelser og give feedback på.

Det lader til, at de fleste forfattere underviser ud fra en vekslen mellem at læse og skrive, og opfatter de to bevægelser som komplet uadskillelige. Læsningen er en direkte forudsætning for det at skrive: “ikke fordi at skriveøvelserne direkte skal afspejle eller mime en tekst vi har læst i fællesskab, men fordi den skrivende mere eller mindre ubevidst skriver sig ind i et mærkeligt vævet mønster af gamle forblæste eller hengemte stemmer”, som Gråbøl siger. De nyskrevne tekster træder i intertekstuel forbindelse med, hvad der allerede er skrevet, uanset om forfatteren ved og vil det eller ej.

Et andet element, der lader til at være væsentligt for forfatterfagligheden i denne sammenhæng, er forfatterens egen erfaring med at arbejde med sprog som et formbart, plastisk materiale, at have kontakt med stoffet og at vide noget om, hvordan det er at arbejde med en tekst i proces. At vide noget om potentialitet,

ikke se eller forstå teksten som noget, der nødvendigvis må være som den nu en gang er, men mestre en værkstedsmæssig tekstforståelse: Den kunne se anderledes ud, hvis man traf andre valg. Som skriveunderviser er det indlysende nok vigtigt at have konkrete erfaringer med, hvad det vil sige at skrive: "Det er svært, sårbart, det er også tit virkelig sjovt" (Serup og Gråbøl, under udgivelse).

Det allervigtigste element i forfatterfagligheden er at forfatterne populært sagt fokuserer på form fremfor indhold, eller måske mere præcist: Forfatternes udprægede gøre opmærksom på at form er indhold. At der er en narrativ distance mellem 'den levede erfaring' og 'teksten', hvor den litterære tekst ikke bliver betragtet som en direkte artikulation af en indre diskurs, af en 'sandhed', men snarere ses som et æstetisk konstrukt, en lingvistisk, autonom form – altså en skønlitterær tekst (Bundesen og Rosenbaum, 2023).

Viden om den skrivefaglige facilitators betydning for et virkningsfuldt skriveværksted er stadig relativt begrænset, men i et nyligt studie af kreative skriveværksteder for mennesker med kroniske sygdomme (anonym, under udarbejdelse), undersøges forfatternes skrivefaglige feedback og dens betydning for et gavnligt forløb for deltagere på kreative skriveværksteder. Mere konkret er fire skriveforløb med tre sygdomsgrupper (kræft, reumatologisk sygdom og multipel sklerose) blevet undersøgt. Designet er anderledes end hos Rewritalize på den måde, at der ikke er tale om tandem-undervisning med både sundheds- og skrivefaglige facilitatorer. Fokus er primært på det der i artiklen bliver omtalt som "det faglige" – altså facilitatorenes specifikke skrivefaglighed og måde at give respons på, på en måde der skaber det den amerikanske litterat Rita Felski kalder 'recognition' (genkendelse, erkendelse og anerkendelse) hos deltagerne (anonym, under udarbejdelse).

Det konkluderes i artiklen, at "det er vigtigt, at facilitators feedback er bygget på faglige kompetencer, men at vedkommende også må mestre relationsmæssige kompetencer og udvise anerkendelse i mødet. Anerkendelse er ikke lig med ros, men at kunne 'se' og gennemskue en oplæst tekst fra et skrivefagligt standpunkt samt give omsorgsfuld feedback herpå." Feedbacken fra facilitatoren "var helt central for deltagerens udbytte af skrivningen", står der videre. Via etnografisk feltarbejde med deltagerobservation i skrivegrupperne, fremhæves det, at de fire forskellige facilitatorer, på trods af individuelle forskelle, overordnet er præget af en række ligheder i måden at arbejde på: "De indledte ofte med et kort resumé af den oplæste tekst og fremlagde dernæst, hvilke tekstmæssige strategier deltageren, bevidst eller ubevidst, havde benyttet i teksten. Litterære begreber som for eksempel apostrofe (højtidelig henvendelse) og synekdoter (del for helhed) blev i flere tilfælde knyttet til det oplæste og forklaret for deltagerne. Facilitator dvælede gerne ved detaljer i det oplæste og udpegede steder, der var særligt interessante, eller som deltageren med fordel kunne udfolde sidenhen. De andre deltagere blev af facilitator inviteret til at byde ind med feedback, og deres bidrag bestod oftest af ros eller opmuntrende ord" (anonym, under udarbejdelse).

Skrivegrubeledeerne i skrivegrubeerne med kroniske sygdomme, der ligesom i Rewritalize er undervisere med forfatter- og undervisningserfaring, arbejder i deres undervisnings- og feedbackform grundlæggende på samme måde som det sker i Rewritalize. Udover at have et primært fokus på hvordan teksten arbejder formelt, og have en udtalt forståelse af tekstens plastiske potentiale, sørger skrivegrubeledeerne også her for at være deskriptive fremfor normative i deres feedback. Altså ikke at tale om, at noget er godt eller dårligt, så meget som at beskrive, hvad teksten gør og igennem nærlæsning vise, hvordan den gør det. På den måde ligger den forfatterdrevne undervisning i skrivegrubeerne i sundhedssektoren metodisk i tråd med måden skriveundervisningen bliver gennemført på, på størstedelen af de etablerede forfatter- og skriveskoler i hele Skandinavien. Her lyder credoet paradoksalt nok noget i retning af at man kan ikke lære at skrive, men man kan lære at læse, og på den måde bliver man også bedre til at læse sig selv – og sådan man kan måske alligevel blive bedre til at skrive (Serup, 2012; Lind, 2022).



**Det er kun, hvis litteraturen og kunsten ikke instrumentaliseres, at man i forbindelse med kultur og sundhed er i stand til at instrumentalisere den. Og lige netop dén måde at omgå litteratur på – som, igen, populært formuleret, ‘kunst for kunstens skyld’ – er forfatterne eksperter i.**

Men der er selvsagt også væsentlige forskelle på den undervisning der finder sted på professionelle kunstskoler, hvor eleverne er optaget på baggrund af merit og kunstneriske ambitioner, og det, der sker i skrivegrubeerne for mennesker med kroniske og psykiske lidelser i regi af sundhedsvæsenet. Sidstnævnte er ikke rekrutteret på grund af deres kunstneriske kunnen, men fordi de lider, og deres motivation for at deltage, må det være rimeligt at antage, er at blive lindret.

Skrivegrubeledeernes fokus på det litteraturfaglige skal gerne sikrer, at der bliver skabt en faglig og social relation imellem facilitator og deltagere, hvor anerkendelse og dermed omsorg bliver mulig, netop igennem ikke at tage ‘for meget’ hensyn til sygdomme – herved går deltagerne “fra at opleve sig som ‘patienter’ til at opleve sig som ‘mennesker’” – men det er fortsat en balancegang mellem ikke at tage eksplicit ‘hensyn’, og på den anden side heller ikke “ignorere sygdommes betydning eller de begrænsninger, sygdommen medfører” (anonym, under udarbejdelse).<sup>1</sup>

### **Teksten som et andet sted**

Men hvilken rolle spiller den tekst, der bliver skabt på stedet i skrivegrubeerne som resultatet af en skriveøvelse, som skrivegrubelederen fremsætter og siden giver feedback på?

Den franske idéhistoriker og filosof Michel Foucault peger i sit berømte foredrag om *heterotopien* fra 1967 – udgivet som 'Des espaces autres' i 1984, og på dansk i 1997 som 'Andre rum' – på heterotopien som steder uden sted, eller som en slags dobbelte steder. Om spejlet som heterotopi skriver han: "I spejlet ser jeg mig selv dér, hvor jeg ikke er, i et uvirkeligt rum, som virtuelt åbner sig bag overfladen. Jeg er derinde, der hvor jeg ikke er, en slags skygge, som giver mig min egen synlighed, som tillader mig at betragte mig selv, der hvor jeg er fraværende: spejlets utopi. Men det er ligeledes en heterotopi, i det omfang, at spejlet virkelig eksisterer (...)." Rum og steder er i det hele taget kendetegnet ved deres netværkskvaliteter, de forskellige rum er sideordnede og sammenhængende, og forudsætter og forandrer på den måde hinanden kontinuerligt.

På samme måde kan teksterne frembragt i skrivegrupperne siges at eksistere uden for den enkelte forfatter, og måske udgør de noget man kan spejle sig i og lege med. Teksten manifesterer på samme tid et her/ikke-her, den er mig/ikke-mig, og udgør på mange måder et dobbeltsted, en heterotopi. Det er ikke usædvanligt at deltagerne i Rewritalize-skrivegrupperne taler om "at få en pause" og "at glemme" som nogle af de spontant selvrapporterede positive aspekter ved at deltage i skrivegrupperne (Serup – under udarbejdelse). Skrivningens rum kan på den måde blive et legende, selvforglemmende sted, et 'holding environment' (Applegate, 1997), hvor deltagerne skal have en oplevelse af tryghed og en følelse af at kunne blive trøstet, hvis man bliver utryg eller ked af det. Det er skrivegruppelederens og co-terapeutens ansvar at skabe dette rum. Deres rolle som autoriteter er at være det, den engelske udviklingspsykolog Donald Winnicott kalder for "The good-enough caregiver", så der netop i det etablerede 'holding environment' kan opstå et potentielt rum for udveksling (Winnicott, 1990; Applegate, 1997). Det er i dette rum at skriveprocessen finder sted, og det er her, at teksten kan fungere som et *overgangsobjekt*, som noget man kan dele (Bundesen og Rosenbaum, 2021).

Ifølge Winnicott er et overgangsobjekt både-mig-og-ikke-mig, et objekt, der har en særlig affektiv og subjektiv tonus, men som er objektgjort nok, til at det kan deles. I skrivegruppen kan teksten frembragt som resultat af en skriveøvelse ses som et overgangsobjekt, der ofte manifesterer sig i en form for poetisk særsprog (Jakobson, 2015).

Pearson et al. (2020) skriver specifikt om, hvordan man kan arbejde med poesi i forbindelse med psykotiske oplevelser, og de fremhæver i deres konceptuelle review de muligheder det poetiske særsprog tilbyder. Reviewet konkluderer, at hvis man forstår det psykotiske sprog ikke som usammenhængende men som poetisk, er der en mulighed for at nærme sig det mere nysgerrigt og altså konstruktivt, så længe man accepterer "the uncertainty" og søger dialog (Rosenbaum og Sonne, 1979; Rosenbaum, 2000). Grundlæggende er det altså, at man skal forstå sproget som sprog og ikke bare afvise det, fordi det opfører sig anderledes end et kommunikativt 'hverdagssprog', og ikke på den måde er 'sammenhængende'. Ifølge Pearson kan poesien være en måde, hvorpå man

kan beskrive ubeskrivelige, komplekse oplevelser som for eksempel en psykose kan være (Pearson et al., 2020).

Derudover findes der mange andre livserfaringer, som måske ikke præcist kan (be)gribes af 'normalsproget', selvom disse ikke kan betegnes som psykotiske. Tænk bare på alt det, poesien synger om, kærligheden ikke mindst. Eller som Bundesen og Rosenbaum skriver: "De kreative skrivegrupper åbner op for denne form for symboliseringsarbejde, hvor den litterære tilgang til teksterne giver en afstand, der kan virke beskyttende, og som indskriver en grundlæggende accept af ikke-logisk sprog som noget værdifuldt i sig selv og noget, der i kraft af den skønlitterære gestaltning kan deles med andre (...)" (Bundenen og Rosenbaum, 2021).

Charlotte Ettrup Christiansen og Anne Line Dalsgård har med antropologiske metoder fulgt og beskrevet arbejdet på to danske skriveskoler og konkluderer, at det var de aspekter af skrivearbejdet, der kunne kaldes poetiske eller litterære, som havde den største indflydelse på elevernes psykiske trivsel (Christiansen og Dalsgård, 2021). Hele arbejdet med litteraturens særlige, ikke-determinerende karakter lader til at kunne bidrage til på forskellig vis at løfte den enkelte ud af fastlåste mønstre (Sampson, 2004), ligesom skriveøvelserne i sig selv kan fungere som en art "udvidet bevidsthed" (Andersen et al., 2022).

I forbindelse med værdiskabelse i psykiatrien, bredt forstået, er en nærliggende 'tese' således, at kunstens og litteraturens indbyggede funktionsløshed eller 'ubestemthed' – det der i første omgang medvirker til at gøre det til kunst – i høj grad er medvirkende til at gøre den faciliterede omgang med kunsten og litteraturen til et sted for "recovery" og lindring. Eller måske mere populært og paradoksalt formuleret: Det er kun, hvis litteraturen og kunsten ikke instrumentaliseres, at man i forbindelse med kultur og sundhed er i stand til at instrumentalisere den. Og lige netop den måde at omgås litteratur på – som, igen, populært formuleret, 'kunst for kunstens skyld' – er forfatterne eksperter i.

At litteraturen ikke instrumentaliseres, betyder her mere konkret, at skrivegrupelederen for eksempel ikke medbringer en eksemplarisk tekst i workshoppen, fordi den handler om noget bestemt, men fordi den gør det på en bestemt måde.

Den skrivefaglige facilitering af skriveworkshops er kendetegnet ved en udpræget sensibilitet i forhold til tekstens materielle bestanddele, og en opmærksomhed rettet mod *måden* tekster skaber betydning på. Både når det gælder skrivegruppedeltageres egne tekster og de eksemplariske (og gode!) tekster skrivegrupelederen tager med for at inspirere arbejdet i grupperne. Den formmæssige bevidsthed, der i udpræget grad præger disse læsninger og samtaler, er med til at fremkalde teksten – også den deltagerne selv skriver på stedet i grupperne – som et andet sted, en form for heterotopi, hvor vi kan mødes med hinanden. Og det møde lader til at have en vis værdi. Og hvem

ved, måske også glæden ved, fascinationen af og samtalen om den gode tekst kunne være noget værd – i sig selv?

## Litteratur

- Andersen, Tine Riis, Sara Seerup Laursen, Helle Ploug Hansen og Anders Juhl Rasmussen (2022), "Skrift som sansenær erindring – En undersøgelse af den kreative skrivning på skriveværksteder for mennesker med kronisk sygdom", *Nordic Journal of Arts, Culture and Health*, 4(2): 1-12.
- Anonym (under udarbejdelse), "Kreative skriveværksteder for mennesker med kroniske sygdomme. Facilitatorers medbetydning for et virkningsfuldt forløb", *Nordic Journal of Arts, Culture and Health*.
- Applegate, Jeffrey S. (1997), "The Holding Environment: An organizing metaphor for social work theory and practice", *Smith College Studies in Social Work*, 68(1): 7-29.
- Bundesen, Birgit og Bent Rosenbaum (2021), "Skrivegrupper som en ny gruppebaseret hybrid mellem en kunstworkshop og en gruppeterapeutisk intervention for mennesker med psykisk lidelse", *Psyke & Logos*, 42: 154-70.
- Bundesen, B. og B. Rosenbaum (2023), "Reading the self-other drama of the clinical encounter: The role of literary reading and writing as a challenge for psychiatrists", *Psychiatric Rehabilitation Journal*, 46(4): 309-15.
- Christiansen, Charlotte Ettrup og Anne Line Dalsgård (2021), "At finde fodfæste – tillæring af litterær preception på to danske skriveskoler", i Marianne Raakilde Jespersen, Lasse R. Gammelgaard og Signe Uldbjerg, red., *Skrivning og sundhed*, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag. CKMS, <https://ckms.dk/forskning/>
- Fancourt, D. og S. Finn (2019), "What is the evidence on the role of the arts in improving health and well-being? A Scoping Review", i *Health Evidence Network synthesis report 67*, Copenhagen: WHO Regional Office for Europe, [www.ncbi.nlm.nih.gov/books/NBK553773/](http://www.ncbi.nlm.nih.gov/books/NBK553773/)
- Foucault, Michel (1997), "Andre rum", *Slagmark*, 27: 87-96.
- Jakobson, Roman (2015), "What is Poetry?", *Language in Literature*, Massachusetts: Harvard University Press, pp. 368-78.
- Jensen, A. (2022), *Kultur og sundhed – et mangfoldigt felt. Forskning, teori og praksis*, Aarhus: Klim.
- Jensen, A., M.G. Serup og A. Hajdu (2023), *Bedre vilkår for Kultur og Sundhed. Tværfaglige perspektiver og politiske anbefalinger i 2023*, København: Nationalt Center for Kunst og Mental Sundhed.
- Lind, H. (2022), *Hvordan lærer forfattere at læse*, ph.d.-afhandling, Aarhus Universitet.
- Llambías, P. (2015), *Skrivning for begyndere: Om skønlitterær skrivekunst for begyndere – en personlig refleksion*, København: Gyldendal.
- Mundy, Sara Skriver, Benedikte Kudahl, Birgit Bundesen, Lone Hellström, Bent Rosenbaum og Lene Falgaard Epløv (2022), "Mental Health recovery and creative writing groups: A systematic review", *Nordic Journal of Arts, Culture and Health*, 4(1): 1-18.
- Pearson, Mark, Stefan Rennick-Egglestone og Gary Winship (2020), "How Can Poetry Support the Understanding of Psychotic Experiences? – A Conceptual Review", *Journal of Recovery in Mental Health*, 3(1): 39-52.

- Preiss, David D. og Diego Cosmelli (2017), "Mind wandering, creative writing, and the self", i M. Karwowski og J. C. Kaufman, red., *The creative self: Effect of beliefs, self-efficacy, mindset, and identity*, Elsevier Academic Press, pp. 301-13.
- Psykiastrifonden (2023), *Tal og Fakta om psykisk sygdom i Danmark 2023*. [https://psykiatrifonden.dk/files/media/document/Tal\\_og\\_fakta\\_om\\_psykisk\\_sygdom\\_i\\_Danmark\\_2023.pdf](https://psykiatrifonden.dk/files/media/document/Tal_og_fakta_om_psykisk_sygdom_i_Danmark_2023.pdf)
- Ringgaard, D., M.G. Serup og S.A. Johansson (2023), "At stille de akademiske rutiner på hovedet. Efterhandsrefleksioner kring ett kollektivistisk, muntligt, essäistisk, antimetodisk metod", *Nordisk Poesi*, 6(1): 4-15.
- Rosenbaum, Bent og Harly Sonne (1979), *Det er et bånd der taler: analyser af sprog og krop i psykosen*, København: Gyldendal.
- Rosenbaum, Bent (2000), *Tankeformer og talemåder*, København: Multivers.
- Sampson, Fiona, red. (2004), *Creative Writing in Health and Social Care*, Jessica Kingsley Publishers.
- Serup, M.G. og F. Gråbøl (2024 under udgivelse), "Nærlæsning som en fælles strategi og øvelse. Når forfattere underviser i at skrive", i B. Bundesen, J.T. Brestisson og P. Llambías, red., *Det skrivende rum*, bind I, Klim.
- Serup, M.G. (2012), "Man kan ikke lære at skrive", i L. Algreen, L. Asp, M.B. Christensen, N. Frank, C. Hesselholdt, K. Juul og P. Llambías, red., FS 25: *Forfatterskolens Jubilæumsskrift*, København: Forlaget Basilisk, pp. 148-51.
- Serup, M.G. (2024 under udgivelse), "Hvordan etablerer man en skrivegruppe. Skrivegruppelederens og co-terapeutens samarbejde og indledende øvelser", i B. Bundesen, J. T. Brestisson og P. Llambías, red., *Det skrivende rum*, bind I, Klim.
- WHO, [www.who.int/health-topics/mental-health#tab=tab\\_1](http://www.who.int/health-topics/mental-health#tab=tab_1)
- Winnicott, Donald Woods (1990), *Leg og virkelighed*, København: Hans Reitzels Forlag.

## Slutnote

- 1 For flere, grundigere beskrivelser af og refleksioner over, hvad der kan kendetegne en *writerly reading*, og hvordan denne "antimetodiske metode" for eksempel kan udspille sig, se Serup (2012), Llambías (2015), Lind (2022), Ringgaard et al. (2023), Serup og Gråbøl (2024 under udgivelse), Serup (2024 under udgivelse), (anonym, under udarbejdelse).



# Kunstens Emancipatoriske Potentiale

Temanummer: Værdiskabelse i kunst og kulturliv

*Turning Tables' raison d'être er at styrke unges livsmestring via kreative midler. Derved søger vi at kanalisere kunsten og kulturens emancipatoriske potentiale. Både udbud og efterspørgsel er pivotale, men efterspørgslen fra vores kunder, de unge, er den afgørende variable. Efterspørgslen manifesterer sig i forskellige former fra målrettet aktivistisk kritik af magteliten,*

*over en stille sang om, at det er fedt at have venner, til stoltheden ved at have skabt en onlinevirksomhed, der sælger kunsthåndværk, hvor et lokalt kvindekooperativ kan få en ordentlig pris for sine varer. Udbud og efterspørgsel varierer, men kernebudskabet om, at vi ikke vil bestemme, hvad du skal sige eller mene, men at du skal sige og mene noget, består.*

Jeg var i udgangspunktet overbevist om, at mine erfaringer fra kreative projekter rundt om i verden ville passe ind i dette tidsskrift som en trekant i et glasperlespil. Jeg er ikke ekspert i kunstens materielle eller immaterielle værdiskabelse, men en praktiker udi kunsten at tilvejebringe kreative udfoldelsesmuligheder for unge, der ikke har adgang til samme. Mit livtag med emnet har lært mig, at kreativ udfoldelse har en unik værdi i sig selv, samtidig med at det skaber en myriade af individuelle og samfundsmæssige gevinster. Det hele startede som et hustle, en famlen i blinde eller en nøgen kvinde, der ikke kunne spinne andet end plader...

