



HØGSKOLEN I HARSTAD

S
k
r
i
f
t
s
e
r
i
e

Med løftet blikk!

*Forståelsen av kunst som dokument i fem
annerledes kunstinstitusjoner*

Anne Gerd Lehn

Høgskolen i Harstad Harstad
Skriftserien 2007/06 University College

Nummer/nummer 2007109 Sider/sider 95 sider	Tittel/tittel Med tittel bikk Forståelsen av kunst som dokument i fem annenheds kunstutstillinger
Forfatter/forfatter Anne Gerdt Lahn	
Prosjekt/prosjekt Markingsstudiet i dokumentasjonsvitenskap	Institutt/department
Sammenheng/abstrakt <p>Målingene ved avviklingen var å sette fokus på personen som i samfunnsmessig forstand ikke har vært oppført som kunstner. Både psykisk utviklingshemmede og mennesker med mentale lidelser innehar mange ressurser og kan fremvise sine talenter og ferdigheter bare de får muligheten gjennom utdanning og opplæring.</p> <p>Dokumentasjonsvitenskap interesserer seg for dokumenter i vid forstand og opererer med et vidt dokumentbegrep. I følge Niels Windfeldt Lund er et dokument et utgangspunkt og et resultat av en dokumentasjonsprosess. Med dokumentasjonsprosess menes et noen dokumenter "ros" ved hjelp av noen medier på noen bestemte måter og som resultat får ett eller flere dokumenter.</p> <p>Ved å presentere kunst som dokument, kan flere faktorer foruten det kvalitative kunstneriske produkt fremheves. Dette (for) blir ikke objektene bare fysiske objekter, men representativ for liv som de av oss andre kjenner til.</p> <p>Forståelsen for dokumentbegrepet var sentralt i min forskning. Likevel var forståelsen for hva som er kunst. Det moderne kunstbegrepet har gitt rom for andre forholdninger og et nytt begrep i denne sammenhengen er "Outsider Art".</p> <p>Ved å foreta en komparativ analyse av fem annenheds kunstutstillinger i Norge og Danmark, ønsket jeg å synliggjøre hvordan valg av form og innhold i utstillingsstrategier gir ulike konsekvenser og slik påvirker enkeltindividets forholdninger. Denne fikk jeg også vist hvordan dokumentasjonsvitenskapelig teori, som har forståelse for både innhold, form og innvid dvs. en komplementær vitenskap, kan suppleres med både pedagogiske og kunstneriske teorier.</p>	
ISBN 980-453-0217-1	Forfatter/forfatter Anne Gerdt Lahn
ISBN 980-453-0217-1	Forfatter/forfatter Anne Gerdt Lahn

Med løftet blikk!

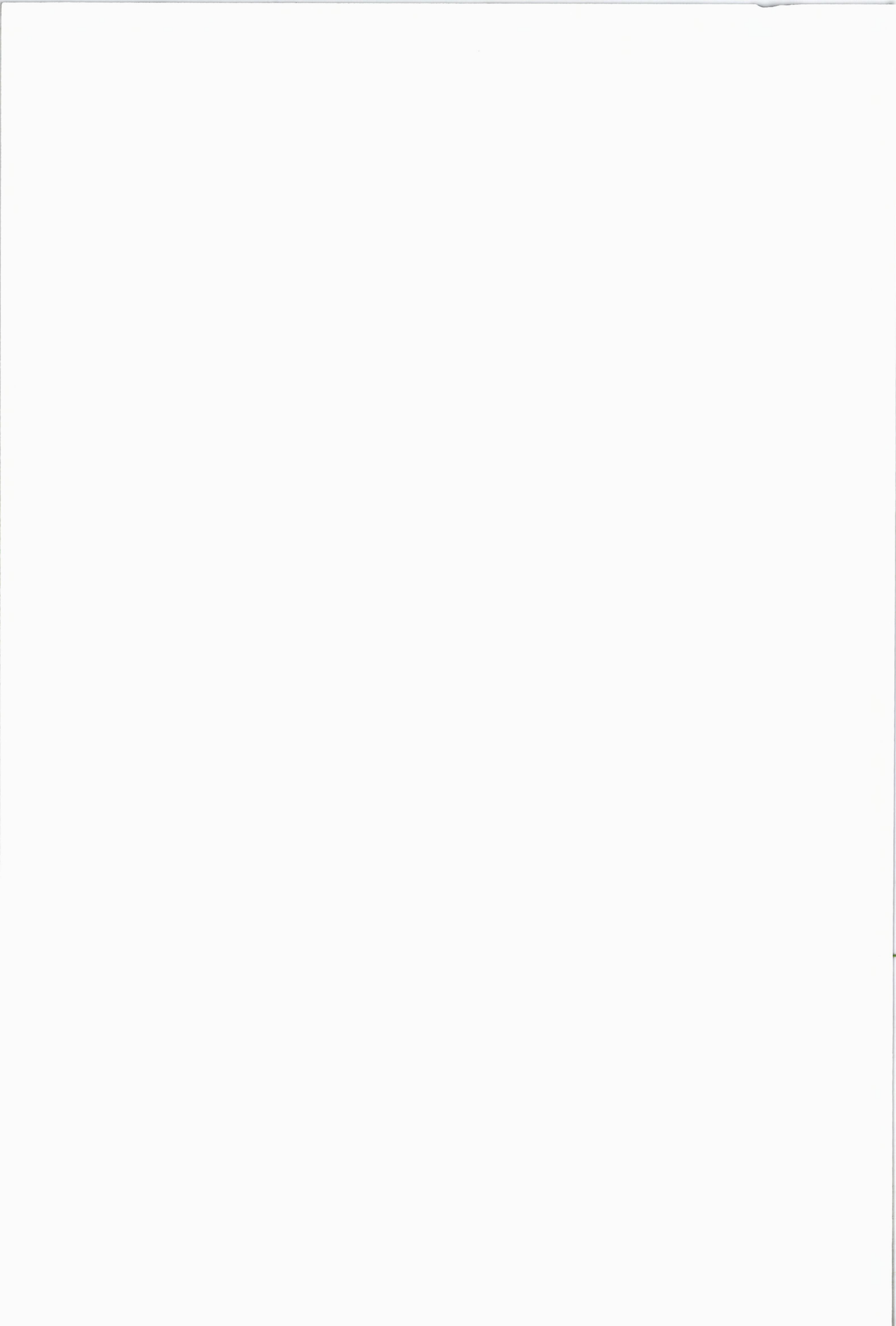
*Forståelsen av kunst som dokument i fem
annerledes kunstinstitusjoner*