## En famlen i blinde

Turning Tables er en kunstnerdrevet organisation med selvstændige afdelinger i Jordan, Marokko, Tyskland, Sverige og Danmark. Organisationens overordnede formål er at styrke unges livsmestring og muligheder via kreativ læring og adgang til kunstneriske produktionsmidler. De forskellige landkontorer er drevet af lokale kunstnere og bestemmer selv, hvilken specifik målgruppe de henvender sig til, og hvilke kreative metoder de anvender.

Turning Tables har altid været et "learning by doing"-projekt udgjort af summen af de mennesker, der har dedikeret deres energi til projektet, og startede ikke som en altruistisk vision om at gøre verden til et bedre sted. Sandt for dyden var første spadestik et forsøg på at få Dansk Center for Kultur og Udvikling (CKU) til at betale for at flyve mine bandmedlemmer fra Den Sorte Skole til Libanon for at optræde sammen med mig. CKU var dog ikke interesseret i at investere skatte kroner i nogle klubkoncerter for en elektronisk trio og krævede, at vi bidrog med mere. Jeg havde på daværende tidspunkt boet i

**MARTIN FERNANDO  
JAKOBSEN**

Direktør og grundlægger af Turning Tables,  
Mfj@turningtables.org

Beirut i halvandet år og kendte derfor en del mennesker, der arbejdede med diverse programmer for unge i landets mange palæstinensiske flygtningelejre. Vi havde absolut ingen erfaring med at undervise, men indvilligede i at lave DJ-workshops for unge flygtninge, da dette var prisen for billetten til Beiruts klubscene.

Sammen med DJ-duoen *Ladybox* gennemførte vi i 2009 en række dårligt forberedte og ubæredygtige workshops, hvor vi slæbte pladespillere, vinylplader og mikrofoner ud i Sabra og Shatila-lejrene i Beirut og Nahr el Bared-lejren nord for Tripoli. De unge fik ikke ret meget ud af det og havde ingen mulighed for at bruge den smule, de måtte have lært, da de selvfølgelig ikke havde adgang til DJ-setups, mikrofoner eller pladebutikker. På trods heraf var de unge deltagere ekstremt hungrende for at spille musik og lave tekster, der beskrev deres liv. Vi forlod lejrene med en temmelig dårlig smag i munden, men samtidig en oplevelse af en gigantisk efterspørgsel efter kunstnerisk udfoldelse og et uforløst potentiale.

### Fra en stemme til de stemmeløse til artikuleret aktivisme

De første workshops blev fulgt op i 2010 og 2011 i Libanon, Jordan og Syrien, og fokus skiftede fra at spille koncerter til at efterlade udstyr og i samarbejde med lokale musikere træne unge fra lokale organisationer op til at kunne fortsætte DJ- og rap-undervisning i lejrene. Det var stadig for kort og for lidt, men formålet var at opbygge lokal kapacitet til at unge palæstinensiske flygtninge kunne udtrykke sig igennem hiphop-musikken. Vi ikke ville bestemme, hvad de skulle sige og mene, men at de skulle sige og mene noget. Indledningsvis beskrev jeg famlende processen som en stemme til de stemmeløse, men det drejede sig i højere grad om at anvende kunstneriske udtryk som forstærker eller megafon, da de unge hverken skortede på stemme eller budskaber om livet i bunden af fødekæden.

Ingen af os tænkte på Herbert Marcuse, men omdrejningspunktet var en overbevisning om, at kreativitet og kunst er en særlig sjælelig sfære, hvor ideer og udtryk opstår i et legende rum i resonans med andre. Overbevisningen udsprang af vores egen oplevelse som udøvende kunstnere og vakte sammen med den fravalgte paternalistiske tvangsfodring af vestlige normer og værdier genklang blandt de unge lokale rappere og musikere som agerede instruktører i vores workshops.

Fra 2011 blev især hiphop-musikken i flere arabisktalende lande mere og mere politisk. Hiphop blev pga. sin amerikanske oprindelse i Vesten tilskrevet en alt for stor rolle i den folkelige vækkelse og efterfølgende revolutioner, men for mange unge blev musikken en fælles grænseoverskridende kommunikationsform at udtrykke *‘al-marar al-Arabi* (den arabiske bitterhed) over undertrykkelse, korrupsion og mangel på livsmuligheder. Drevet af den ak-

tivistiske strømning blandt de unge musikere engagerede Turning Tables sig sammen med et jordansk pladeselskab i at arrangere festivaler, der samlede politiske rappere fra Libanon, Jordan, Palæstina, Egypten, Libyen, Tunesien og Marokko på scenen i Cairo, Benghazi, Tunesien, København og Aarhus. Samtidig etableredes i samarbejde med en lokal unge-drevet radiostation den første reelle lokale Turning Tables-afdeling med faciliteter til musik-, film- og fotoproduktion. Formålet var at udstyre de unge med produktionsmidler til at styrke deres kunstneriske kamp for social forandring.



**At lære gennem kreativitet giver børn og unge mulighed for at tilegne sig kritisk tænkning, udvikle selvværd og opnå både tekniske og tværgående færdigheder. At skabe kunst og kreative produkter sammen reducerer afstanden mellem mennesker og fremmer kreativ problemløsning, der kan anvendes i alle aspekter af livet.**

Fokus på den artikulerede aktivisme flyttede fokus fra arbejdet med unge i flygtningelejre, men i Jordan fortsatte arbejdet i palæstinensiske lejre og i 2013 blev et nyt projekt med musik, film og foto produktion for gadeunge i Cambodia sat i søen. Projektet i Cambodia kørte i tre år, men fik aldrig rigtig luft under vingerne, og i Tunesien endte de unge med at bekæmpe hinanden og stjæle udstyret efter 4 års vekslende succes. Dette kunne måske have været modvirket, hvis Turning Tables havde haft kapacitet til at etablere en bedre struktur og metode, men organisationen var ret besat en frivilligt drevet enmandsvirksomhed, der fundraisede til projekter og sendte kunstnere ud i verden for at inspirere unge til at bruge musik og film til at udtrykke deres problemer, håb og drømme. Opblomstringen af kunstnerisk aktivisme i Mellemøsten og Nordafrika led en krank skæbne, i takt med at vestlig strategisk pragmatisme og reaktionære autokrater knuste reformbevægelserne og lod lokale borgerkrige rase.

## **Kunsten som værktøj for social sammenhængskraft og forandring**

I 2013 indledtes et samarbejde med Mellempfolkeligt Samvirke (MS) om at tilknytte en lokal afdeling af Turning Tables til MS' aktivisthus i Yangon (Myanmar). EU's sanktioner mod militærjuntaen var akkurat blevet hævet og formålet med samarbejdet var at skabe et netværk af kreative aktivister og stille faciliteter til rådighed for musik-, film- og fotoproduktion. Al kunst havde fra studenteroprøret i 1988 været underlagt streng censur og kritik af samfundsordenen kunne kun spores i flygtige hentydninger og metaforer.

Det lykkedes at etablere et lokalt produktionshus, der fra 2013 til 2021 udviklede sig til at blive den største Turning Tables-afdeling til dato og hjørne-

stenen i skabelsen af en national kreativ uformel social ungdomsbevægelse. Drivkraften bag Turning Tables Myanmar var en ung post-punk musiker ved navn Darko. Sammen med sit lokale crew lykkedes det ham at organisere musikudgivelser, dokumentarfilm, fotoudstillinger, performance events og store festivaler, der gang på gang rykkede grænserne for ytringsfrihed og inspirerede unge over hele landet til at bruge kunsten som aktivt værktøj til social forandring. De utallige kunstevents og workshops fungerede samtidig som et affinitetsrum, hvor unge fra forskellige religioner og etniske grupperinger kunne mødes i et herredømmefrit rum på baggrund af fælles kunstneriske interesser, hvilket bidrog til styrkelse af den sociale sammenhængskraft, som først briterne og siden militæret bevidst havde smadret som led i en effektiv del og hersk-strategi.

Kunsten blev igennem Turning Tables Myanmar til en forandringsagent både som artikuleret aktivisme, uformel skaber af fælles ideer om fredelig sameksistens samt en udfordrer af indgroet gerontokrati og social kontrol. I kølvandet på militærkuppet i februar 2021 eksploderede sociale medier og gadedemonstrationer med kunstneriske protester og happenings drevet af det forgrenede uformelle netværk som Turning Tables Myanmar havde været drivkraften bag. Kampen fortsatte i et par måneder, men da militæret begyndte at skyde på demonstranterne og torturere tilfangetagne kunstneriske aktivister, forstummede stemmerne, og vores folk måtte gå under jorden eller flygte fra landet.

### **Fra uledsagede flygtningeunge til kunst og kulturproduktion i boligområder**

Parallelt med aktiviteterne i Afrika, Asien og Mellemøsten startede Turning Tables fra 2016-18 lokale afdelinger op i Sverige, Danmark og Tyskland. Igen var det lokale kunstnere, der drev værket, og indledningsvis blev indsatsen rettet mod uledsagede flygtningeunge som respons på den daværende flygtningestrøm til Europa. I modsætning til den artikulerede aktivisme, der havde været omdrejningspunktet uden for Europa, var aktiviteterne målrettet kunstnerisk bearbejdelse af traumer og social inklusion. Formålet var at bygge bro mellem tilkomne flygtninge og resten af samfundet via kunstnerisk refleksion, optrædener på kulturelle begivenheder og formidling af personlige historier i form af musik, film og foto.

Det blev dog hurtigt klart for kontorerne i Sverige og Danmark, at efterspørgslen på adgang til musik og digital billedproduktion var enorm blandt unge, og at udbuddet var forbeholdt dem, der kunne betale for det. Turning Tables Danmark gik forrest i en kæmpeindsats for at udvikle et holistisk koncept, hvor en alliance af kulturinstitutioner, private fonde og partnere fra det private erhvervsliv tilsammen bidrager til oprettelse og drift af permanente unge-drevne kulturlaboratorier placeret i boligområder, hvor unge ellers ikke har adgang kunst og kulturproduktion.

Turning Tables Sverige har adopteret konceptet og tilpasset det til den svenske kontekst, hvor musikkens mobiliserende effekt og kunstneriske fællesskaber som modvægt mod rekruttering til bandemiljøet spiller en stor rolle. Arbejdet i kulturlaboratorierne er ledet af professionelle kunstnere og fokuserer på at styrke de unges selvværd, færdigheder, deres evne til at udtrykke sig, samarbejde, fordybe sig og indgå i nye fællesskaber. Det handler om, hvad kunst og kultur kan gøre for unge, men i mindst lige så høj grad om, hvad de unge kan gøre for kunsten i Danmark og Sverige. Adgangen til kunstnerisk refleksion og udfoldelse for unge bliver derigennem værdiskabende på både individuelt og samfundsmæssigt plan. De tre europæiske afdelinger af Turning Tables har i 2024 indledt et samarbejde gennem EU's "Creative Europe" program for at udveksle metodologi og facilitere samskabelse af musik, film og fotoproduktioner af unge på tværs af Nordeuropa.

## Fra psykosocial impact til jobskabelse og økonomisk frigørelse

Fra 2012 strømmede millioner af syriske flygtninge ind i Libanon og Jordan og Turning Tables arbejde blev i første omgang målrettet psyko-social support i form af traume bearbejdelse og modvirkning af negative bearbejdelsesmekanismer for unge. Projekterne startede i formelle og uformelle flygtningelejre, men flyttede sig, i takt med at flygtningene i stigende grad bosatte sig i urbane lavindkomstområder med primær palæstinensisk befolkning. I både Jordan og Libanon er 60 pct. af befolkningen under 30 år, og begge lande har en ungdomsarbejdsløshed på 50 pct. På trods af at de syriske flygtninge var relativt veluddannede, var der derfor meget ugunstige forhold for at tjene til deres families overlevelse.

Turning Tables Jordan blev i 2018 hyret til at bidrage til en stor kortlægning af potentialet for, hvordan kreative virksomheder i Jordan kunne bidrage til at afhjælpe ungdomsarbejdsløshedskrisen for unge, kommissioneret af det tyske udviklingsagentur GIZ. Undersøgelsen konkluderede, at kreative industrier<sup>1</sup> som en af de få brancher var i vækst, men at væksten blev hæmmet af mangel på veluddannet arbejdskraft. Dette skyldtes delvist manglen på undervisning i kreative fag på jordanske skoler, begrænset digital alfabetisme og manglende adgang for flygtningepopulationen. Efterspørgslen på opkvalificering og adgang til kreative jobs var høj især blandt unge flygtninge, da kombinationen af tekniske og interpersonelle færdigheder gav adgang til det 21. århundredes arbejdsmarked.

Fra 2020-22 implementerede Turning Tables Jordan et stort program, der gennem målrettet træning i kreativ kritisk tænkning og færdigheder skulle øge både livsmestring og jobparathed for marginaliserede unge og flygtninge. Programmet kombinerede 65 timers teknisk træning i kreative discipliner med en måneds træning i jobkonduite og entreprenørfærdigheder, hvorefter de unge blev placeret enten i praktikophold i kreative jobs eller blev uddannet til at

undervise børn i kreative fag i lokale klubtilbud. Metoden er baseret på en overbevisning om, at kreative udtryk – såsom billedkunst, film, grafisk design, fotografi og musik – er gavnligt for uddannelse og udvikling af livsfærdigheder hos børn og unge.

At lære gennem kreativitet giver børn og unge mulighed for at tilegne sig kritisk tænkning, udvikle selvværd og opnå både tekniske og tværgående færdigheder. At skabe kunst og kreative produkter sammen reducerer afstanden mellem mennesker og fremmer kreativ problemløsning, der kan anvendes i alle aspekter af livet. Målet er at sætte de unge i stand til at lære om forskellige emner gennem kreativ kritisk tænkning og bearbejdning. Således lærer de at udtrykke sig selv og arbejde sammen gennem digital fortalervirksomhed, der inducerer kreativ problemløsning, tværgående færdigheder og teknisk viden. Metoden integrerer styrkelsen af individuelle interpersonelle færdigheder og social udvikling med kreativ kritisk problemløsning for at give adgang til jobs på tværs af de kreative industrier og styrke unges færdigheder i både den professionelle og private livssfære.



**Adgang til kunst og kulturproduktion for alle er værdifuld, hvis et samfund ønsker at mindske afstanden mellem mennesker, i stedet for at få dem til at frygte hinanden.**

Programmet resulterede i øget tekniske færdigheder, evne til kritisk problemløsning og samarbejde samt øget mentalt velvære og selvtillid hos hele målgruppen. Samtidig påviste programmet en efterspørgsel på kreative jobs inden for målgruppen såvel som en efterspørgsel hos kreative industrier og NGO-branchen i Jordan efter at integrere kvalificerede unge i jobtræningsprogrammer, onlinejobs og almindelige jobs. Samtidig afslørede programmet en uventet høj efterspørgsel blandt unge kvinder efter at få adgang til kreativ kapacitetsopbygning og jobskabelsesprogrammer især inden for kreative onlinejobs, der kan afhjælpe kvinders digitale analfabetisme og manglende adgang til arbejdsmarkedet. Programmet viste dog også, at øget kreativ digital jobskabelse for marginaliserede unge i Jordan kræver mere overordnet research, påvirkning på policy-niveau samt langsigtede investeringer i kapacitetsopbygning, praktikordninger og mikrolån til selvstændige entreprenører.

De jordanske resultater med kreativ jobskabelse har skabt en helt ny dimension og retning for Turning Tables arbejde i Mellemøsten og Nordafrika. I Jordan arbejder vi sammen med Norsk Flygtningehjælp om opskalering af indsatsen for adgang til kreative onlinejobs for flygtninge, og i både Marokko og Jordan er Turning Tables engageret i at skabe adgang til det kreative arbejdsmarked for unge som del af DANIDAS dansk arabiske partnerskabsprogram frem mod 2027. Kursændringen fra kunst og kultur som ung til ung-kommunikation, fortalervirksomhed og psykosocialt værktøj til målrettet jobskabelse er drevet af en efterspørgsel efter økonomisk frigørelse og øget livskvalitet fra

de unge vi arbejder med i Jordan og Marokko. Dermed falder det kunstneriske output i baggrunden i forhold til et mere instrumentelt slutprodukt, men bundlinjen er fortsat at imødekomme de unges efterspørgsel og hæve deres livskvalitet.

## Emancipatorisk potentiale

Turning Tables' raison d'être er at styrke unges livsmestring via kreative midler. Derved søger vi at kanalisere kunsten og kulturens emancipatoriske potentiale. Både udbud og efterspørgsel er pivotale, men efterspørgslen fra vores kunder, de unge, er den afgørende variable. Efterspørgslen manifesterer sig i forskellige former fra målrettet aktivistisk kritik af magteliten, over en stille sang om, at det er fedt at have venner, til stoltheden ved at have skabt en onlinevirksomhed, der sælger kunsthåndværk, hvor et lokalt kvindekooperativ kan få en ordentlig pris for sine varer. Udbud og efterspørgsel varierer, men kernebudskabet om, at vi ikke vil bestemme, hvad du skal sige eller mene, men at du skal sige og mene noget, består.

Værdien af kunstnerisk udfoldelse er først og fremmest individuel, men den kan have kæmpe kollektiv værdi og effekt både på mikro- og makroplan. At blive inddraget i et kreativt fællesskab og få lov til at gennemgå en kunstnerisk proces, hvor man producerer en sang, en film, et værk, kan have kæmpe værdi for en persons selvværd, selvom værket aldrig bliver udstillet. Processen fra tomt papir til værk er en selvrefleksiv proces, der berører, hvem du er, hvor du er, og hvad du gerne vil udtrykke. Et kunstnerisk output skaber koncentriske cirkler omkring individet, hvor der først kommunikeres og reflekteres kollektivt over kunsten i den nære omkreds, og værket spejles i andres. Dernæst skaber værket en bevægelse ved at blive fremført eller udstillet for din nærmeste omkreds og senere måske for et bredere publikum. Den kunstneriske dialog er med til at forme den individuelle og kollektive sociale bevidsthed lokalt, regionalt og internationalt, da kunsten er en prisme for, hvordan samfundets forskellige dele ser ud både indefra og udefra. Derfor kan kunsten bidrage til at skabe alternative meninger og værdier, der er frigjort fra elitisme og kommerciel markedsværdi.

Historien om Turning Tables viser, at der er værdi og emancipatorisk potentiale i at skabe adgang til kunst og kulturproduktion for mennesker, der ellers ikke har adgang til den. Værdisættelsen af og retningen på den lokale kunst og kulturproduktion sker i en dialog imellem de mennesker, der dedikerer sig til at drive organisationen, og de unge, der får adgang til at udtrykke sig. Nyttевærdien kan spænde fra psykosocial support og individuel økonomisk frihed over politisk kamp for frihedsrettigheder, til langsigtet socioøkonomiske gevinster ved at give stemme og jobs til unge. Adgang til kunst og kulturproduktion for alle er værdifuld, hvis et samfund ønsker at mindske afstanden mellem mennesker, i stedet for at få dem til at frygte hinanden. Inddragelse

af unge, der står udenfor, i den demokratiske samtale er ekstra vigtig og værdifuld, når eliten ønsker at stække de unges emancipatoriske potentiale og kunstneriske repræsentation for at bevare status quo.

## Slutnote

- 1 Kreative industrier opfattes ud fra UNESCOs definition og omfatter musik, uøvede kunst, billedkunst, grafisk design og kreativ kodning.



# Værdiforskydninger – Samtidskunstens omfordeling af opmærksomhed og værdi

Temanummer: Værdiskabelse i kunst og kulturliv

*Danmark har i modsætning til lande som Storbritannien og Canada udviklet en svag værdifortælling omkring immigration. De danske politiske diskurser giver et fejlagtigt indtryk af, at indvandrere kun medbringer kulturbundne levemåder og vaner, der skaber barrierer og ikke noget nyt. Men indvandring fostrer ny kulturel og social værdi – ikke mindst gennem kunst og kultur. Denne artikel sætter fokus på nye stemmer i og nye fællesskabsdannelser gennem*

*kunsten. Dens formål er at kaste lys over, hvordan samtidskunstnere, der på forskellig vis har engageret sig i og skildret flygtninge- og migrationserfaringer, bidrager til at skabe en stærk alternativ værdifortælling omkring immigration. Det er således ikke kunstens egenværdi, men dens politiske potentiale som værdibærende markør, forandringsagent og kritiske moddiskurs, der står i centrum.*

Denne artikels formål er at belyse, hvilken værdi samtidskunsten kan skabe inden for rammerne af et postmigrantisk samfund som det danske. Den postmigrantiske samfundsforståelse og begrebet værdiskabelse (jf. temanummers indledning) sætter den overordnede teoretiske ramme for en tværfaglig undersøgelse, der kombinerer migrationsstudier, kunsthistorie og museologi med overvejelser over kunstens potentiale til ikke alene at skabe værdi, men også omfordele opmærksomhed og værdi. Kort sagt handler artiklen om, hvordan mulighederne og de kulturelle goder kan deles og distribueres anderledes – herunder adgangen til synlighed, taletid, anerkendelse og deltagelse – så det postmigrantiske samfunds hidtil marginaliserede grupper i højere grad tilgodeses. Artiklen koncentrerer sig om to af kunstens centrale former for værdiskabende omfordeling, som på ingen måde udelukker, men tværtimod ofte overlapper hinanden: nye stemmer og nye fællesskaber.

Når man taler om samtidskunst, kommer man ikke uden om de institutioner, der formidler den til publikum. Derfor ser artiklen afslutningsvis på institutionernes rolle. Værdiskabelse undersøges således på tre forskellige niveauer: det individuelle, det sociale og det institutionelle. Men først lidt baggrund efterfulgt af et rids af Danmarks nyere immigrationshistorie.

## Kunst og værdiskabelse i det postmigrantiske samfund

I kunstens verden handler værdiskabelse ikke kun om målbart økonomisk afkast, selvom det gør den naturligvis også. For den enkelte kunstner er den kunstneriske praksis ikke kun et kald eller projekt. Den er også et levebrød.

**ANNE RING  
PETERSEN**

Professor, Institut  
for Kunst- og Kultur-  
videnskab, Køben-  
havns Universitet  
antering@hum.ku.dk

Noget tilsvarende gælder for kunstmarkedet og i stigende grad for kunstinstitutionerne, hvor en markedslogik er blevet styrende for museernes udvikling i det 21. århundrede (Andersen et al., 2023: 34-41). Adskillige rapporter dokumenterer desuden, at de kreative erhverv, herunder kunst- og kulturlivet, bidrager væsentligt til værdiskabelsen og beskæftigelsen i dansk økonomi (Dansk Erhverv, 2023; Seismonaut, 2018; Vækstteamet for kreative erhverv 2018; Dansk Erhverv, 2017). Ikke desto mindre vil de fleste nok mene, at kunstens værdiskabelse i højere grad skal måles ud fra det identitetsdannende, eksistentielle, emotionelle, kulturelle og sociale udbytte.



**Artiklen koncentrerer sig om to af kunstens centrale former for værdiskabende omfordeling, som på ingen måde udelukker, men tværtimod ofte overlapper hinanden: nye stemmer og nye fællesskaber.**

Vesten har siden Oplysningstiden opbygget en filosofisk tradition for at reflektere over, hvilke egenskaber ved kunstværket der gør det værdifuldt som kunstværk, og for at betone kunstværkets fundering i individets *æstetiske* erfaring, kunstens egenverdi og kunsten status som et autonomt domæne uafhængigt af politik og etik. Den i høj grad globaliserede og omverdensinteresserede samtidskunst har bestredet disse tvivlsomme grænsedragninger og geninddraget sociale, etiske og politiske dimensioner. Dermed har den også tydeliggjort, at forskellige kunstværker manifesterer forskellige former for sammensatte værdier (Drummond, ca. 2021: upagineret). Et godt eksempel på, at kunsten også kan generere værdi ved at forpligte sig politisk og etisk, er den måde, hvorpå kvindelige kunstnere og deres støtter gennem årtiers stædige feministiske kamp mod institutionel inerti har forbedret kvindelige kunstneres repræsentation i samlinger og udstillinger. Læg dertil, at kunst og kultur står centralt i den højpolitiserede værdikamp, som udspiller sig på det politiske niveau såvel som i samfundsdebatten, fordi de både er med til at definere identitets- og værdifællesskaber og markerer forskelle i værdisæt og identitet.

Som bekendt forudsætter enhver gruppe- og fællesskabsdannelse en afgrænsning i forhold til et udenfor og 'de andre'. Der er ikke noget 'os' uden 'dem' – dvs. uden grænsedragninger, der ofte bygger på kulturelle værdier. Få steder bliver disse grænsemarkeringer og værdikampe så fordomsfulde og ekskluderende som i forbindelse med migration. Det forhold er blevet skærpet siden 1990'erne, hvor det er blevet tydeligt, at Danmark har udviklet sig til det, som tyske forskere har betegnet *et postmigrantisk samfund*. Her henviser 'post-' ikke til et 'efter', hvor alle transnationale befolkningsbevægelser er ophørt, men til efterreaktioner i et samfund, som med en vis forsinkelse ikke alene har indset, at immigration siden 2. verdenskrig har forandret samfundet i retning af større kulturel og demografisk diversitet, men også opdaget, at denne forandring vil kræve yderligere forandringer på alle samfundsniveauer. Reaktionen herpå er forskelligartede, og det progressive brydes med det re-

aktionære. Resultatet er, at ‘migration’ og ‘integration’ har udviklet sig til en central politisk kampplads, ikke kun for spørgsmål om migranter og deres efterkommere, men også om demokrati, medborgerskab og ligestilling. Som flere forskere har påpeget, er postmigrantiske samfund bl.a. kendetegnet ved, at de brede demokratiske kampe for bl.a. anerkendelse, deltagelse, ligeværd og velfærd og imod racisme, diskrimination og marginalisering i høj grad udspiller sig i forhold til ‘migration’ (Foroutan, 2019; Foroutan, Karakayalı og Spielhaus, 2018; Schramm, Moslund og Petersen, 2019; Petersen, 2024).<sup>1</sup>

Disse forandringer er selvsagt ikke unikke for de nordeuropæiske samfund. I 2018 udfærdigede de canadiske politologer Feyzi Baban og Kim Rygiel rapporten *Living Together: Fostering Cultural Pluralism through the Arts for Istanbul Foundation for Culture and Arts* om kunstens og kulturens potentiale til at fremme fredelig sameksistens i kulturelt sammensatte samfund – en ofte overset, men vital form for værdiskabelse. Rapporten fokuserer på kunst- og kulturprojekter i Europa og Tyrkiet, der bød flygtninge indenfor i værtssamfundet, og den skal ses på baggrund af, at Tyrkiet i årene forinden havde taget imod over tre millioner syriske flygtninge i tilgift til andre ikke-syriske flygtningegrupper (Baban og Rygiel, 2018: 12). Baban og Rygiel indleder med at identificere nationalstaternes dobbelte udfordring: på den ene side vanskeligheden ved at opretholde idéen om en samlet national identitet i lyset af kulturelt forskellige gruppers krav om anerkendelse af deres kulturelle baggrunde, og på den anden side udfordringen med at “absorbere” nytilkomne, der medbringer andre kulturelle og religiøse verdensbilleder. Rapporten konkluderer, at kunst og kultur spiller “en vigtig rolle i at fremme inklusion og deltagelse af kulturelt forskellige samfundsgrupper og i at integrere nytilkomne” og dermed kan forbedre mulighederne for at leve sammen med forskelligheden (Baban og Rygiel, 2018: 9).<sup>2</sup>



**Kunstens evne til at omfavne, forene og definere det, mennesker har tilfælles, er således ikke blevet svækket, men dens midler har ændret sig, fordi opgaven er blevet omdefineret og i stigende grad går ud på at bygge bro på tværs af forskelle, hvis eksistens samtidig må anerkendes og respekteres.**

Kunstens evne til at omfavne, forene og definere det, mennesker har tilfælles, er således ikke blevet svækket, men dens midler har ændret sig, fordi opgaven er blevet omdefineret og i stigende grad går ud på at bygge bro på tværs af forskelle, hvis eksistens samtidig må anerkendes og respekteres. Hvem ‘vi’ er, og hvem det fællesskab, som kunstnere vil have i tale og måske, måske ikke, føler sig som en integreret del af, er ikke længere givet på forhånd. Vi’et er blevet en problemstilling, som kunstnere må forholde sig aktivt diskuterende og medskabende til, ligesom det gælder for de ofte konfliktfyldte forhandlinger om anerkendelse af marginaliserede grupper (Petersen og Schramm, 2016:

192-93). Kort sagt, 'multikultur' og 'diversitet' har udviklet sig til en vigtig arena for kampene om nationalstatens politik og kultur (Fortier, 2008: 2, 17). Denne forandringen har været undervejs i årtier.

## Immigrations- og integrationspolitik i Danmark

Efter 2. verdenskrig udviklede velfærdsstaten sig gradvist fra at være et system af overvejende sociale rettigheder til en statsform, der havde til formål at reducere ulighed ved at give fri og lige adgang til sociale goder så som sundhedssystemet og børnehaver. I 1960'erne var der ligesom i disse år mangel på kvalificeret arbejdskraft, især i industrien. Det banede vejen for de såkaldte gæstearbejdsprogrammer i lande som Sverige, Tyskland og Danmark. Efter at gæstearbejderprogrammerne med deres midlertidige arbejds- og opholdstilladelser blev nedlagt i midten af 1970'erne, blev 'immigranten' eller 'indvandreren' en nøglefigur i velfærdsstatens politik. Allerede i 1974 havde en stor del af Ishøjs indbyggere migrationsbaggrund (Jønsson, 2021: 120), og det stod klart, at 'gæstearbejderne' var indvandrere, som ville blive boende i landet. Som historikeren Heidi Vad Jønsson (2021: 121-22) har forklaret, aktualiserede det spørgsmålet om deres plads i social- og velfærdspolitikken, hvilke sociale rettigheder den nye kategori af borgere skulle have, og hvorvidt de skulle integrere sig og blive som danskere – altså assimileres. Som Annika Aakjær sang, dengang hun stadig tænkte mere på at skrive gode sange og at optræde end at være kendt for at være kendt: "For der er plads nok i det her land, vi behøver faktisk ikke at træde på hinanden, der er plads nok, selv når vi føler os små, er vi et lykkeligt lille land, er ved det hele nok skal gå..." Som et system med lige adgang til de sociale goder for alle, blev velfærdsstaten imidlertid udfordret af den stigende immigration i efterkrigstiden. Det skandinaviske ideal om 'universel' velfærd blev konfronteret med et nyt og stadig ubesvaret spørgsmål: Hvem er 'alle' i en globaliseret verden? (Jønsson, 2021: 113-14).

Allerede i 1970'erne kunne man hen over det politiske spektrum iagttage tre forskellige konstruktioner af migranten som figur. For venstrefløjen var migranter en minoritet, der burde mødes med en multikulturel politik baseret på minoritetsrettigheder. For højrefløjen var migranter en trussel. Migranter var ubudne gæster i den danske velfærdsstat, gæster, der var forblevet i landet efter invitationens udløb – et synspunkt der skal forstås i lyset af, at gæstearbejderordningerne blev fjernet i midten af 1970'erne, hvor oliekrisen udløste høj arbejdsløshed. For centrum, dvs. Socialdemokratiet, var migranten derimod en ny velfærdsborger, der burde have de samme rettigheder og forpligtelser som danske statsborgere. I denne opfattelse var migranten en social kategori med en bestemt type udfordringer, f.eks. sprog og kulturbarrierer, som skulle imødegås og løses af det eksisterende velfærdssystem for alle, ikke af særordninger (Jønsson, 2021: 121-24). Det er værd at bemærke, at selvom den daværende socialdemokratiske statsminister, Anker Jørgensen, fastholdt, at indvandrere skulle tilpasse sig det danske samfund, understregede han, at

indvandrere også beriger kulturen med noget "værdifuldt", og at integration nødvendigvis må være en gensidig proces, ikke en opgave, der alene påhviler de nytilkomne. Under en forespørgselsdebat i Folketinget 20. november 1979 om indvandrernes forhold uddybede han:

*"... Værdier kan måles i andet end arbejdskraft og skatter: med sig har indvandrerne også bragt nogle værdier, som er sværere at veje og måle end de førnævnte. Jeg sigter her til sprog, religion, tradition, familiesammenhold, ja alt det, der kan sammenfattes i begrebet 'kulturel baggrund'. Det er sådanne ting, som får mange til umiddelbart at tage afstand – angsten for det ukendte, for det fremmede, skal ikke undervurderes – men det er også denne kulturelle ballast, der, hvis vi selv udviser en imødekommende holdning, kan give os – både den enkelte, der rækker hånden frem, og samfundet som sådant – nogle værdifulde ting. Det er derfor vigtigt, at den nødvendige integration sker med videst mulig respekt for indvandrernes kulturelle identitet, og kan vi hertil få en egentlig tovejskommunikation med denne nye gruppe af medborgere vil det være til alles fordel" (Jørgensen, 1980: 701-2).*

De tre politiske positioner satte rammen for de følgende årtier, hvor flygtninge og asylansøgere kom til at dominere debatten om migranternes velfærd (Jønsson, 2021: 124-26). Siden 1950'erne har Danmark modtaget flygtninge under FN's flygtningekonvention. I 1950'erne og 1960'erne drejede det sig primært om ekspatrierede og små grupper af forfulgte flygtninge fra bl.a. Sovjetunionen. I løbet af 1970'erne ændrede billedet sig med Vietnam-krigens massefordrivelse. I 1978 indgik Danmark en aftale med UNHCR om modtagelse af 500 såkaldte kvoteflygtninge om året, beskyttet af FN's flygtningekonvention. Migranternes rettigheder blev til gengæld et omstridt emne, ligesom den nye og voksende kategori af migranter: asylsøgere, ofte kaldet spontane asylansøgere. I 1990'erne fulgte så forskellige flygtningegrupper, især somaliere og 18.000 mennesker på flugt fra borgerkrigen i Jugoslavien, som blev udstyret med en ny type midlertidig beskyttelsesstatus med tilhørende midlertidigt ophold (Jønsson, 2021: 126, 131-32; Bendixen, 2022).

At migranter og flygtninge ikke kun udgør juridiske kategorier og sociale grupper, men også målgrupper for politiske tiltag, er blevet tydeligere i det 21. århundrede. Flygtninge- og integrationspolitik har været afgørende valgtemaer, og de senere års mangel på arbejdskraft har skærpet kløften mellem de udlændinge, Danmark gerne vil tiltrække, og dem, landet vil holde ude. De senere års politik har således været præget af en stigende politisering af immigration, herunder "velfærdsnationalisme" (Jønsson, 2021: 111). Sarah Awad, Nicole Doerr og Anita Nissen finder et træffende udtryk for velfærdsnationalismens dem versus os-politik i Dansk Folkepartis slogan "Tryghed og tillid", udviklet omkring 2015 og den store tilstrømning af især syriske flygtninge til EU. Partiets tanke om, at velfærdsstatens sikkerhedsnet skal være forbeholdt den etnisk-danske gruppe, ser de tre samfundsforskere spidsfor-

muleret i parolen “Vi skal hjælpe vore egne før indvandrere”, som DF postede på Facebook i 2019 med en opfordring til deres følgere om at agere sendebud for det etno-nationalistiske indhold: “Del, hvis du er enig” (‘del’ i mere end én betydning af ordet). Sloganet var skrevet henover et Dannebrogdekoreret Danmarkskort, og kobledede sig således på DF’s velkendte brug af Dannebrog til at signalere ejerskab til landet og postulere et sammenfald mellem geopolitiske grænser, kulturel identitet og et nationalt ‘vi’, som ikke omfatter ‘indvandrere’ (Awad, Doerr og Nissen, 2022: 12-13).

Kobler man denne udvikling til spørgsmålet om værdiskabelse, kan man overordnet konkludere, at Danmark modsat lande som Storbritannien, Canada og Australien har udviklet en svag værdifortælling omkring immigration. Danske politikere siger sjældent noget positivt om migranter og efterkommere, med mindre det drejer sig om den monetære værdiskabelse, deres arbejdskraft tilfører. Desuden er der en udbredt tilbøjelighed til at italesætte migranter og efterkommere som et problem frem for en ressource. Den er særlig udtalt i den såkaldte Ghettolov, som et stort flertal af Folketingets medlemmer vedtog i 2018. I 2021 blev loven omdøbt til Parallelsamfundsloven, men formålet forblev uændret: at forhindre, at sociale boligområder udvikler sig til såkaldte parallelsamfund. Begge termer henviser til samfund uden for majoritetssamfundet og hægter sig dermed villigt på den nationalistiske os versus dem-retorik – i modsætning til betegnelsen ‘socialt udsatte boligområder’, der anvendtes før 2010 (Gaonkar, 2022: 136). Et boligområde kommer på listen, hvis det huser mere end en vis procentdel af migranter og efterkommere fra ikke-vestlige lande. Ud over det primære ‘etniske’ kriterium påvirkes udpegningen af yderligere fire socioøkonomiske parametre vedrørende højere arbejdsløshed, højere kriminalitet, lavere uddannelsesniveau og lavere bruttoindkomst end resten af samfundet (Regeringen et al., 2021: 2). Ikke overraskende har loven været genstand for omfattende kritik for at ramme underprivilegerede befolkningsgrupper og etniske minoriteter, især dem, der er racialiseret som ‘ikke-hvide’. Loven iværksætter dermed det, som kulturforskeren Anna Meera Gaonkar (2022: 132, 140-42 og 150-52) har kaldt for affektiv fordrivelse, dvs. en følelsesmæssig uhjemliggørelse og social eksklusion af de berørte grupper som følge af politisk regulering gennem affektive styringsmekanismer. Med kulturforskeren Paul Gilroys ord konkluderer Gaonkar, at det postmigrantiske Europa er nødt til at forestille sig og skabe “en fremtid hvor sorte og brune europæere ikke længere ses som migranter” (Gilroy, 2004: 165; Gaonkar, 2022: 150).

### Kunstens alternative værdifortælling om migration

Den opgave kan kunsten hjælpe med at løfte. Det 21. århundredes politiske diskurser giver et fejlagtigt indtryk af, at migranter kun medbringer kulturbundne levemåder og vaner, der skaber barrierer og ikke noget nyt. Men indvandring fostrer ny kulturel og social værdi, især gennem den generative integrationsproces som antropologer kalder for *transkulturering*, dvs. den

komplekse gensidige påvirkning og opbygning af relationer, der opstår, når de nyttilkomne og modtagerlandets befolkning omgås hinanden – en udveksling, som omfatter kulturelle, sociale, sproglige, økonomiske, raciale, kønsmæssige og mange andre aspekter (Abu-Er-Rub et al., 2019). Det er præcis i sådanne “kontaktzoner” (Pratt, 1991), at kunst og kultur kan fungere som det, kulturforskeren Camilla Mordhorst (2021: 19) har betegnet forandringsagenter med evne til “at åbne for andre typer af samtaler og oplevelser, hvilket kan skabe ligeværdige møder på tværs af forskelle og åbne for nye måder at se verden på”. Et tegn på, at kunstens potentiale som løftestang for forandring har kulturpolitisk bevågenhed, er i øvrigt det bemærkelsesværdigt store antal statsstøttede kunstprojekter og kunstneriske udsmykninger, som er blevet iværksat i de føromtalt socialt udsatte boligområder ud fra en overbevisning om, at kunst kan medvirke til at løfte lokalsamfund socialt (Eriksson et al., 2022: 8-18, 50-61, 117-18).



**Det er ikke kunstens egenverdi, men dens politiske potentiale som værdibærende markør, forandringsagent og kritisk moddiskurs der står i centrum.**

Eksemplet understreger, at spørgsmålet om, hvordan kunst skaber værdi, og hvilken værdi den skaber, aldrig kan skilles fra spørgsmålet om, *hvem* der nyder godt af værdiskabelsen. De følgende afsnit forsøger derfor at indkredse, hvordan kunsten kan *omfordele* opmærksomhed og værdi til dem, der alt for sjældent har været målgruppen og alt for ofte har oplevet affektiv fordrivelse og uhjemliggende udskilning fra den såkaldte majoritet. De ser på, hvordan samtidskunstnere, som på forskellig vis har engageret sig i og skildret flygtninge- og migrationserfaringer, har bidraget til at formulere en stærk alternativ værdifortælling omkring migration. Det er således ikke kunstens egenverdi, men dens politiske potentiale som værdibærende markør, forandringsagent og kritisk moddiskurs der står i centrum.

## Nye stemmer

Stærke værdifortællinger om migration er især, men ikke udelukkende, blevet formuleret af kunstnere med en såkaldt diasporisk eller minoritetsetnisk baggrund. Det mest kendte eksempel er nok *Den Røde Plads* på Nørrebro i København. Pladsen er en del af byparken *Superkilen* (2012), skabt af den danske kunstnergruppe Superflex (Jakob Fenger, Bjørnstjerne Christiansen og Rasmus Rosengren Nielsen) i samarbejde med arkitekter fra Bjarke Ingels Group (BIG) og landskabsarkitekter fra tegnestuen Topotek 1 i Berlin. *Superkilen* taler ikke med én stemme, men som et polyfont og pluralistisk kor, for Nørrebros etnisk sammensatte lokalbefolkning blev inddraget i udvælgelsen af det gadeinventar fra alverdens lande, der giver pladsen og parken sin på én gang specifikt nørrebroske og verdensåbne, kosmopolitiske karakter. *Superki-*

len er på én gang en markør for nutidens postmigrantiske Danmark (Petersen, 2021) og en påmindelse om, at indvandring har dybe historiske rødder på Nørrebro, der har været kendt som et 'indvandrerkvarter' i henved halvandet hundred år (Schmidt, 2015).

Inden for i kunstinstitutionerne er nye skikkelser også begyndt at dukke op, deriblandt Jeannette Ehlers' distinkte afrodiasporiske stemme i værker som performancen *Whip It Good* (2013-) og videoinstallationen *Diasporic Frequencies* (2023), der peger kritisk på dansk kolonihistorie og meddelagtighed i den transatlantiske handel med slavegjorte mennesker, som jo også er historier om migration og de sociokulturelle spor, den har afsat både ude og hjemme, herunder racisme. Hos Jane Jin Kaisen er udgangspunktet ofte kunstnerens rødder i Korea, som det ses i de poetiske videoværker *Community of Parting* (2019) og *Offering – Coil Embrace* (2023), men Kaisen har også sat spørgsmålstejn ved transnational adoption i det iscenesatte fotografi *The Andersons* (2015) af en fiktiv familie bestående af et asiatisk-amerikansk forældrepar med deres hvide datter. Værket vender den transnationale adoptions raciale dynamik om i en kritik af det, der af barnet må opleves som ufrivillig adskillelse og tvungen migration. Adoptionstemaet er nyt og dukker også op i Yong Sun Gullachs performance og 3D-installation *The Starchild* (2020), hvor transnational adoption fra Korea fortolkes med vægt på den kropslige erfaring af smerte og historiske referencer til koloniseringen af Sydøst- og Østasien.

Denne tendens til at trække hidtil fortiede sider af dansk migrationshistorie frem i lyset er karakteristisk for mange af de nye stemmer. Et vigtigt aspekt af deres værdiskabelse består således i at *omfordele* opmærksomhed ved at fremhæve andre erfaringer og synsvinkler end den typiske hvide majoritetsdanskere. Danh Vo trækker f.eks. sin families historie ind i værkerne *Oma Totem* (2009) og *Das Beste oder Nichts* (2010), der væver historien om 1970'ernes vietnamesiske bådflygtninge ind i Danmarks og kunstens historie. Vladimir Tomićs videoværk (2015) og roman (2022) *Flotel Europa* fortæller også en historie om flygtninge. Værket handler om livet på hotel-skibet *Flotel Europa*, der lå ved kaj i Københavns Havn og fungerede som flygtningecenter for bosniere, der var undsluppet krigen i Jugoslavien i begyndelsen af 1990'erne. *Flotel Europa* handler om den kollektive oplevelse af fordrivelse og er *samtidig* en selvbiografisk eller coming of age-historie om drengen Vladimir (Mišković, 2023: 107-17).

Ved at åbne sig for sådanne førhen marginaliserede stemmer får kunstscenen i Danmark ikke alene udvidet sit spektrum af udtryk og emner. De nye stemmer føjer også hidtil uskrevne kapitler til landets historie, også i den forstand at deres værker i stigende grad indkøbes til danske kunstmuseers samlinger og derved anerkendes som en del af kulturarven.



## Nye fællesskaber

Hvordan kan kunsten give stemme til dem der (næsten) ikke har nogen stemme i samfundet, i særdeleshed flygtninge og asylansøgere? Alene står de svagt, sammen kan de danne en strategisk formation, der ønsker at blive set som det, teater- og performanceforskeren Emma Cox har kaldt for *claim-making collectives* – kollektiver der stiller krav (Cox, 2017: 480). Det forhold understreger, at kunsten kan udfylde en anden vigtig rolle for minoritetsetniske borgere, nemlig at medvirke til dannelse af nye fællesskaber. Kunstens fællesskabsdannelse opstår gerne omkring partcipatoriske projekter, der i princippet kan invitere alle med tid, lyst og evner om bord som f.eks. kunst- og designmuseet Trapholts kollektive kunstværker med flere hundrede borgere (Andersen et al., 2023: 79-80), men som også kan løfte mere ansvarstunge opgaver for udsatte og af politikerne overhørte grupper.

Det mest ambitiøse projekt på dansk grund er Trampolinhuset (2010–) med dets indlejrede udstillingssted CAMP – Center for Art on Migration Politics (2013–2020) (Siim og Meret, 2020; Hansen og Nielsen, 2020; Nielsen og Petersen, 2021). Trampolinhuset fødtes ud af tænketanken Asyl Dialog Tanken, et samarbejde mellem kunstnere og asylansøgere (2008-9).<sup>3</sup> Det udviklede sig til et medborgerhus, hvor flygtninge og asylansøgere kan indgå på lige fod med andre i husets aktiviteter og fællesskab. På den måde kan de lære mere om det danske samfund, mens danske borgere omvendt kan lære noget om de flygtedes situation i Danmark. Trampolinhuset er således et sted skabt *med og for* flygtninge og asylansøgere i Danmark – et miljø, hvor de flygtede bliver mødt som handlekraftige individer med behov, drømme, færdigheder og ressourcer i modsætning til de danske asyl- og udsendelsescentre, hvor de gøres til objekter for sagsbehandling og humanitær bistand. I Trampolinhuset genvinder de deres værdighed, får adgang til at udtrykke sig og indtræder i en form for normal socialitet – i kontrast til det isolerede og overvågede liv i lejrene. Trampolinhuset bringer de nytilkomne *ind i* modtagersamfundet og fremmer på den måde deres repræsentation og den gensidige integration, sameksistens og fællesskabsdannelse. I tilgift fungerer Trampolinhuset som en platform for formulering af en kritisk modstandsdiskurs rettet især mod dansk asylpolitik og racisme. Denne modstandsdiskurs blev tydeligt artikuleret i CAMPs udstillinger, der konsekvent opretholdt en antiracistisk dagsorden som led i husets værdiskabende arbejde med at fremme inklusion og bekæmpe diskrimination.

## Kunstinstitutionernes forpligtelse

Så vidt samtidskunsten, men hvad med kunstinstitutionerne? Hvilke forpligtelser har de til at omfordele opmærksomhed og værdi til de minoritetsetniske borgere, som historisk set har været nærmest usynlige i deres samlinger og udstillinger og sjældne blandt publikum? Den tyske kunsthistoriker og kura-

tor Nina Möntmann forklarer i *Decentring the Museum: Contemporary Art Institutions and Colonial Legacies* (2023: 12-13), at en vigtig drivkraft for de igangværende ændringer af museerne er de vestlige landes voksende befolkningsmæssige diversitet, marginaliserede gruppers øgede synlighed i samfundet og det forhold, at museumsinstitutionens og især de etnografiske museers oprindelse hænger sammen med kolonihistorien, hvilket gør det stadig vanskeligere for museerne at opretholde en neutral position. Möntmann (2023: 91) er helt på linje med den danske rapport *Fremtidens museer* (2023), når hun fremhæver, at museerne nærer et stærkt ønske om at blive mere samfundsrelevante, men stadig mangler at "forhandle, definere og forsvare", hvad den relevans består i. Hvor den danske rapport taler i bløde vendinger om museet som samfundsaktør (Andersen et al., 2023: 86-87, 116-19), gør Möntmann det klart, at museerne må forandres radikalt: Det er nødvendigt at "decentrere" museerne for at opnå en bedre repræsentation af minoritetsetniske grupper og afvikle institutionernes underliggende koloniale strukturer, som det passer sig for et postmigrantisk samfund. For Möntmann handler decentrering især om at afmontere tilbøjeligheden til automatisk at sætte vestlig kultur i højsædet samt glorificere kolonitiden som en 'guldalder' for Europa og forbigå kolonialismens omkostninger for koloniserede folk, herunder kulturel udradering. Hvad museerne kan gøre, er bl.a. at give indflydelse og plads til repræsentanter for de tidligere koloniserede og andre marginaliserede historiske og nutidige stemmer (Möntmann, 2023: 16-19, 52-54). Præcis ved at give os flere synsvinkler på fortidens koloniale vold og slaveriets forbrydelser og på, hvordan begge dele forbandt Danmark transnationalt med resten af verden, kan den postkoloniale selvransagelse gøre historiefortællingen rigere på perspektiver.

Ifølge Möntmann (2023: 16) skal museet som institution således nærmest genopfindes fra grunden. Det indbefatter også, at museerne indgår i et mere udstrakt samarbejde med civilsamfundets aktører, helst allerede under forberedelsen af udstillinger og nyophængninger af samlinger. Möntmann har formentlig ret i, at dette vil kunne sikre en mere multiperspektivisk og mindre hierarkisk form for vidensproduktion, der fordeler indflydelsen mellem flere forskellige typer af aktører, men hun går let hen over det problem, at sådanne former for samarbejde er meget tids- og ressourcekrævende og rejser nye spørgsmål om, hvem der får taletid, og på hvilke vilkår inddragelsen foregår. Der er dog ingen tvivl om, at minoritetsgrupperne i et postmigrantisk samfund er vigtige for kulturinstitutionerne som aldrig før. Derfor må institutionerne finde veje til at indlemme og formidle tidligere marginaliserede gruppers historier som led i institutionernes værdiskabelse:

*"... museet kan ikke operere i en niche; dets opgave kræver, at det faciliterer bred social deltagelse. Og den deltagelse, der udspringer af et postmigrantisk samfund, kan give museet den støtte, det har brug for til at omdefinere sin position i dette samfund. Den peer-gruppe, der så kommer til syne, er hverken primært den uddannede middelklasse eller den anonyme globale forbrugerklasse, men en gruppe, hvis definerende ka-*

*rakteristikon er dens heterogenitet, og hvis medlemmer befinder sig forskellige steder i kolonihistorien. Ved også at fortælle de oversete og glemte historier om alle disse medlemmer vil museet genplacere sig i samfundet med en fremadrettet dagsorden ...” (Möntmann, 2023: 123).*

Möntmann har et godt blik for, at fremtidens museer skal kunne rumme samfundets reelle mangfoldighed, så et bredere spektrum af borgere føler, at deres perspektiver og historier er repræsenteret. Spørgsmålet om, hvem der skal høres, og hvis kunst/kultur/historie der skal indsamles og udstilles, vil utvivlsomt give rig næring til værdifulde kulturdebatter – forhåbentlig med et mere blandet spektrum af stemmer end i dag.

Under inddragelse af nyere dansk migrationshistorie og immigrationspolitik har denne artikel først argumenteret for, at Danmark har udviklet en svag værdifortælling omkring immigration. Dernæst har den belyst, hvordan en række samtidskunstnere har omfordelt opmærksomhed og ændret værditilskrivningen ved at løfte flygtninge- og migrationserfaringer frem i offentlighedens lys. Dette sker især via nye stemmer og dannelsen af nye fællesskaber, som arbejder på at skabe en stærk alternativ værdifortælling omkring migration – en fortælling, som afspejler at immigration bidrager positivt og nyskabende til det danske samfund.<sup>4</sup> Endelig har artiklen understreget, at kulturinstitutionerne må forandre sig for at kunne understøtte denne udvikling og bevare deres værdi og relevans i et befolkningsmæssigt mere sammensat samfund.

Bedre institutionelle rammer for kollektive og partcipatoriske praksisser, der realiserer samtidskunstens potentiale for at danne nye, inkluderende fællesskaber, kan med fordel indgå i museernes fremadrettede dagsorden.

## Litteratur

- Abu-Er-Rub, Laila, Christiane Brosius, Sebastian Meurer, Diamantis Panagiotopoulos og Susan Richter (2019), “Introduction: Engaging Transculturality”, i Laila Abu-Er-Rub, Christiane Brosius, Sebastian Meurer, Diamantis Panagiotopoulos og Susan Richter, red. *Engaging Transculturality: Concepts, Key Terms, Case Studies*, London og New York: Routledge, pp. xxiii-xliv.
- Andersen, Peter Thor, Line Bjerregaard Jensen, Michael Radmer Johannisson, Sofia da Silva Andersen og Andreas Bonde Hansen (2023), *Fremtidens museer. Museernes økonomiske og strategiske afsæt for fremtidens udvikling*, København: Scandinavian Books.
- Awad, Sarah, Nicole Doerr og Anita Nissen (2022), “Far-right boundary construction towards the ‘other’: Visual communication of Danish People’s Party on social media”, *The British Journal of Sociology*, 73(5): 985-1005.
- Baban, Feyzi og Kim Rygiel (2018), *Living Together: Fostering Cultural Pluralism through the Arts*, Istanbul: Istanbul Foundation for Culture and the Arts.
- Bendixen, Michala Clante (2022), “Asyl og andre former for beskyttelse”, [www.refu-](http://www.refu-)

- gees.dk. *Information on refugees in Denmark*: upagineret.
- Buciek, Keld, Jørgen Ole Bærenholdt og Kristine Juul (2006), "Whose Heritage? Immigration and Place Narratives in Denmark", *Geografiska Annaler. Series B, Human Geography* 88(2): 185-97.
- Cox, Emma (2017), "Processional Aesthetics and Irregular Transit: Envisioning Refugees in Europe", *Theatre Journal*, 69(4): 477-96.
- Dansk Erhverv (december, 2017), *Vækst i de kreative erhverv*, København.
- Dansk Erhverv (maj, 2023), *Kulturel og kreativ handlekraft*, København.
- Drummond, Harry (ca. 2021), "The Value of Art" i *Internet Encyclopedia of Philosophy*, James Fieser og Bradley Dowden, red., upagineret, <https://iep.utm.edu/value-of-art/>.
- Eriksson, Birgit, Anne Mette Winneche Nielsen, Anne Scott Sørensen og Mia Falch Yates (2022), *Kunst i almene boligområder. Mellem udsathed, inddragelse og forandring*, Aalborg: Aalborg Universitetsforlag.
- Foroutan, Naika (2019), *Die postmigrantische Gesellschaft. Ein Versprechen der pluralen Demokratie*, Bielefeld: transcript.
- Foroutan, Naika, Juliane Karakayalı og Riem Spielhaus, red. (2018), *Postmigrantische Perspektiven: Ordnungssysteme, Repräsentationen*, Kritik, Frankfurt am Main: Campus Verlag.
- Fortier, Anne-Marie (2008), *Multicultural Horizons: Diversity and the Limits of the Civil Nation*, London og New York: Routledge.
- Gaonkar, Anna Meera (2022), "Feeling Sick of Home? A Cultural Study of Postmigrant Homesickness in Contemporary Denmark", ph.d.-afhandling, Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet.
- Gilroy, Paul (2004), *After Empire: Melancholia or Convivial Culture?* Abingdon: Routledge.
- Hammer, Ole (2019), *Bidrag til Danmarks indvandringshistorie. Halvtreds år i frontlinjen*, Aarhus: Turbine.
- Hansen, Frederikke og Tone Olaf Nielsen, red. (2020), *CAMP Status!* Copenhagen: CAMP / Center for Art on Migration Politics.
- Jønsson, Heidi Vad (2021), "The Migrant: A New Legal, Social and Political Category in Welfare State Policy and Debate", i Jesper Vestermark Køber, Niklas Olsen og Heidi Vad Jønsson, red., *Citizen Categories in the Danish Welfare State: From the Founding Epoch to the Neoliberal Era*, Odense: University Press of Southern Denmark, pp. 111-34.
- Jørgensen, Anker (1980), "Statsministerens svar på 'Forespørgsel til statsministeren, arbejdsministeren, socialministeren, undervisningsministeren og justitsministeren'", *Folketingstidende 1979/80*, 2. Samling, sp. 691-702.
- Mišković, Tijana (2023), "Transkulturelle forbindelser. Diaspora, migration og erindring belyst gennem værker af danske kunstnere fra det tidligere Jugoslavien", ph.d.-afhandling, Institut for Tværkulturelle og Regionale Studier, Københavns Universitet.
- Mordhorst, Camilla (2021), "Dansk Kulturinstitut i bevægelse", *Økonomi & Politik*, 94(4): 10-20, <https://tidsskrift.dk/okonomi-og-politik/issue/view/9436/1571>.
- Möntmann, Nina.(2023), *Decentering the Museum: Contemporary Art Institutions and Colonial Legacies*, London: Lund Humphries.
- Nielsen, Sabine Dahl og Anne Ring Petersen (2021), "Enwezor's Model and Copenhagen's Center for Art on Migration Politics", *Nka: Journal of Contemporary African Art*. Temanummer *Okwui Enwezor: The Art of Curating*, (48): 70-95.

- Petersen, Anne Ring (2021), "The Square, the Monument and the Reconfigurative Power of Art in Postmigrant Public Spaces", i Anna Meera Gaonkar, Astrid Sophie Øst Hansen, Hans Christian Post og Moritz Schramm, red., *Postmigration: Art, Culture and Politics in Contemporary Europe*, Bielefeld: transcript, pp. 235-64.
- Petersen, Anne Ring (2024), *Postmigration, Transculturality and the Transversal Politics of Art*, New York og London: Routledge.
- Petersen, Anne Ring og Moritz Schramm (2016), "Postmigration. Mod et nyt kritisk perspektiv på migration og kultur", *Kultur & Klasse. Temanummer Kulturkritik nu*, 44(122): 179-198.
- Pratt, Mary Louise (1991), "Arts of the Contact Zone", *Profession*, 91: 33-44.
- Regeringen et al. (21. Juni, 2021), *Aftale mellem regeringen (S), V, DF, SF, KF og LA om: Blandede boligområder – næste skridt i kampen mod parallelsamfund*, København: Indenrigs- og Boligministeriet.
- Schmidt, Garbi (2015), *Nørrebros indvandringshistorie 1885-2010*, København: Museum Tusulanums Forlag.
- Schramm, Moritz, Sten Pultz Moslund og Anne Ring Petersen, red. (2019), *Reframing Migration, Diversity and the Arts: The Postmigrant Condition*, New York og London: Routledge.
- Seismonaut (juli, 2018), *Kreative erhverv og kreativ økonomi i København*, København: Københavns Kommune.
- Siim, Birte og Susi Meret (2020), "The Politics and Art of Solidarity: The Case of Trampoline House in Copenhagen" i Feyzi Baban og Kim Rygiel, red., *Fostering Pluralism through Solidarity Activism in Europe: Everyday Encounters with Newcomers*, Cham: Palgrave Macmillan, pp. 31-58.
- Vækstteam for kreative erhverv (oktober, 2018), *Danmark: Et internationalt førende vækstmiljø for kreative erhverv. Hovedrapport*. Erhvervsministeriet, [https://em.dk/media/12018/131118\\_kreative\\_erhverv\\_hovedrapport\\_pdfa.pdf](https://em.dk/media/12018/131118_kreative_erhverv_hovedrapport_pdfa.pdf).

## Slutnoter

- 1 Artiklen følger IOMs (FN's Internationale Organisation for Migration) brug af termen migrant som en paraplyterm, der dækker alle former for befolkningsbevægelser, inklusive mennesker, som flygter fra krig og forfølgelse. Se "Key Migration Terms", "Migrant", <https://www.iom.int/key-migration-terms>.
- 2 Alle engelsksprogede citater er oversat af forfatteren.
- 3 Se "Trampolinhusets historie" på Trampolinhusets hjemmeside: [www.trampolinhuset.dk/vores-historie](http://www.trampolinhuset.dk/vores-historie).
- 4 Et samlet kulturhistorisk værk om Danmarks utallige indvandringshistorier findes mig bekendt ikke. Brudstykker findes bl.a. i Schmidt (2015) og Hammer (2019, ss. 241ff). Meget mangler formentlig at blive skrevet ind i dansk lokalhistorie og kulturarv. Det gælder f.eks. den store gruppe jugoslaviske arbejdsmigranter, der i 1960'erne slog sig ned i Frederiksværk og bidrog til byens udvikling og voksende stålindustri (Buciek, Bærenholdt og Juul, 2006). Hvad angår indvandringens berigelsen af billedkunsten, tjener de i artiklen nævnte værker og kunstnere som repræsentative for bredere tendenser.

# Når kunstinstitutionen opleves som en tur i skoven

Temanummer: Værdiskabelse i kunst og kulturliv

*Deep Forest Art Land lader kunsten åbne sig for de mange gennem skovens afslappede atmosfære. Dette miljø fremmer nysgerrighed og nedbryder barrierer, så nye og bredere målgrupper introduceres til kunsten. Før Deep Forest Art Land var skoven*

*blot en skov, men nu fungerer den som en arena for forskellige samfundsgrupper til at engagere sig med kunst og natur, hvilket styrker det fælles sprog og sammenhængskraft.*

## **SØREN TAANING**

Billedkunstner og  
medstifter af Deep Forest Art,  
soren@deepforestartland.dk

## **RENÉ SCHMIDT**

Billedkunstner og medstifter  
af Deep Forest Art

Deep Forest Art Land er en kunstinstitution. Men de besøgende oplever det som en tur i skoven og det frigør et andet rum for værdiskabelse.

Når du ankommer i Deep Forest Art Land, ankommer du ikke til et kunstmuseum. Her er ikke nogen billetluger, intet ankomstcenter, ingen velfriseret park. Tværtimod. Når du ankommer i Deep Forest Art Land, er du langt ude på landet i en vestjysk skov, der ligger i et område af Danmark, der er ukendt land for de fleste. Du er nu klar til at tage på ekspedition under åben himmel ad den 3,5 km lange snoede sti igennem skoven.

Vi gør det nemt at besøge os uanset baggrund og forudsætninger. Der er bevidst kun én rute rundt i skoven, som fører dig fra p-pladsen rundt i skoven og tilbage igen. Og den understøtter alt det som forbindes med en skovtur. Det være sig motion, frisk luft, naturoplevelser og samvær.

Med skovturen som det velkendte og universelle greb er det nemt at planlægge turen for de fleste. Vi nedbryder den barriere som kunstinstitutioner normalt oplever i forhold til førstegangsbesøgende. Det kan være spørgsmålet om, hvor lang tid man skal afsætte til et møde med kunsten? Når der er tale om en skovtur, sætter de fleste god tid af, men mødet med KUNSTEN undervejs gør, at de fleste ender med at bruge endnu mere tid, end de havde planlagt. Og netop dét er det særlige ved Deep Forest Art Land.



I skoven sænkes paraderne og sammen med kunstens unikke evne til at udfordre vores syn på verden, skabe nye samtaler og give os et anderledes blik på ellers kendte fænomener, får det nysgerrigheden til at blomstre.



Program for En Eventyrlig Arkitektur. Plance 7. Udarbejdet af Boris Brorman Jensen, Tyra Matilda Rex, Adam Marcel Nielsen og Stine Lebech Schmidt )

Det er lykkedes at skabe et rum, hvor kunsten åbner sig for de mange. I skoven sænkes paraderne og sammen med kunstens unikke evne til at udfordre vores syn på verden, skabe nye samtaler og give os et anderledes blik på ellers kendte fænomener, får det nysgerrigheden til at blomstre. Det nedbryder barriererne og introducerer kunsten til nye og bredere målgrupper. Her bliver afsættet ikke det allerede etablerede kunstpublikum, men blot et publikum.

## Kunstens muligheder og værdiskabelse i det offentlige rum

I 2012 blev Superkilen indviet på Nørrebro, der med arkitektur og kunst v/ SUPERFLEX skulle transformere det offentlige rum på ydre Nørrebro fra et gennemgangsområde til et attraktivt byrum. Og hvis du i dag går en tur igennem området, vil du opleve, hvordan både lokale nørrebroensere, københavnere i almindelighed og turister fra hele verden har taget stedet – og kunsten – til sig.

Med Superkilen har SUPERFLEX bidraget til at styrke et eksisterende offentligt rum i forhold til sociale interaktioner, kulturelle udvekslinger og andre former for samfundsmæssige aktiviteter. Deep Forest Art Land har taget udgangspunkt i en skov med offentlig adgang, men her var der i modsætning til Superkilen, ingen der benyttede sig af den offentlige adgang. Før Deep Forest Art Land og kunsten kom til, var skoven blot det: en skov. Nu er det en boltreplads fyldt med aktiviteter, hvor nye målgrupper får deres første møde med både kunsten og naturen, og hvor kunstnere kan etablere en anden dialog med de besøgende. Den tjener nu som en arena, hvor folk fra forskellige baggrunde og samfundslag kan mødes, udtrykke sig og engagere sig i offentlige aktiviteter med kunsten og naturen som 'driver'.

Ligesom i mødet med kunsten i det offentlige rum tager du ikke nødvendigvis på ekspedition i Deep Forest Art Land med intentionen om at "se på kunst" – og har dermed ikke de samme forestillinger og barrierer med dig i tasken. Men til forskel fra de urbane offentlige rum, som kunsten normalt kan udfolde sig i, så er der i Deep Forest Art Land mulighed for at opleve skiftende udstillinger, få indblik i den kunstneriske proces fra idé til opbygningsfase til endeligt værk samt møde en natur og en egn af Danmark, du måske ellers aldrig havde besøgt. Det, at naturen også får nye brugere har særligt betydning for børn og unge, der i dag generelt bruger mere og mere tid foran skærmen og mindre tid i naturen end tidligere generationer gjorde.

## Udvide fælles sprog og sammenhængskraft

I de traditionelle kunstrum udfolder det institutionelle liv, den kunstneriske produktion og udstillingsopbygning sig bag en facade. Men i Deep Forest Art Land er der ingen beskyttende mure, og besøgende kan derfor løbende følge





*Peter Land: Falden Måne. Foto Deep Forest Art Land)*

de processer, hvori den nye kunst opstår. Det åbner for egne forestillinger om, hvad kunst kan være, og hvordan den bliver til. Det er et stærkt formidlingsgreb, der inviterer gæsterne til genbesøg for at følge det kunstneriske arbejde, som i nogle tilfælde strækker sig over flere år. Hertil kommer, at kunstnerne får et stort mulighedsrum for at arbejde dynamisk med, hvornår et værk er færdigt, og hvornår det er i proces. Kunstnerne har også mulighed for at indtænke naturens processer som en del af værktøjligheden, ligesom vi åbner op for, at kunstnere kan vende tilbage og arbejde videre på et værk. Dette er et mulighedsrum, som vi kun er begyndt at udforske.

Denne erkendelse har vi taget med i den proces, vi står i nu, hvor vi overgår fra at være et forsøgsprojekt til at blive en permanent institution i det danske kunstlandskab. Her har vi brug for rum til administration, drift og kunstnerisk produktion. Men det bliver ikke i form af et velkomstcenter – vi skaber i stedet en supertransparent arkitektonisk konstruktion, som fletter sig ind i skoven, og som er designet til at være en platform for mødet mellem gæsterne og stort set alle de processer, som indgår i det daglige institutionelle liv og den kunstneriske produktion.

Sammenfattende er det vores oplevelse, at de mange tilgange til, hvordan man kan tilgå kunsten, åbner op for, at alle får en erfaring med kunsten, som starter nye refleksioner og samtaler. På den måde er Deep Forest Art Land med sin kombination af kunst og natur med til at åbne kunstens verden op for flere og derigennem udvide vores fælles sprog og sammenhængskraft.



*Deep Forest Art Land 29.05.2020. Foto Deep Forest Art Land)*



Motorvejsskilt. Foto Deep Forest Art Land

## Tre perspektiver på værdiskabelse i Deep Forest Art Land

### **Ét: Alle børn og unge skal møde kunsten**

Fra politisk hold tales der ofte om, at *alle børn og unge skal have adgang til kunst*. I Deep Forest Art Land arbejder vi for et ambitiøst mål om at bidrage til at *alle børn og unge skal møde kunsten*. Med få ressourcer har vi gennem alle årene kørt en skoletjeneste, hvor vi afvikler organiserede besøg, workshops og aktiviteter for omkring 2.500 børn og unge. Her kan vi med den faste sti gennem skoven og det store uderum orchestre flere skoleklasser på samme tid. Hertil kommer, at Herning Kommune tilbyder skolerne en gratis bustransport, som gør det nemt for skolerne at besøge os. Vi arbejder målrettet på at opbygge et system, så alle børn og unge i deres skoletid har været på besøg i Deep Forest Art Land.

### **To: At turde give sig i kast med ukendte ting**

Vi har et stærkt fokus på de besøgendes direkte dialog med kunstnerne. Processen og tilblivelsen af værker og interaktion med de arbejdende kunstnere prioriteres højt. Vi giver mulighed for at gå i dialog og skabe sammen med kunstnerne, og derigennem får børn og unge adgang til at forstå deres tilgang til kunst og verdenen: at forstå at kunst kan være en proces. At turde give sig i kast med uvante ting. At opleve sig selv og sin krop på nye måder i nye sammenhænge. Det er i dette unikke rum under den åbne himmel, at der også kan bringes vigtige samfundsmæssige spørgsmål i spil, og tit ubevidst for de besøgende. Det største af de spørgsmål kunne være: Er vi selv natur? Den



Søren Taaning:  
Etagébænk. Foto Deep  
Forest Art Land

menneskabte kunst/kultur i den menneskabte trimmede natur. Hvad er natur, hvordan ser den ud – f.eks. landskabet? Hvordan skal vi forstå og tilpasse os den største langsomme krise vi har stået over for i forhold til biodiversitetskrisen, CO<sub>2</sub>, vandstand, Verdensmålene osv.?

### **Tre: Familier som kunstforbrugere**

Kunsten kan skabe en fælles samtale og erfaring på tværs af alder. Derfor er det så ærgerligt, at der stadig er så store grupper, som ikke møder den eller kan knække koden. I rapporten *Hvem er museernes ikke-brugere?* (Jessen, 2018: 3) svarer mere end halvdelen af danskerne, at de ikke har været på museum inden for det seneste år. Af *Kulturvaneundersøgelsen* fremgår det, at 74 procent af danskerne ikke besøgte et museum i andet kvartal af 2023 (Danmarks Statistik, 2023). Det er personer mellem 35 og 44 år, der er mindst tilbøjelige til at opsøge kunsten. Det betyder, at mange småbørnsforældre fravælger kunstmuseerne – og dermed også fravælger kunsten på deres børns vegne. I Deep Forest Art

Land er en stor del af de besøgende børnefamilier, der alle fortæller hver deres unikke historie på vej hjem. Tre-fire kilometer er ikke så ringe endda i fællesskab med bedsteforældre og en nabo. Med et blad i håret, en sten i lommen og en gren i hånden, så ved man det her været en god dag.

## **Litteraturliste**

- Danmarks Statistik (2023), *Kulturvaner. Nyt fra Danmarks statistik* [302], Kulturvaner 2. kv. 2023 museumsbesøg (dst.dk)
- Jessen, Line Bjerregaard (2018), *Hvem er museernes ikke-brugere?* København: Slots- og Kulturstyrelsen, *Museernes\_ikke-brugere\_Line\_Bjerregaard\_FINAL.pdf* (slks.dk)

# Havsamtalerne

Temanummer: Værdiskabelse i kunst og kulturliv

*Jeg er en kunstner med en socialt engageret og researchbaseret kunstpraksis. De sidste ti år har jeg blandt andet lavet kunstprojekter om havet. Mit bidrag vil bestå af to dele: først en del med eksempler fra min praksis, og hvilke værdier jeg ser, at kunst kan*

*have i forhold til samtaler om klima og miljø. Anden del vil skifte format. Jeg vil sætte mit "jeg" på pause og lade teksten blive til et "vi" i samtaler om havet fra to af mine kunstprojekter.*

## Min praksis og kunstens værdier

Min praksis er særligt motiveret af at undersøge kunstens potentielle rolle og værdi i forhold til at skabe nye narrativer og gentænke natursyn i lyset af klimakriserne. I publikationen *Jordbo* omtales Lingvisten Ursula K. Heises (f. 1960) arbejde. Hun påpeger blandt andre, at truede arters overlevelse altovervejende afhænger af den kulturelle forestillingsevne. At vi bruger forestillingerne til at afgøre, hvilke livsformer vi vil drage omsorg for, og til at forstå os selv i forhold til andre (Perez Fjalland, 2021: 65).

Men hvordan kan kunst mere konkret skabe nye forestillingsevner om landskab og miljø? De felter, hvor jeg særligt ser et potentiale i forhold til dette, er i tværfaglige kunstprojekter og socialt engageret kunst. I min egen praksis gør jeg det blandt andet ved at skabe midlertidige platforme (på kunstinstitutioner og i det offentlige rum), hvor deltagerne og publikum inviteres til at viden dele, medtænke og medskabe. Jeg tror, at det er i summen af fælles viden og erfaringer, at det er muligt at genopdage og finde frem til nye narrativer, og at der er størst chance for, at man kan ændre natursyn gennem samtaler og i kollektive handlinger.

I 2014 vendte jeg tilbage til det landskab, som jeg er vokset op i, Vesterhavet og Vadehavet, for at lave *Laboratoriet for Vadehavets ånd*, mit første kunstprojekt om havet. Research-perioden varede et år, hvilket betød, at jeg sammen med mine samarbejdspartnere havde tid til at gå i forskellige retninger og kunne afprøve nye metoder. Projektet gjorde mig bevidst om, hvordan jeg i min praksis metodisk kan kombinere uformelle og formelle samtaler, hvorved andre sociale møder og lag af viden opstår. De uformelle samtaler fandt blandt andet sted under fællesspisninger, der også gjorde mig opmærksom på, hvordan det at inddrage dufte-, føle- og smagssanserne kan bidrage til at skabe fællesskab, påkalde erindringer og skabe nye erfaringer.

**MAJ HORN**  
Selvstændig  
billedkunstner,  
maj.horn.studio  
@gmail.com



Min praksis er særligt motiveret af at undersøge kunstens potentielle rolle og værdi i forhold til at skabe nye narrativer og gentænke natursyn i lyset af klimakriserne.

*Laboratoriet for Vadehavets ånd* foregik således: Over et år havde jeg sammen med researcher Carsten Friberg samtaler med lokale folk og institutioner fra Tønder til Esbjerg om deres forskelliges viden om og forhold til havet. Projektet mandede ud i en uges program med udstilling, performances, workshops og samtaler på skibet Rebekka af Fanø – den eneste evert (fladbundet skib bygget til Vadehavet), der stadig er sejlende her i landet. Fisker, bonde og kogekone Kirsten, som var én af mange vi havde mødt under processen, blev inviteret ombord på Rebekka, hvor hun tilberedte medbragt fangst i skibskøkkenet, der blev serveret til fællesspisning med de besøgende. På et bord stod der en stor lakeret træeske, der fungerede som beholder for den voksende mængde af indsamlede materiale, udsagn og spørgsmål omkring havet. De besøgende kom også med materialer til arkivet, f.eks. kom en med to fotografier af en hvid hest, der stod i havet med vandet til lårene. På det ene foto var det helt tydelig en hest i havet, men på det andet foto kunne man kun lige skimte hesten og vandet for en tyk tåge. Datering nede i hjørnet viste, at der var fire minutter mellem, at de to fotos var taget. Ligesom det eksempel kredsedde meget af materialet og samtalerne om, hvor meget vejret og forudsigelighed hænger sammen med Vadehavet, og at man er nødt til at have respekt for og viden om flod og ebbe og tåge og storm for at kunne færdes i det hurtigt forandrede vandlandskab.

I 2020 fandt mit næste kunstprojekt om havet sted: *Gruppeblink*. Projektet gjorde mig bevidst om kvaliteterne ved metodisk at invitere deltagere på tværs af generationer. Det er andre spørgsmål og vidensdeling, der opstår i de møder, som sammenvæver forskellige tidsligheder. Projektets kerne var for mig at undersøge potentialet i at have gentagende møder med projektets deltagere, for at etablere et trygt rum, hvor der kunne bygges oven på samtalerne og skabes en fælles kritisk refleksion.

*Gruppeblink* fandt sted på skibet Svartlöga, et svenske ministrygerskib fra 1981, som en gruppe kunstnere og lokale frivillige har forvandlet til et udstillingssted. Skibet lå til i Ebeltoft, men er siden flyttet til Grenaa. Udgangspunktet var at arbejde videre med kernen fra *Laboratoriet for Vadehavets ånd* ved at skabe et mødested for samtaler og vidensdeling om havet. Konceptet blev at skabe et havnetværk på tværs af generationer (den yngste 25 år, den ældste 85 år) og relationer til havet – en havbiolog, fisker, bådebygger, pilot, fotograf, vinterbader mfl. Med båden Svartlöga som den fysiske ramme mødtes vi til tre performative workshops. Jeg faciliterede møderne, der kombinerede fælles samtaler og handlinger med teoretiske og skønlitterære tekster og forskellige materialer. Samtalerne var konkrete om biologi, kulturhistorie og politik og også personlige, abstrakte og drømmende.



I 2021-22 fandt mit tredje kunstprojekt om havet sted. Projektet, med titlen *Hydropower*, bekræftede mig i styrken ved at arbejde videre med og justere metoder frem for evigt at jage nye. Projektet gjorde mig også bevist om det interessante i at tage teori ud af akademiske rum og bruge det til at tænke med i andre sociale kontekster.

*Hydropower. Foto Rikke Ehlers Nilsson).*

*Hydropower* fandt sted hos samtidskunstplatformen SKAL Contemporary i Skagen. For at kunne bygge videre på metoderne fra *Gruppeblink* ønskede jeg lave endnu et havnetværk. SKAL Contemporary var åbne over for konceptet og sammen kortlagde, vi hvem det ville være relevant at invitere med lokalt. Skagen er en fiskerby med fiskerihavn, skipperskole, skibsværft og fiskeindustrier, og byens kultur er fortsat præget af, at fiskeri er et hovederhverv. Mange af netværkets ti deltagere havde derfor en tæt tilknytning til havet. Tre havnetværksmøder fandt sted i Det Grå Fyr, et fyrtårn fra 1858. Eksempel på teori, som vi havde samtaler ud fra, er forskeren Astrida Neimanis begreb *hydrofeminisme* (2012), der er en del af ny tænkning om at gentænke vores relation til vand. Andre kilder var tænkning og tekster af marinebiolog Rachel Carsons (1907-64) og kurator Stefanie Hesslers (f. 1987).

## Samtaler om havet

Det er nu, at jeg forlader mit "jeg" for at forsvinde ind i et hav af andre stemmer. Jeg vil dele tre uddrag fra kollektive samtaler, som jeg har faciliteret og



*Laboratorium for  
Vadehavets ånd.  
Foto Eduardo  
Abrantes).*

deltaget i sammen med de to havnetværk. Teksterne er mildt redigerede transkriptioner i et forkortet format. For at holde fokus på den fælles samtale er deltagerne anonymiserede, men de forskellige ord og måder at udtrykke sig på er bibeholdt.

Det er august 2020, og samtalen finder sted sammen med Ebeltoft havnetværket på skibet Svartlöga<sup>1</sup>.

*Hvad er havets vigtigste værdier?*

- Selvom det ikke er så romantisk eller poetisk, så er havets værdi fra et lokalt perspektiv økonomi og industri. Det er nærmest hele det økonomiske grundlag for Ebeltoft at der er udsigt, havsport og solnedgange.
- Det kulturelle og poetiske er det vigtigste, alt omkring kystkulturen.
- Det er verdens lunger.
- Det er også verdens spisekammer, eller det burde det være. Andre steder lever man jo meget af havets fangst og høst.
- Havet er også et rum for refleksion og undersøgelse. I min optik repræsenterer havet anarki, men havet er jo også industri, hvilket er det der mulig-



gør den økonomiske velstand, som verden oplever i form af containertrafik og globalisering.

- For mig som maler er havet en kæmpe inspiration, det er den sidste urnatur, der er tilbage. Havet ser ud, som det gjorde, da den første stenaldermand stod og kiggede ud over det. På den måde kan man sige, at jeg laver historieløst maleri.
- I forhold til den enorme mængde af vand, der er, er havene jo stadig primært ukendte for os – der findes stadig nye dyrearter i det. I betragtning af, hvordan vi opfører os overfor noget, som vi ikke engang kender ordentligt, så er det ubegribeligt.
- Før jeg kan respektere havet og være ydmyg overfor det, så behøver jeg at have mere kontakt med det.
- Jeg ser meget havet som noget, der forener os, havet strømmer rundt! Vi har Golfstrømmen som et sammenhængende strømsystem, der involverer alle klodens have. Den starter helt nede ved Sydamerika og gør, at vi kan bo, hvor vi bor. Der er også de historiske perspektiver omkring havet, at havet var hovedtransportvej til alting. Hvis bare vi går 150 år tilbage, så var det meget svært at komme ud til Mols i en hestevogn, al transport til Aarhus foregik af vandveje.
- Mennesker, relationer og fællesskaber, det er nok de værdier, jeg tænker mest på, når jeg tænker på havet. Man er aldrig ombord alene, det er altid en fælles opgave – både når vi sætter noget i stand, eller når vi sejler. I Holland har vi nu tyve venner, fordi vi forliste dernede.
- Ja, det er en konkret forbindelse til verden, der også hurtig bliver til en poetisk idé om muligheder for at rejse og drømme.
- En ting, som jeg er fascineret af, det er flaskeposten. Dét med, at man smider en hilsen i en flaske, det gjorde vi meget, da mine børn var små. Når man smider sådan en flaske ud, så sætter det tanker i gang omkring en forenet verden. Det kan være vi skal ende med at sende en flaskepost afsted?
- Det er også den vigtigste værdi for mig, at havet gør, at alting er connected. At det giver mulighed for at jeg kan tage min båd og sejle til whatever – Caribien – hvis jeg vil. Og skønheden i at man bare kan sidde og glo på det.
- Jeg har været druknet to gange. Det har lært mig nogle fantastiske ting at være i det kosmiske rum. Når man sejler over Atlanten i en lille sejlbåd: På et tidspunkt, når man været tre uger på havet, så skete der noget. Den fornemmelse af ikke at have set et andet skib på den tur og vide, at der er 2600 meter vand under kølen, og der er uendeligt højt til loftet.

Det er september 2021, og samtalen finder sted sammen med Skagen havnetværket, på Det Grå Fyr<sup>2</sup>.

*Hvem kender havet?*

- Hvis man skal kende det, så skal man have oplevet det døgnet rundt og året rundt, fordi det er så forskelligt, som det er.
- Grunden til, at man mødes på havnen og snakker om vejret, og om man skal tage ud den dag, det er netop, fordi der ikke er nogen, der kender havet fuldstændigt. Man bliver nødt til at pulje viden og erfaringer og derigennem komme frem til noget.
- Man kan kende det, så godt man nu kan, og så kan man stadig blive overrasket over nogle fænomener. Det er også derfor, at det er så mystisk og derfor, man skal ned og se til det hver dag.
- At snorkle ud over et rev, hvor du har det åbne hav, så får du sådan et sug i maven af dybden, det er så uudgrundeligt. Det er større end, at du kan kapere og nemlig omgærdet af mystik.
- Så ved man også, at man ikke kender havet, når man når derud!

*Gruppeblink.*

*Foto Gert Præst Andersen).*



- Er det ti procent af havet, man siger er opdaget? Det er jo ret vildt.
- Hvis vi vender det om, kan man sige, at der er ingen, der ved, hvad der er af arter i havet. Der findes nye arter af fisk hver dag, eller der findes i hvert fald mere end 365 nye arter om året på verdensplan.
- Jeg har gået langs stranden og samlet dyr ind siden 1955. Jeg har set, hvordan nye arter er kommet til, og hvordan gode og solide arter er forsvundet i tidens løb. Jeg har taget noget med i dag, det er såmænd bare en molboøster. De ligger derude nedgravet i sandet og bliver op til 600 år gamle. Når de er små, producerer de sædceller, og når de bliver større, producerer de ægceller. Det bliver måske lidt trivielt for dem at ligge der i 600 år, da de ikke kan flytte sig.
- Der er noget queer over det, at de er begge køn, men på forskellige tidspunkter.
- Spørgsmålet er, om der er flere måder at kende havet på? Om man kender det som subjektive erfaringer eller objektivt i forhold til biologi og miljø?
- Ja, handler det om at vide noget *om* det på havet, *i* havet, *ved* havet eller forholdene *omkring* havet?
- Det er vel en blanding af det hele.
- Det, jeg har formidlet videre til mine børn og børnebørn, det er respekten for havet. Det, jeg så kan tænke på, er, om jeg har gjort det på sådan en måde, at respekten bliver til nervøsitet eller i værste tilfælde angst? Når man har oplevet at nogle af sine egne familiemedlemmer er omkommet, så får man et helt andet forhold til havet. Det er først noget, jeg kom til at tænke på, efter de snakke, vi har haft her.
- Man kan godt være lidt bange for havet og også elske det, sådan har jeg det i hvert fald. Jeg elsker at være på havet, men samtidig er noget af det værste, jeg kan forestille mig, at drukne.
- Man kan sige, at når man kender havet, så har det nogle konsekvenser, og en af de konsekvenser kan være angst eller nervøsitet – at det ikke er neutralt at kende det?
- Ja, det kan man godt sige. Der er ikke mange her i Skagen, der ikke har mistet til havet.
- Kan man tale om et nedarvet fælles traume?

- Ja, det sidder dybt i dna'et, at havet er ikke for sjov. Det er noget dødsangst, der ligger meget dybt.
- Før jeg flyttede til Skagen, havde jeg denne idé om, at Skagen måtte være det vilde sted for vandsport, men på en god dag er der fem aktive nede i havkajakklubben. Ude i byen spørger de mig, om jeg virkelig tør kajakke i havet, så føler jeg mig som en tilflytter, når jeg får de formaninger.

Det er januar 2022, og samtalen finder sted sammen med Skagen havnetværket på Det Grå Fyr.

*Vand strømmer konstant gennem vores og andres kroppe – vi er alle forbundet gennem vandede cirkulationer. Det er det, som begrebet hydrofeminisme handler om. At vand er transnationalt, transartet og transkropsligt. Hvad tænker I om hydrofeminisme?*

- Jorden kalder vi for Moder Jord, men vi har ikke et Moder Hav! Måske i andre kulture eller sammenhænge? Måske det kunne være nyttigt at kende til i forhold til at udvikle et nyt sprog for, hvordan vi ser på havet?
- Der er noget omkring køn og skibe. Bådene omtales altid som feminine, og nogle gange omtales vejrforholdene også som en kvinde.
- Hydrofeminisme er måske et godt udgangspunkt til at tænke på ligestilling og havet? At alle skal have adgang til havet. Det er ikke dit eller mit, det er vores.
- Vandholdige mennesker, det er noget, vi alle er. Uanset vores kulturelle baggrunde og nationalitet har vi vores flydende kroppe til fælles.
- Vi består af omkring 60 procent vand!
- Jeg tænker på omsorg. At havet giver os mad, det vejr, vi har brug for, store oplevelser, mentalt velvære.
- Det er første gang jeg hører om konceptet. Jeg synes, at det er en interessant måde at se det på, at vi alle kommer fra den samme kilde, det samme vand. Men vi bliver nødt til først at tale om, hvad feminisme er. Hvordan kan vi bryde det ned, så vi er enige om, hvad det er, vi diskuterer? Ofte er ting, der har en feministisk tone, lidt svære at sluge. Ved du, at du træder ud i farligt vand? For mig er det hydro-ligestilling, det hele kommer ned til, det er en virkelig interessant måde at se det på.
- I en vestlig kontekst går denne tanke langt tilbage, også uden om feminisme. Den græske filosof Heraklit sagde, at alting er flydende, og intet står stille. Når vi diskuterer hydrofeminisme, bliver vi nødt til at tale om, hvad

vi ser som natur og som kultur, på de mange ligheder mellem arter, og at vi ikke er naturens herskere, men en del af den.

- Der er noget dér omkring hierarkier mellem mennesker, natur og dyr, der er under forandring. Flere floder har nu fået de samme juridiske rettigheder som mennesker for bedre at kunne give dem beskyttelse, fx floden Magpie River i Canada.
- Jeg skrev for nyligt et essay om hekse og deres forhold til lyng. En af grunnerne til det var at tænke på hende som en med en særlig viden om naturen.
- Det er en meget mere kraftfuld feminisme, vi taler om, når du nævner hekse.
- Ja, men heksen var set på som farlig, fordi hun havde viden og dermed magt.
- Det var ikke negativt ment. Det er godt med den naturviden.
- Til det om moderhav; i Grønland er der en saga om havets moder, havets Inua, dets menneskelige aspekt eller ejer. Hun bor nede på havets bund og har magt over havets dyr.
- Og vi ikke endnu talt om nordisk mytologi, derfra er der havdybets gudinde Ran. Hendes døtre er havets bølger.

## Litteratur

- Carson, Rachel L. (1941), *Under the Sea-Wind*, Simon & Schuster.
- Carson, Rachel L. (1951), *The Sea Around Us*, Oxford University Press.
- Carson, Rachel L. (1955), *The Edge of the Sea*, Houghton Mifflin.
- Hessler, Stephanie (2019), *Prospecting Ocean*, MIT Press.
- Neimanis, Astreida, (2017), *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology*, Bloomsbury Academic.
- Fjalland, Emma Laura Perez (2021), *Jordbo: En ledsager i uregerlige tider*, Føljeton.

## Slutnoter

- 1** Havnetværket i Ebeltoft består af: Pia, havmikrobiolog; Sara, billedkunstner og snedker; Gert, fotograf og kajaksejler; Ken, kunstmaler; Torkild arbejder med bæredygtig kystkultur; Bjarne, bådebygger, lystsejler og fisker; Helene, sejler; Henrik, kurator og forfatter; Camilla, vinterbader; Dieter, pilot, dykker og fotograf; Jonathan, mekaniker og bor på et skib.
- 2** Havnetværket i Skagen består af: Poul, biolog; Katrine, arbejder med mad og tang; Anne, kunsthistoriker; Michael, projektleder; Kurt, tidligere fisker og borgmester; Charlotte, arbejder på museum; Niels, arkitekt og projektleder; Michael, etnolog og arbejder med bæredygtig aqua-kultur; Sara, kunsthistoriker; Villy, naturvejleder og naturfoged.

# Hvad nu, hvis det æstetiske var samfundets omdrejningspunkt?

Temanummer: Værdiskabelse i kunst og kulturliv

*Denne artikel ser på værdiskabelse, som muliggøres i performancekunst, hvor deltagere tilbydes indlevelse i alternative verdener, imens hverdagslivet sættes på pause. Artiklen er case-specifik og tager afsæt i forfatterens praksisforankrede forskning i Sisters Hope, som er en performancegruppe med base i København og omegn, der udforsker visionen om Det Sanselige Samfund. Artiklen udfolder hvordan*

*performancekunst opererer i metakommunikative gråzoner, som kan rykke ved vores virkelighedsopfattelse, og den ser på, hvordan midlertidig indlevelse i en anden-verden kan være en nøgle til forbundethed og nye handlerum. Performancekunstens unikke værdiskabelse skal således findes i genrens mulighedsskabende rum.*

## MAJA EJRNÆS

Antropolog og forhenværende medskabende performancekunstner i Sisters Hope, nu programleder i Dronning Marys Center ved Københavns Universitet, mde@samf.ku.dk

## GRY WORRE HALLBERG

Ph.d., medgrundlægger og kunstnerisk leder i Sisters Hope, medlem af Projektstøtteudvalget for Scenekunst i Statens Kunstfond og Global Connector i IETM (International network for contemporary performing arts), gry@sistershope.dk

I 2008 ramte den største globale finanskrisen siden depressionen i 1930'erne Danmark, hvilket medførte en dominoeffekt af virksomhedskonkurser, stigende arbejdsløshed og et drastisk prisfald på boligmarkedet. Vi mærkede konsekvenserne af årtiers ukritisk stillingtagen til et risikovilligt internationalt finansielt system med imaginære værdipapirer, og krisen blev et wake-up call, der inspirerede flere kunstaktivistiske reaktioner. En af disse reaktioner var performancebevægelsen Sisters Hope med manifestet Sensuous Society, som advokerede for et paradigmeskifte; et sanseligt opgør med en verden domineret af en økonomisk rationalitet. Hvad nu, hvis vi forestillede os et samfund centreret om den æstetiske dimension: sanselighed og poesi?

Dette spørgsmål har været afsat for mere end et årtis udforskning i Sisters Hope, og artiklen her er baseret på forfatterens levede erfaringer og refleksioner herfra. Gry Worre Hallberg stiftede Sisters Hope med sin såkaldte poetiske tvillingsøster (heraf navnet Sisters Hope), Anna Lawaetz, og er gruppens nuværende kunstneriske leder. Maja Ejrnæs var medskabende performancekunstner og antropolog gennem syv år. Både Gry og Maja har udført praksisbaseret forskning i Sisters Hope (Hallberg, 2021; Ejrnæs, 2018), og vi samler her vores indsigter i et fælles bud på performancekunstens mulige værdiskabelse anno 2024.

I dag står vi ikke på samme måde i en galoperende finanskrisen, men derimod i en klimakrisen og en trivselskrisen; for blot at nævne at par af de kriser, der præger tiden. Erkendelsen af nutidens kriser kan medføre følelser af både håbløshed og magtesløshed, og undvigelse kan blive en overlevelsesstrategi for den enkelte (Macy og Johnstone, 2022: 2-3; Massumi, 2015: 1-2).



Den immersive og interaktive performancekunst tilbyder deltagelse i alternative livsverdener, hvor hverdagen sættes midlertidigt på pause, imens grænserne mellem forestilling og virkelighed gradvist udviskes. I disse performative rum kan deltagere få stærke oplevelser af, at det, vi forestiller os – det, vi drømmer om – rent faktisk er en mulighed.

Vi vil argumentere for, at udforskningen af sanselige *hvad nu hvis*-scenarier i performancekunst som Sisters Hope kan være en nøgle til at stimulere fornemmelser af forbundethed, håb og handlekraft. Den immersive og interaktive performancekunst tilbyder deltagelse i alternative livsverdener, hvor hverdagen sættes midlertidigt på pause, imens grænserne mellem forestilling og virkelighed gradvist udviskes. I disse performative rum kan deltagere få stærke oplevelser af, at det, vi forestiller os – det, vi drømmer om – rent faktisk er en mulighed.

### Udforskning af/i en anden verden

Sisters Hope har manifesteret sin vision om et mere poetisk og sanseligt samfund i alt fra 24-timers byvandring med ophold i kirker og rådhus til uge-lange kostskoler og senest etableringen af et æstetisk værested på en nedlagt SFO i et boligsocialt område (Egerup, 2020; Laura, 2020). Når Sisters Hope ”manifesterer”,<sup>1</sup> tager de performancekunstneriske greb udgangspunkt i tre tilgange: interaktivitet, immersion og intervention (Hallberg, 2021: 65-72).

*Interaktivitet.* Det er let at få øje på det interaktive element, idet alle, som vil opleve Sisters Hope, inviteres ind som interagerende deltagere. I Sisters Hope taler vi ikke om et publikum, men derimod om forskellige deltagelsesniveauer; fra ’medarbejder’ til ’besøgende’. Der findes ikke noget manuskript for interaktion mellem deltagere, men vi arbejder med interaktivitetsdesign, som når vi rammesætter en deltagers ankomst til et 24-timers ophold med Sisters Hope med inspiration fra ritualteori om liminalfaser (van Gennep, [1909] 1960; Turner, [1969] 2008; [1967] 2014; Fischer-Lichte 2008).

*Immersion.* Det immersive element handler om at skabe et overbevisende totalunivers ved hjælp af blandt andet scenografi og lyd- og lysdesign, som giver deltagere mulighed for at lade sig opsluge i en anden verden end den, der kendetegner hverdagslivet i det 21. århundrede (De Oliveira, 2003; Kolesch, 2019; Machon, 2013).

*Intervention.* Vi finder det intervenierende element i den måde, hvorpå Sisters Hope er til stede i byrum, på skoler og andre institutioner (Gade, 2010; Thompson, 2017; Thompson og Sholette, 2004). Sisters Academy – The Ta-

keover er et af de formater, som vi har arbejdet med. Her overtager vi en uddannelsesinstitution og transformerer den til et sanseligt læringsunivers, som bliver en del af lærere og elevers obligatoriske hverdag i to uger (Hallberg og Darsø, 2019).



*Sisters Academy – The Takeover of Sisters Hope. Elever og lærere møder første dag i Sisters Academy – The Takeover (2016). Foto: I diana lindhardt.*

### Et socialæstetisk praksisfællesskab

Ved hjælp af begrebet 'socialæstetik' kan vi anskue Sisters Hope som et kulturelt landskab af karakteristiske objekter, idéer og handlinger, der til sammen frembringer sanselige oplevelser (Ejrnæs, 2018; MacDougall, 1999). Hvis vi skal beskrive det særegne ved Sisters Hope, er det ikke nok at nævne karakteristiske elementer i omgivelserne – såsom den atmosfæriske lysætning, udsmykningen med spejle og æg eller lyden af Sisters Hopes egen radiokanal. Landskabet udgøres også af de performative og interaktive retningslinjer, for eksempel fjernelsen af mærkater fra objekter [de-branding] og intentionen om at leve så analogt som muligt – uden smartphones og andre gadgets. I et sådan socialæstetisk perspektiv er manifesteret The Sensuous Society ikke en teoretisk ramme uden for et praktisk landskab; det figurerer på samme niveau som tilstedeværelsen af atmosfærisk lys. Som socialæstetisk landskab vækker Sisters Hope genkendelighed for os, der har levet i det, mens det kan virke fremmed eller eksotisk for besøgende, som møder det for første gang (Ejrnæs, 2018: 39).





*Sisters Hope Home af Sisters Hope. Deltagere i den fælles sovesal i Sisters Hope Home (2021-2025). Foto: I diana lindhardt.*

Sisters Hope arbejder med et vedvarende univers og har udviklet sig til en art sanselig samfundskultur. Der er mange aspekter af Sisters Hope, der går igen fra manifestation til manifestation, men det er ikke et uforanderligt socialæstetisk landskab, som deltagere internaliserer og reproducerer. Ejrnæs (2018) har tidligere analyseret Sisters Hope som et praksisfællesskab, der kontinuerligt forhandles og opretholdes af dets medlemmer. Her kan perifere besøgende gæster gradvist opnå medlemskab ved at indgå i situerede læringsprocesser med erfarne medlemmer, som både beskytter og åbner døre til fællesskabets iboende viden og erfaringer (Ejrnæs, 2018; Lave og Wenger, 1993; Wenger, 1999). Selvom besøgende gæster ofte er mere afventende og usikre end de kulturbærende medarbejdere, bliver der lagt vægt på, at ny deltagelse er mulig fra første besøg. Et centralt metodisk greb er, at Sisters Hope inviterer alle deltagere til at udforske deres eget *Poetiske Selv*. Udforskningen starter for mange med en liggende meditatív refleksionsøvelse guidet af en medarbejder, som introducerer 'Det Poetiske Selv' sådan her:

*“Det Poetiske Selv er ikke en karakter, ikke en fiktion, det er vores iboende poetiske potentiale” (oversat af forfattere).*

Sisters Hope kan altså anskues som et socialæstetisk praksisfællesskab, hvor der gives plads til poetisk selvudfoldelse.

## Det er ikke bare noget, vi lader som om

Med beskrivelsen af Det Poetiske Selv peger Sisters Hope på, at det, vi laver, ikke bare er noget, vi lader som om (Ejrnæs, 2018: 22, 44-46, 2020: 78; Hallberg, 2021: 169-178). I manifestet *Sensuous Society* understreges det desuden, at 'Det Sanselige Samfund' ikke er en utopi. Det er derimod en ramme til at udforske en radikal idé om det æstetiske som organiserende princip; det sanselige og poetiske som det mest værdifulde i samfundet:

**No utopia:** *Sensuous Society is no utopia. Sensuous society is a framework to explore the radical idea of the aesthetic dimension, the sensuous and the poetic as the highest values of society. What kind of society would that create?*

*Uddrag fra en in situ notesbog, deltager i Sisters Hope.<sup>2</sup>*

Der er altså en klar intention i Sisters Hope om at italesætte vores praksis som noget, der finder sted i virkeligheden, og på den måde afspejler Sisters Hope en generel tendens i performancekunsten til at arbejde sig væk fra en mere traditionel teaterverdens fiktive rammesætning (Fischer-Lichte, 2008: 29). Samtidig arbejder Sisters Hope med en stærk performativ rammesætning; så hvordan skal vi forstå 'virkeligt' i denne ramme?

Her er der hjælp at hente fra teorier om rammesat socialitet i den performance-orienterede antropologi (Ejrnæs, 2020: 71; Sjørlev, 2007: 1-2, 18-19). Gregory Bateson har argumenteret for, at sociale væsener løbende navigerer mellem leg og alvor ved at udveksle metakommunikative beskeder (2000: 178), og Erving Goffman (1974) har tænkt videre i disse baner ved at foreslå, at vi bruger forskellige 'nøgler' til at svare på spørgsmålet: Hvad er det, der foregår her? At 'slås for sjov' er et eksempel på en nøgle for socialitet, som signalerer, at det bare er noget, vi leger (Goffman, 1974: 21-23, 40-41, 48, 562). I Sisters Hope bruger vi udtrykket "we step in" til at signalere, at "vi træder ind" i en verden af poesi og sanselighed, hvor vi ikke bare lader som om. "We step in" bliver således til en performativ ytring, en talehandling, som ikke bare refererer til virkeligheden, men intentionelt medvirker til at forme den (Austin, 1975; Ejrnæs, 2018: 42-43).

Ejrnæs (2020) har tidligere udfoldet, hvordan den specifikke kontekst påvirker deltagernes oplevelse af Sisters Hope. Hvis manifestationen finder sted inden for rammerne af en kunstinstitution, så er deltagelse frivillig og indebærer en vis accept af, og forventning til, en kunstoplevelse (Fischer-Lichte, 2008: 25, 201). Her forventes måske radikale udtryk, mens disse til gengæld kan tolkes som uvirkelige i forhold til hverdagslivet udenfor. Når Sisters Hope inviterer deltagere til at indskrive sig som "elever" og på en kostskole i 24-timer, som

det skete inden for rammerne af udstillingsstedet Den Frie Udstillingsbygning i 2017, udfordrer gruppen umiddelbart vores forventninger til et udstillingssted. Tilsvarende udfordrer Sisters Hope forbipasserendes forventninger til byrummet, når vi bevæger os langsomt ned ad strøget med lange sorte nederdele og hvidt tyl om hovedet. I forbindelse med manifestationer i byrum, er vi ofte blevet råbt ad, fotograferet eller blevet stillet nysgerrige spørgsmål; vi er blevet stoppet flere gange af politiet, og influenceren Anders Hemmingsen har delt adskillige videoer af os, hvilket tyder på, at vi i denne kontekst fremtræder som en uventet og iøjnefaldende begivenhed (Ejrnæs, 2020: 76).

Den performative virkelighed i Sisters Hope bliver således til, idet vi intentionelt træder ind i det socialæstetiske praksisfællesskab med metakommunikative beskeder om, at vi ikke bare lader som om. Den bliver samtidig til, idet Sisters Hope manifesterer i byrum og institutioner, som ikke er tiltænkt eller afsat til kunsten, og herved kan den performative virkelighed rykke ved vante forestillinger og hverdagsliv.

## Da vi overtog rådhuset

Som en del af scenekunsthifestivalen CPH Stage manifesterede Sisters Hope i 2019 formatet *Sensuous Governing* på Københavns Rådhus med spørgsmålet: Hvad nu, hvis byen blev styret på en mere poetisk og sanselig måde? Deltagere blev i denne performance guidet gennem det historiske magtcentrum fra 1905 af nynnende Sisters Hope-medarbejdere, delvist med bind for øjnene og i et langsomt tempo uden ord. Alle guidede deltagere havde frivilligt tilmeldt sig den interaktive festivalperformance, og de havde således en vis forståelsesramme at arbejde med. Til sammenligning var der flere vagter, politikere og embedsfolk på rådhuset, som ikke var klar over, hvad der foregik på deres arbejdsplads. Da en performer forsøgte at skabe kontakt til vagterne gennem små sedler med tekst såsom ”a city as soft as a body”, [en by så blød som en krop], fik hun streng besked om at lade dem være i fred, så de kunne passe deres arbejde. Efter manifestationen fortalte vores kontaktperson på rådhuset, at flere politikere var blevet decideret bange for os.

Til at forstå mødet mellem Sisters Hope og de ufrivillige deltagere på rådhuset kan vi bruge antropologen Mary Douglas' idéer om kontekstbestemt symbolsk renhed og fare (Ejrnæs, 2020: 73). Ifølge Douglas udgør det, der ikke hører hjemme inden for en given kontekst, en potential fare, da det truer den kulturelle sammenhængskraft, og fysisk kontrol eller undvigelse bliver da risikominimerende håndteringsstrategier (Douglas, 1996: 37-40). Ved hjælp fra Douglas kan vi forstå tilstedeværelsen af Sisters Hope på rådhuset som uorden i en ordnet kontekst, der udgjorde en oplevet fare for medarbejderne (Ejrnæs, 2020: 73). Hallberg (2021: 384) har i forlængelse af Mathis (2015) argumenteret for, at Sisters Hope i denne sammenhæng manifesterede en form for radikal *blødhed*, som kan virke provokerende for omverdenen. Her kan vi

forstå 'blødhed' som en særlig, og for nogen provokerende, poetisk aktivisme – der kontrasterer med atmosfæren i offentlige bureaukratiske rum.

På nuværende tidspunkt vil det nok være tydeligt for læseren, at Sisters Hope opererer i (metakommunikative) gråzoner, hvor der ikke findes entydige svar på spørgsmålet: Hvad er det, der foregår her? I anledning af en større fejring af teaterhistoriens vildeste performances i 2022, udtrykte lektor i teatervidenskab Stig Jarl følgende om performancekunstgenren:

*“Performance er som et abstrakt digt, og du kan ikke afkode det som andet end en oplevelse af form og bevægelse i tid. På den måde mister intellektet kontrol, og du føler en grundlæggende usikkerhed, fordi du ikke forstår, hvad der sker. Ordet 'fordi' er væk. Vi spørger hele tiden hvorfor, og det vil det ikke svare på... det er centralt, at der er en krop i centrum, og at den krop handler og bruger rummet som instrument for de handlinger. Modsat almindelige teaterstykker går man ikke kognitivt til en handling, man skal sanse sig ind på den” (Politiken, 2022).*

Mens gråzoner kan skabe usikkerhed for den enkelte deltager, vil vi i det følgende afsnit argumentere for, at de også rummer et mulighedsrum, og at det er i mulighedsrummet, vi finder performancekunstens unikke værdiskabelse.



Billeder fra *Sensuous Governing* og *Sensuous City of Sisters Hope*. Sisters Hope medarbejder på Rådhuspladsen og i gangene i Københavns Rådhus (2019 og 2021). Foto: I diana lindhardt.

## Hvad nu, hvis forandring er mulig?

*Liminalitet* er et klassisk antropologisk begreb, der stammer fra Arnold Van Genneps teorier om overgangsritualer ([1909] 1960), og begrebet har været en vigtig inspirationskilde i performancekunsten. Van Genneps liminalitetsbegreb er blevet videreudviklet af antropologen Victor Turner, der forstår 'liminalitet' som en overgangsfase forårsaget af en midlertidig afbrydelse af samfundets sociale normer (Turner, [1969] 1970: 94-5). Denne liminale fase er karakteriseret af tvetydighed og et subjunktivt *hvad nu hvis*-modus. Her gives plads til det, som potentielt kunne være, til forskel fra den skråsikre antagelse om, hvordan verden nødvendigvis hænger sammen (Ejrnæs, 2020: 68; Turner, 1980: 157).

Når Sisters Hope inviterer deltagere til midlertidigt at sætte deres hverdagsliv på pause – blandt andet ved at undvære adgang til mobiltelefoner, sætte tempoet ned og udskifte small talk med dybere øjenkontakt – så kan det være en åbning til et liminalt mulighedsrum, hvor der gælder andre spilleregler for væren og social interaktion. Ikke kun som et tankeeksperiment, hvor vi forestiller os eksistensen af et mere sanseligt samfund, men som en kropslig udforskning inden for rammerne af et socialæstetisk praksisfællesskab. Her er ikke tale om en utopisk drømmeverden, men måske snarere en udfoldelse af 'utopiske performativer' forstået som små, men dybe oplevelser, der løfter alle ind i en håbefuldst følelse af, hvordan verden kunne være, hvis hvert øjeblik var lige så æstetisk slående og intenst (Dolan, 2016: 240; Ejrnæs, 2020: 80), og hvis den stærke erfarede følelse af forbundethed var en mere permanent klangbund i livet.

## Forbundethed

I ph.d.-afhandlingen *Sensuous Society – Carving the path towards a sustainable future through aesthetic inhabitation stimulating ecologic connectedness* argumenterer Hallberg (2021) for, at den oplevelse af forbundethed, som mange deltagere i Sisters Hope får, er en central komponent i kunstens potentiale for at skabe vejen mod en mere bæredygtig fremtid – både på et mentalt, et socialt og et miljømæssigt niveau. De tre niveauer er hentet fra Félix Guattaris tre økologier ([1989] 2008). Guattaris overordnede ambition er at finde en ny tilgang i det, han kalder 'økosophien', karakteriseret ved dens evne til at respektere forskellene mellem alle levende systemer og stimulere en ny sindets økologi. For Guattari refererer økologi til forbindelsen mellem alle elementer, men han zoomer ind på og finder særlig interesse i forbindelsen mellem miljøet, sociale relationer og menneskelig subjektivitet. For hver af disse tre kategorier udvikler han en økologi: en environmental økologi, en social økologi og en mental økologi. De tre økologier er ikke adskilte territorier, men dannes relationelt og tværgående. Dette påkalder en søgen efter afvigende vektorer, der er i modstrid med tingenes normale orden, især potentielle veje til subjektivering og

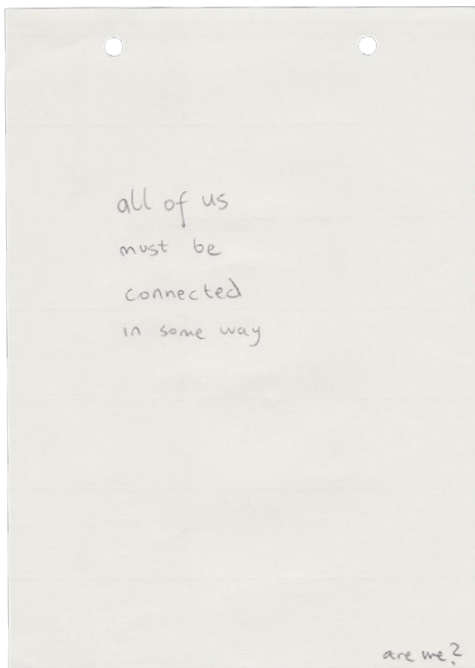
singularisering. Individets afvigelse er central i den mentale økologi, da man skal sætte en stopper for "[...] isolerede og fortrængte singulariteter, der drejer i cirkler [...]" (Guattari, 2008: 34), som i øjeblikket dyrkes i uddannelse med videre. I stedet må vi skabe rum for udvikling af affektive praksisser (Guattari, 2008: 38) i menneskelige grupper af alle størrelser, en social økologi som den mentale økologi kan udvikle sig ud fra (ibid.: 39 ff.). Den environmentale økologi er formet af aktiviteterne og praksisserne i de nye mentale og sociale økologier. Derfor mener Guattari også, at vi har brug for nye sociale og æstetiske praksisser, nye praksisser for selvet (ibid.: 45).

Sisters Hope har sit eget arkiv – 'The Archive' – dette indeholder bl.a. donerede notesbøger fra alle de deltagere, der har beboet Sisters Hopes analoge universer i mindst 24 timer. I Hallbergs ph.d.-afhandling anvendte hun dette som empirisk materiale og kaldte det 'in situ data', fordi det er materiale, der er transporteret direkte inde fra den enkelte deltagers oplevelse og erfaring, *mens* de er i Sisters Hopes univers snarere end før eller efter den æstetiske oplevelse og erfaring. Sammen med en læsegruppe på fire læste Hallberg over 800 notesbøger fra deltagere i Sisters Hope.<sup>2</sup> Derudover læste Hallberg en række indlæg på Sisters Hopes blog, hvor både medarbejdere og deltagere også skriver før og efter den levede nedsynkning i Sisters Hopes sanselige univers.

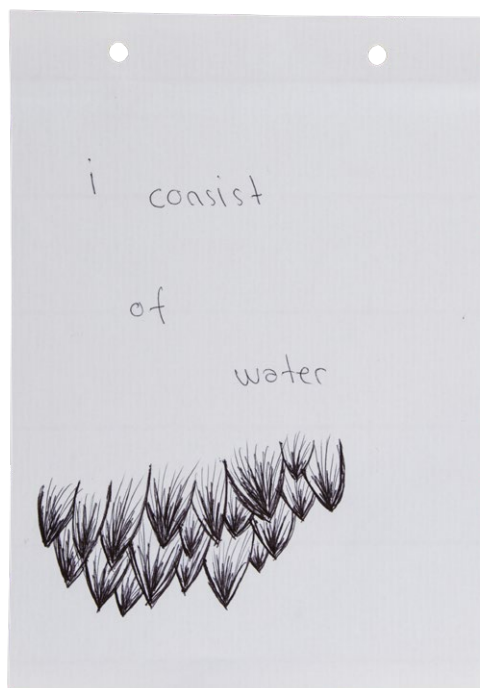
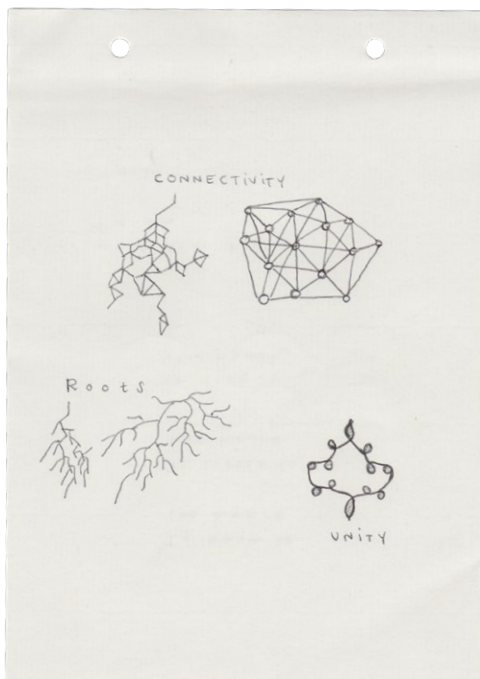
I denne læsning var der tydelige spor af forbundethedserkendelse hos deltagerne; både i relation til selvet (mental økologi), fællesskabet (social økologi) og det omgivende miljø (environmental økologi). Refleksioner over forbundethed var for flere deltagere koblet til refleksioner over Det Poetiske Selv, og denne performative metode kan således anskues som muliggørende for udviklingen af en ny mental økologi. Nedenstående blogpost er blot ét eksempel på, hvordan dette kan komme til udtryk.

*"Forbind igen. Noget inde i mig – de kalder det et poetisk selv – bliver endelig bedt om at afsløre, vise, udvikle sig selv. Det har altid været der, været en del af mig, men ingen har nogensinde bedt det specifikt om at komme op til overfladen. Det er endnu tættere på mit sande jeg end så mange aspekter af mit væsen, som jeg viser og handler ud i hverdagen. Jeg elsker, at det er autentisk. Jeg elsker, at der bliver bedt om det i denne proces. Jeg elsker, at det kan tage enhver form og udtryk. Jeg er klar til at blive overrasket af det og til at blive taget til nye skjulte steder i mig selv. Det føles som den mest autentiske og dyrebare del af mig selv. Jeg er glad for, at det får en stemme inden for Sisters Academy. Jeg er glad for at dele det med dig og blive berørt af dig til gengæld. Genforbindelse til mig selv, til dig og til miljøet gennem bevidsthed om sanserne"* (oversat af Hallberg).<sup>3</sup>

Nedenfor ses nogle uddrag fra Sisters Hopes blog og arkiv, der illustrerer refleksioner over forbundethed, som knytter sig til det sociale og til omgivelserne; herunder oplevelser af altings forbundethed. En omfattende analyse og inklusion af et meget større datamateriale kan findes i Hallberg (2021).



Uddrag fra en in situ notesbog, deltager i Sisters Hope.

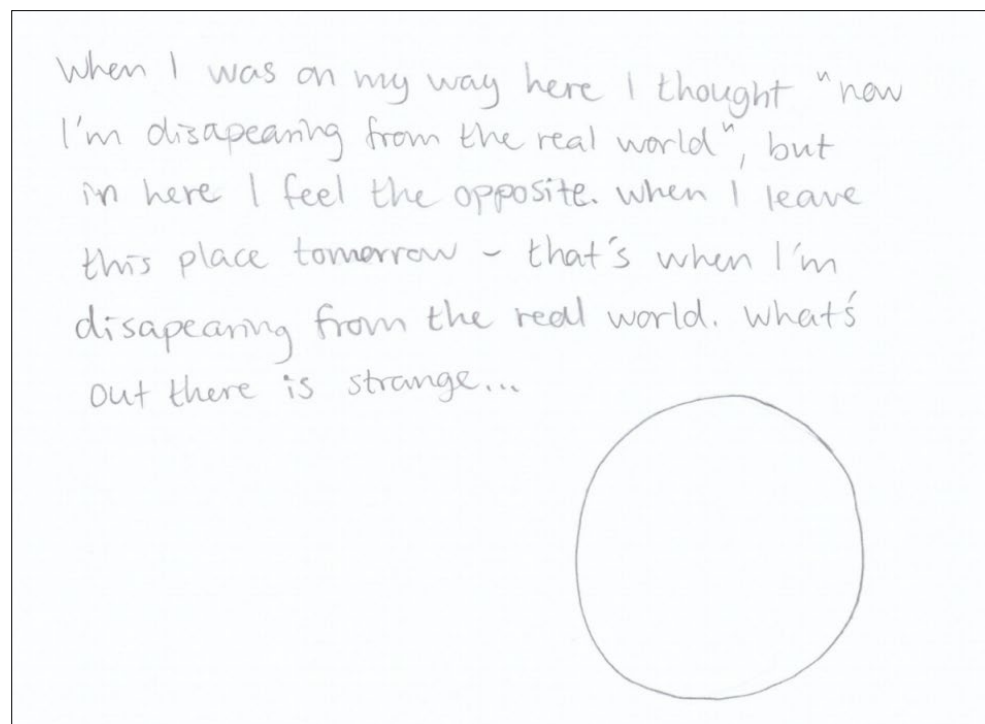


Uddrag fra en in situ notesbog, deltager i Sisters Hope.

## Værdiskabende samfundsforandring

Når vi taler værdiskabelse, er det vanskeligt at sammenligne kortvarige og håbefulde øjeblikke med den forbundethedsfølelse, der kan opstå, når deltagerer tilbringer længere tid i Sisters Hope. Der synes at være en sammenhæng mellem dedikeret deltagelse over tid og oplevelser af en vis dybde i egen praksis (Ejrnæs, 2018, 2020; Hallberg, 2021). Idet vi udforsker hvad nu hvis-scena-

rier, kan oplevelsen af at lade som om eller at spille en rolle forekomme blandt deltagere, men disse kan også let forvandles til oplevelser af autenticitet; en forvandlingsproces, der kan ske på alt fra en time til en måned (Ejrnæs, 2018: 54-55, 65-66) – eller over flere år. Hvis vi lever os tilstrækkeligt ind i den anden verden, som Sisters Hope tilbyder, så kan vi endda nå til et punkt, hvor verdenen derhjemme eller udenfor kan synes fremmed eller uvirkelig til sammenligning (Ejrnæs, 2018; 2020: 81).



Uddrag fra en in situ notesbog, deltager i Sisters Hope.

I tråd med idéen om postliminale inkorporationsfaser (Turner, 1970) er det intentionen i Sisters Hopes praksis og filosofi at gøre deltagere i stand til at tage deres Poetiske Selv med hjem og integrere deres kropslige erfaringer i hverdagslivet. Her vil den erfarne deltager have et sprog og en selvtillid i egen praksis, som kan hjælpe med at bygge bro mellem de to verdener (Ejrnæs, 2018: 80-3). I den nye femårige performance Sisters Hope Home arbejder vi med et nyt format, hvor deltagerne, som i denne sammenhæng kaldes 'beboerne', kommer tilbage på månedlig basis over et halvt eller et helt år. I tiden derhjemme arbejder de med forskellige hjemmeopgaver, der er med til at integrere deres Poetiske Selv og sanselige forbundethedspraksisser i deres hverdagsliv. Denne bevægelse fra midlertidig til mere permanent beboelse i kunsten kalder vi 'beboelseskunst', og vi taler dermed om et potentielt nyt kunstparadigme, som vi har benævnt 'Inhabitation' (Hallberg, 2022).



For os at se har den interaktive, immersive og intervenerende performancekunst et radikalt forandringspotentiale, idet den tilbyder kropslig udforskning af alternative livsverdener, som udfordrer



hverdagslivets trummerum; som får os til at stoppe op og reflektere over, hvor vi er på vej hen, men som også bliver vejvisende for en mulig fremtid, der er værd at leve i; en fremtid, som vi selv kan være med til at skabe gennem vores intentionelle beboelser i performancekunstens taktile praksis.

Spørgsmålet er imidlertid ikke kun om forandring er mulig, men også om den er ønsket. I eksemplet med manifestationen på rådhuset så vi, at performancekunsten skabte usikkerhed blandt vagter og politikere, og man kan overveje, om vores blotte tilstedeværelse udfordrede de etablerede magt- og samfundsstrukturer på en uønsket måde (Ejrnæs, 2020: 73). Ligesom det er tilfældet med uorden i en ordnet kontekst, kan liminale overgangsfaser ryste vores verdens- og virkelighedsopfattelse. Så ved siden af mulighedsrummet ligger potentielle nye risici og kriser for både individ og samfund (Ejrnæs, 2018: 69; Turner, [1982] 1998). Den ukendthed eller blødhed, der reageres på, reageres der imidlertid også på, fordi den sanselige og poetiske tilgang, som Sisters Hope manifesterer, er langt fra den måde vores nuværende samfund i et økonomisk rationelt paradigme er struktureret på; ifølge den civilisationskritik, der fremlægges i kritisk teori og æstetisk filosofi op igennem det 20. århundrede (Marcuse, [1964] 1999; [1954] 1969; Adorno og Horkheimer, [1947] 2002; Bateson, [1972] 2000; Latour, [2017] 2018; Haraway, 2016). Man kan argumentere for, at vi i tidens kriser oplever nogle af de dysfunktioner, som vores nuværende samfundsstruktur er årsag til, herunder Batesons analyse af den økologiske krises forankring i en konkurrencepræget kapitalistisk 'adskillelseskultur', hvor vi ikke længere erkender altings forbundethed (Bateson, 2000), Guattaris analyse af denne økonomiske rationalitets samfundsstrukturelle konsekvenser for individ og socialitet (Guattari, [1989] 2008), eller som den feministiske filosof og kurator Paul Beatriz Preciados reaktion på COVID-19-krisen bevidner: "I modsætning til hvad man kunne forestille sig, vil vores helbred ikke komme fra en grænse eller adskillelse, men kun fra en ny forståelse af fællesskabet med alle levende væsner, en ny deling med andre væsener på planeten" (Preciado, 2020). Denne samfundsstruktur, som vi lige nu bebor, er også en struktur, der primært placerer kunsten i et autonomt adskilt rum uden egentlig indflydelse. I de performative mulighedsrum, vi taler om i denne artikel, er kunstens sanselighed og poesi den definerende præmis, og det er nysgerrighed om, hvilket samfund dette vil skabe, der bærer Sisters Hopes projekt.

Det kan umiddelbart være vanskeligt at værdisætte et performativt mulighedsrum, ligesom det kan være svært at måle effekten af oplevet håb, forbundethed eller handlekraft i samfundet. Siden performancekunstens opblomstring i 70'erne har genren levet uden for samfundets institutioner, nogle gange i opposition til disse, og dette kan være en del af forklaringen på, at man skal lede længe – hvis ikke forgæves – efter evalueringer af performancekunstens

værdiskabelse i samfundet. Performancekunst er en subgenre, som hverken har sin egen uddannelse<sup>4</sup> eller fagforening i Danmark, og som let kan blive overset eller stå lidt usynlig bag 'moder-genrerne' billed- og scenekunst. Samtidig bliver genren i stigende grad anerkendt på sine egne præmisser og på den etablerede kunstscene, hvor store museer som Guggenheim og Tate Modern investerer i innovative udviklingsprogrammer for performancekunsten, og genren blev for nyligt fremhævet ved prisoverrækkelser i 2017 og 2019 på Venedigbiennalen (Gusman, 2023).

For os at se har den interaktive, immersive og intervenierende performancekunst et radikalt forandringspotentiale, idet den tilbyder kropslig udforskning af alternative livsverdener, som udfordrer hverdagslivets trummerum; som får os til at stoppe op og reflektere over, hvor vi er på vej hen, men som også bliver vejvisende for en mulig fremtid, der er værd at leve i; en fremtid, som vi selv kan være med til at skabe gennem vores intentionelle beboelser i performancekunstens taktile praksis.

## Litteratur

- Austin, John L. (1975), *How To Do Things With Words: The William James Lectures Delivered at Harvard University in 1955*, Oxford: Oxford University Press.
- Bateson, Gregory (2000), *Steps to Ecology of Mind*, Chicago, London: University of Chicago Press.
- De Oliveira, Nicolas (2003), *Installation Art in the New Millennium: The Empire of the Senses*, redigeret af N. Oxley og M. Petry, New York: Thames og Hudson.
- Dolan, Jill (2016), "Utopian performatives", i Henry Bial og Sara Brady, red., *The Performance Studies Reader*, 3rd Edition, London: Routledge.
- Douglas, Mary (1996), *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, London: Routledge.
- Egerup, Stina F. (2020), "SFO bliver til samskabende laboratorium", *Lokalavisen Taastrup*. <https://sistershope.dk/web-site-2023/wp-content/uploads/2023/04/SFO-BLIVER-TIL-SAMSKABENDE-LABORATORIUM.pdf>
- Ejrnæs, Maja (2018), *To Go Deeper when It Works* (kandidatspeciale), København: Københavns Universitet.
- Ejrnæs, Maja (2020), "What if Imagination Were Real? Risk and Potentiality in Copenhagen-based Performance Art Examples", *Journal of Extreme Anthropology*, 4(2): 64-88.
- Gusman, Tancredi (2023), "Introduction. On the presence of past performance: Investigating the practices of reconstructing and representing performance art", i *Reconstructing Performance Art*, London: Routledge.
- Fischer-Lichte, Erika (2008), *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, London/New York: Routledge.
- Gade, Solveig (2010), *Intervention & kunst: socialt og politisk engagement i samtidskunsten*, København: Forlaget Politisk Revy.
- Goffman, Erving (1974), *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*, Boston: Northeastern University Press.

- Guatteri, Félix ([1969] 2008), *The Three Ecologies*, oversat af Ian Pindar og Paul Sutton, Bloomsbury revelations, London/ New York: Continuum.
- Hallberg, Gry W. (2022), "At bebo kunsten - lokale og globale rum og praksisser for beboelse af det sanselige og poetiske", *Peripeti*, 19: 58-67.
- Hallberg, Gry W. (2021), *Gry Worre Hallberg: Sensuous Society - Carving the path towards a sustainable future through aesthetic inhabitation stimulating ecologic connectedness*, ph.d.-afhandling, København: Københavns Universitet.
- Hallberg, Gry W. og Lotte Darsø (2019), "Using Performance to Foster Inherent 'Poetic Potential' in Nordic Schools", i Elena P. Antonacopoulou og Steven S. Taylor, red., *Sensuous Learning for Practical Judgment in Professional Practice*, volume 2: Arts-Based Interventions, Cham: Palgrave Macmillan, pp. 75-107.
- Haraway, Donna (2016), *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham: Duke University Press.
- Kolesch, Doris (2019), "Immersion and spectatorship at the interface of theatre, media tech and daily life. An introduction", i Theresa Schütz og Sophie Nikoleit, red., *Staging Spectators in Immersive Performances: Commit Yourself!* London/New York: Routledge, pp. 1-18.
- Latour, Bruno (2018), *Down to Earth: Politics in the New Climatic Regime*, Cambridge: Polity.
- Laura, Heidi (2020), "Vestegnens poetiske selv", *Weekendavisen*, 5. november.
- Lave, Jean og Etienne Wenger (1993), *Situated Learning. Legitimate Peripheral Participation*, Cambridge: University Press.
- MacDougall, David (1999), "Social Aesthetics and The Doon School", *Visual Anthropology Review*, 15(1): 3-20.
- Machon, Josephine (2013), *Immersive Theatres: Intimacy and Immediacy in Contemporary Performance*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Macy, Joanna og Chris Johnstone (2022), *Active Hope (Revised): How to Face the Mess We're in with Unexpected Resilience and Creative Power*, Novato: New World Library.
- Marcuse, Herbert (1969), *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud*, London: Sphere Books.
- Marcuse, Herbert (1999), *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, London; New York: Routledge.
- Massumi, Brian (2015), *Politics of Affect*, Cambridge; Malden, MA: Polity Press.
- Mathis, Lora (2015), "Radical Softness as a Weapon", i Lora Mathis, tilgængelig på [www.loramathis.com/kipp-harbor-time](http://www.loramathis.com/kipp-harbor-time)
- Schultz, Laura L., Cecilie U. Smith og Sofie V. Lebech (2018), "Reclaim Challenge: Rethinking the critical impact of an education of performance art in Denmark", *Nordic Theatre Studies*, 30(2): 40-60.
- Sjørølev, Inger (2007), "Ritual, performance og socialitet - en introduktion", i *Scener for samvær: ritualer, performance og socialitet*, Aarhus: Universitetsforlag.
- Thomsen, Camilla S. (2022), "Teaterhistoriens vildeste performances", *Politiken*, 23. september.
- Thompson, Nato (2017), *Culture as Weapon: The Art of Influence in Everyday Life*, London: Melville House.
- Thompson, Nato og Gregory Sholette (2004), *The Interventionists: Users' Manual for the Creative Disruption of Everyday Life*, Cambridge: MASS MoCA, MIT Press.
- Turner, Victor ([1969] 1970), *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, New York: Cornell University Press.
- Turner, Victor ([1967] 2014), "Betwixt and between: the liminal period in rites of passage", i *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*, Ithaca: Cornell University Press, s. 93-111.

Turner, Victor (1982), *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, New York: PAJ Publications.

Van Gennep, Arnold ([1909] 1960), *The Rites of Passage*, oversat af M.B. Vizedom og G.L. Caffee, Chicago: University of Chicago Press.

Wenger, Etienne (1999), *Communities of Practice: Learning, Meaning, and Identity*, Learning in doing: social, cognitive, and computational perspectives, Cambridge: University Press.

## Slutnoter

- 1** Dette er et emisk sprogbrug internt i Sisters Hope, som vi bruger, når vi udfolder vores praksis i et tidsafgrænset projekt, event, produktion mv. Her "manifesterer" vi visionen om Det Sanselige Samfund.
- 2** Læsegruppen bestod af Tania Maria Henneberg, Krisztina Toth, Emma Sofie Brandon og Bogumiła Majchrzycka.
- 3** Blogindlæg kan ses her: <https://sistershope.dk/re-connect/>.
- 4** Se Schultz og kolleger (2018) for perspektiver på den værdiskabelse, som en statsanerkendt uddannelse i performancekunst i Danmark ville kunne bidrage til.

## Art, culture and values

**Anne-Marie Mai**, *Author and professor of Danish literature at the Department of Culture and Language, University of Southern Denmark, ammai@sdu.dk*

When the welfare state was under construction in 1969, the radical culture minister K. Helveg Petersen issued a comprehensive cultural policy report that placed culture and art at the center of the entire development of society. Art and culture appear here as the “royal crown” of the welfare state. Since then, there was a long gap between cultural policy reports. In 1997, Ebbe Lundgaard published a short cultural policy statement, while in 2023 Jakob Engel-Schmidt was the next to follow up. This article takes a closer look at the value attributed to art and culture in the reports. Some of the ideas are repeated from the first to the following reports, but in 1997 and 2023, art and culture have, to a greater extent than before, become a protection or a counterweight to threatening tendencies such as the decline of the Danish language, social media, and powerful tech giants. While in 1969 art and culture were considered to be a center of the welfare state and a coherent social architecture was envisioned, art and culture have since become a policy area among others.

## Notions of the value of culture: from bureaucracy to New Public Management to New Public Management

**Nanna Kann-Rasmussen**, *Associate Professor, ph.d., Department of Communication, University of Copenhagen, nkr@hum.ku.dk*

This article explores the relationship between cultural policy and public administration through

three key administrative paradigms: Classic bureaucracy, New Public Management (NPM) and New Public Governance (NPG). The article argues that these paradigms have shaped cultural policy and the values we attribute to cultural life in different ways. Within the paradigm of classic bureaucracy priority is given to hierarchical management and professional expertise, which has characterized the management of cultural institutions and the use of arms-length bodies in cultural policy. In the NPM paradigm, there is a focus on market principles and efficiency, and value is measured through increased use and user satisfaction. NPG, as a new paradigm, emphasizes collaboration and innovation and calls for the involvement of several stakeholders in cultural policy. In the paradigm of NPG, value is understood as contributions to complex societal problems. Through examples from the Danish landscape of cultural policy, the article shows how the three paradigms promote different values and processes. Furthermore, the article concludes that value attribution in the cultural sector also includes management practices and forms of cooperation.

## Celebrities in digital media culture: Identity narratives as cultural value

**Helle Kannik Hastrup**, *Associate professor, Department of Nordic Studies and Linguistics, University of Copenhagen, h.k.haastrup@hum.ku.dk*

Celebrities are public personalities with mediated visibility, success and status in our society, but at the same time they are the creators of specific works with cultural value contributing with reflections on our culture, identity and existence. The cultural celebrity is placed at the top of the hierarchy with their specific field of

expertise and on social media we can monitor their narratives of identity, get access to their curated presentations of self and be introduced to their art, literature, film or music. Celebrities communicate cultural values in more ways than one with their online identity narratives. They function both as a common cultural frame of reference and become 'signs of the times' who can indicate and legitimate what we think is important and merit status.

### The democratic value of art and culture

**Moritz Schramm**, *Associate professor, Department of Culture and Language, University of Southern Denmark, mosch@sdu.dk*

This article discusses the value of art and culture for democratic societies. While it is often assumed that the value of art and culture is mainly founded in its ability to support the enhancement of the public sphere, this article argues that there exists a more fundamental, structural relation between art and democracy. According to this argument, the artistic and aesthetic distance from the social and its norms and values is fundamental for the democratic process and democratic self-understanding, including its opening towards a new future. Through the experience of art and culture the mutability of the social becomes visible. It allows for the critical examination of existing norms and values and creates possibilities for the individual to capture new roles and positions in society. Without artistic-aesthetic distance to ourselves and to the social, we would, the article argues, end in an undemocratic totalitarianism.

### Art as a space of hospitality

**Mikkel Bogh**, *Professor of Art History, Head of PASS - Center for Practice-based Art Studies, Department of Arts and Cultural Studies, University of Copenhagen, mibo@hum.ku.dk*

**Frederik Tygstrup**, *Professor of Comparative Literature, Head of the Research Centre Art as a Forum, Department of Arts and Cultural Studies, University of Copenhagen, frederik@hum.ku.dk*

How can art act as a space for hospitality and societal transformation? Based on an analysis of the artwork *Green River* by Olafur Eliasson, which temporarily changed the colour of rivers in different cities and landscapes, it highlights how art not only changes the physical world but can also influence and transform human relationships and the social context. The work creates a site-specific, performative space where the audience is invited to engage and reflect on both the role of art and their own role in society. The authors argue that the value of art lies in its ability to establish a space that enables mutual transformations and challenges conventional notions of identity. This value can be described as a reciprocal hospitality where both work and recipient must relinquish space and authority to open themselves to both transformative and disruptive encounters.

### Measuring the economic value of culture for society – challenges and potentials

**Trine Bille**, *Professor of Cultural Economics, Department of Business Humanities and Law, Copenhagen Business School, tb.bhl@cbs.dk*

The purpose of the article is to reflect on economic valuation methods, their limitations, challenges, and potentials when it comes to understanding the value of cultural goods. In terms of cultural policy, the methods are interesting because they provide a monetary measure of the value of a cultural good for the entire population, which can be compared with the costs. However, the methods have their limitations, particularly because they are based on hypothetical answers and because they cannot necessarily measure all cultural value. The article points to three new research perspectives. Firstly, the inspiration from the economics of education could be enhanced, as cultural capital externalities are very similar to human capital externalities. Secondly, it could be investigated whether culture can better be understood as a "common good" than a "public good", and thirdly, an extensive interdisciplinary

research collaboration is necessary if we are to understand the values of culture.

### Artist on contract: The fight for stability in the world of art

**Signe Klejs**, *Artist and Chairperson of KUFA - Kunstnernes Fagforening*, [cygne.dk@gmail.com](mailto:cygne.dk@gmail.com)

The overriding focus on socio-economic value creation may seem paradoxical when we look at the culture of silence that has dominated the conversation about artists' economic conditions. The article rounds up some of the conditions that apply in a working life as an artist; Among other things, with an insight into belonging to a completely unregulated labor market.

### Dialogue and partnerships – the importance of art for people and society

**Dina Vester Feilberg**, *Art Director at the Bikuben Foundation*, [DVF@bikubenfonden.dk](mailto:DVF@bikubenfonden.dk)

When we want to investigate the importance of art for people and society, it is crucial that several different forms of knowledge are brought into play. For art can at the same time and with great strength have both intrinsic and instrumental properties - and thus be both the end in itself, and a tool in the service of another cause. This also means that if we really want to unleash the transformative power of art in society it requires collaboration in new constellations that allow for experiments and mistakes, as well as learning and sharing.

### The answer is... 43 - on the eternal question of the value of art and culture in society

**Esben Danielsen**, *Director of the Danish Institute for Cultural Analysis*, [esben.danielsen@kulturanalyser.dk](mailto:esben.danielsen@kulturanalyser.dk)

The Danish Institute for Cultural Studies addresses the challenges of quantifying the value

of art and culture in society. The institute, which was founded in 2022, aims to connect knowledge and practice in the field of culture and society. In this article, it is pointed out that it is difficult to measure the importance of art through quantitative data alone, and it is argued for a more nuanced approach that also includes qualitative aspects. The need for a better and more trusting dialogue between artists, cultural actors and decision-makers is emphasized, and it is encouraged to identify and clarify the different situations in which art and culture create value.

### The value of small situations - Listening with the body and our sonic persona

**Holger Schulze**, *Professor of Musicology, Department of Arts and Cultural Studies, University of Copenhagen*, [schulze@hum.ku.dk](mailto:schulze@hum.ku.dk)

What is the cultural value of a sound performance or experience? This article presents two examples by artists Sam Auinger and Nina Backmann that generate a form of value rarely addressed in contemporary value systems: the value of small, situated experiences that have a lasting and sustainable impact on a person's life and experience, their sensibility and thinking. The article argues for the value of these small experiences with reference to insights from an anthropology of the senses, using concepts from body theory, sonic materialism and the concept of the sonic persona.

### Questions from Memory Work

**Stine Hebert**, *director, curator, art historian and founder of HEIRLOOM*, [stine@heirloom-cao.org](mailto:stine@heirloom-cao.org)  
**Johanne Løgstrup**, *director, curator, art historian and founder of HEIRLOOM*, [johanne@heirloom-cao.org](mailto:johanne@heirloom-cao.org)

HEIRLOOM is an art center for issues related to archives. We reactivate overlooked art practices and collections and put them in dialogue with the present.

## The author as health promoter

**Martin Glaz Serup**, poet, critic and literary researcher, [martinglazserup@gmail.com](mailto:martinglazserup@gmail.com)

This article will briefly introduce the field of Arts and Health in Denmark, as well as describe the Rewitalize programme, which takes place under the auspices of Region Hovedstandens Psykiatri (Mental Health Services in the Capital Region of Denmark). Here author-driven writing groups are facilitated in health-promoting contexts. What does the authors' professionalism consist of here? What kind of value can the writing groups create for the users' mental health, and how? One idea is that the built-in 'functionlessness' or 'indeterminacy' of art and literature could be instrumental in making the facilitated interaction with art and literature a place for recovery and relief.

## The emancipatory potential of art

**Martin Fernando Jakobsen**, CEO and founder of *Turning Tables*, [Mfj@turningtables.org](mailto:Mfj@turningtables.org)

Turning Tables' raison d'être is to strengthen young people's life skills through creative means. In doing so, we seek to channel the emancipatory potential of art and culture. Both supply and demand are pivotal, but the demand from our customers, the young people, is the decisive variable. The demand manifests itself in various forms, from targeted activist criticism of the power elite, over a quiet song about how cool it is to have friends to the pride of having created an online business that sells handicrafts, where a local women's cooperative can get a decent price for their goods. Supply and demand vary, but the core message that we will not decide what you should say or think, but that you should say and think something remains.

## Value shifts - Redistribution of attention and value through contemporary art

**Anne Ring Petersen**, Professor, Department of Arts and Cultural Studies, University of Copenhagen [antering@hum.ku.dk](mailto:antering@hum.ku.dk)

Unlike countries such as the UK and Canada, Denmark has developed a weak value narrative around immigration. Danish political discourses give the false impression that immigrants only bring with them culturally bound ways of life and habits that create barriers and nothing new. But immigration fosters new cultural and social value – not least through art and culture. This article focuses on new voices and new community formations in and through art. Its aim is to shed light on how contemporary artists who have engaged with and depicted refugee and migration experiences in different ways contribute to creating a strong alternative value narrative around immigration. Thus, the focus is not on the intrinsic value of art, but on its political potential as a value-bearing marker, an agent of change and a critical counter-discourse.

## When the art institution is experienced as a walk in the woods

**Søren Taaning**, visual artist and co-founder of *Deep Forest Art*, [soren@deepforestartland.dk](mailto:soren@deepforestartland.dk)  
**René Schmidt**, *xxxx*,

Deep Forest Art Land lets art open up to the many through the relaxed atmosphere of the forest. This environment fosters curiosity and breaks down barriers so that new and broader audiences are introduced to the arts. Before Deep Forest Art Land, the forest was just a forest, but now it serves as an arena for different communities to engage with art and nature, strengthening the common language and cohesion.



## The sea conversations

**Maj Horn**, *independent visual artist, maj.horn.studio@gmail.com*

I am an artist with a socially engaged and research-based art practice. For the past ten years, I have made art projects about the sea. My contribution will consist of two parts: First, a part with examples from my practice and what values I see that art can have in relation to conversations about climate and the environment. The second part will change format. I will pause my "I" and let the text become a "we" in conversations about the sea from two of my art projects.

## What if the aesthetic was the centre of society?

**Maja Ejrnæs**, *anthropologist and former co-creating performance artist in Sisters Hope, now Head of Programme at the Queen Mary's Centre, University of Copenhagen, mde@samf.ku.dk*

**Gry Worre Hallberg**, *Ph.d., Co-founder and Artistic Director i Sisters Hope, Board member Danish Arts Foundation og IETM Global Connector (International network for contemporary performing arts), gry@sistershope.dk*

This article examines value creation in performance art that offer immersive participation in alternative life worlds while every-day life is temporarily set on hold. The article is case specific and emerges from the authors' practice-based research in Sisters Hope; a Copenhagen-based performance art group that explore the vision of what they term The Sensuous Society. The Article unfolds how performance art operates in meta-communicative grey zones that may shake our perception of reality, and it looks at how temporary immersion in an *otherworld* can be a key to sensing connectedness and agency. The unique societal value contribution of performance art is thus to be found in the creation of spaces that enable new possibilities.





## REDAKTION OG BESTYRELSE

Selskabet for Historie og Samfundsøkonomi, Formand:  
Professor Bent Greve, Institut for Samfund og Globalisering,  
Roskilde Universitetscenter

### **Ansvarshavende redaktør**

Professor Martin Marcussen, Institut for Statskundskab,  
Københavns Universitet, Øster Farimagsgade 5,  
Postboks 2099 1014 København K,  
E-mail: mm@ifs.ku.dk

### **Redaktionsudvalg**

- Professor Bent Greve, Institut for Samfund og Globalisering, Roskilde Universitetscenter
- Lektor Mads Dagnis Jensen, Institut for International Økonomi, Politik og Business, Copenhagen Business School
- Adjunkt Wiebke Marie Junk, Institut for Statskundskab, Københavns Universitet
- Lektor Jan Pedersen, SAXO-Instituttet, Københavns Universitet
- Mogens Jin Pedersen, Institut for Statskundskab, Københavns Universitet
- Carina Saxlund Bischoff, institut for Samfundsvidenskab og Erhverv, Roskilde Universitetscenter