Anne Gerd Lehn

Høgskolen i Harstad Harstad
Skriftserien 2007/06 University College



Nasjonalbiblioteket
Depotbiblioteket



Tittel/Title Med løftet blikk! Forståelsen av kunst som dokument i fem annerledes kunstinstitusjoner		Nummer/Number 2007/06
		Sider/Pages 95 sider
Forfatter/Author Anne Gerd Lehn		
Institutt/Department	Prosjekt/Project Mastergradstudiet i dokumentasjonsvitenskap	
Sammendrag/Abstract <p>Målsettingen ved avhandlingen var å sette fokus på personer som i samfunnsmessig forstand ikke har vært oppfattet som kunstnere. Både psykisk utviklingshemmede og mennesker med mentale lidelser innehar mange ressurser og kan fremvise sine talenter og ferdigheter bare de får muligheten gjennom stimulering og oppfølging.</p> <p>Dokumentasjonsvitenskap interesserer seg for dokumenter i vid forstand og opererer med et utvidet dokumentbegrep. I følge Niels Windfeld Lund er et dokument et <i>utgangspunkt</i> og et <i>resultat</i> av en dokumentasjonsprosess. Med dokumentasjonsprosess menes at noen dokumenterer "noe" ved hjelp av noen medier på noen bestemte måter og som resultat får ett eller flere dokument.</p> <p>Ved å presentere kunst som dokument, kan flere faktorer foruten det kvalitetsmessige kunstneriske produkt fremheves. Dermed (for)blir ikke objektene bare fysiske objekt, men representativ for liv som få av oss andre kjenner til.</p> <p>Forståelsen for dokumentbegrepet var sentralt i min forskning. Likeså var forståelsen for hva som er kunst. Det moderne kunstbegrepet har gitt rom for andre fortolkninger og et nytt begrep i denne sammenhengen er Outsiders Art.</p> <p>Ved å foreta en komparativ analyse av fem annerledes kunstinstitusjoner i Norge og Danmark, ønsket jeg å synliggjøre hvordan valg av form og innhold i utstillingsstrategier gir ulike konsekvenser og slik påvirker enkeltindividets holdninger. Dermed fikk jeg også vist hvordan dokumentasjonsvitenskapelig teori, som har forståelse for både innhold, form og individ dvs. en komplementær vitenskap, kan suppleres med både pedagogiske og kunstteoretiske teorier.</p>		
Stikkord/ Key Words	Outsiders Art Psykisk utviklingshemmede Mentale/psykiske lidelser Kunstinstitusjon Museum Dokument Utradisjonell kunst Dokumentasjonsvitenskap Kunstterapi	
ISBN 82-453-0217-1		ISSN 0807-2698

Institutt for kultur og litteratur
Det humanistiske fakultet
Universitetet i Tromsø

Med løftet blikk!

*Forståelsen av kunst som dokument
i fem annerledes kunstinstitusjoner*

Anne Gerd Lehn

Mastergradstudiet i Dokumentasjonsvitenskap

Juni 2005

A skape er å sette spor

Når uttrykksdriften i oss svekkes, blir livet i oss stumt.

Det ties og forkrøples.

Hva skjer det i et menneske som er blitt uttrykksstumt

og berøvet mulighetene for i det daglige liv

stadig å forholde seg velgende,

stadig å ha sin skapende fantasi i behold?

Det er uten tvil et av de alvorligste spørsmål tiden stiller oss.

Paul la Cour

Forord

Å drive forskningsarbeid er både en mental, følelsesmessig og fysisk krevende prosess. Tidvis trudde jeg ikke at jeg skulle komme til veis ende, men alt har heldigvis en ende...

Underveis har jeg møtt mange mennesker som har satt sitt preg på livet mitt på godt og vondt. Sjelden har jeg fått tatt del i så mange interessante og utfordrende aktiviteter. Jeg har også fått mye positiv respons og oppmerksomhet. Dette har ikke bare utviklet meg som medmenneske, men også som menneske. Til tider har det vært mye å "fordøye", men gjennom samtaler med andre og selvrefleksjon, har jeg tilegnet meg nye tanker, kunnskaper og ferdigheter som jeg vil få bruk for videre i livet.

Jeg har mange å takke for at jeg i dag har fullført prosjektet. Først og fremst min familie; *Per Erik Hvidsten, Andreas og Anne Kristine Olsen Lehn* for tiltro, kjærighet og tålmodighet. Også min øvrige familie; *Solveig-Marie og Martha Lehn*, samt *Björg og Håvard Birkeland*, fortjener en hjertelig takk for praktisk og moralsk støtte.

Takk til informantene for hyggelige minner og for at dere ga meg anledning til å reflektere over mitt tema; *Dikemark Sykehus Museum, Gaia Museum Outsider Art, Karavana Kulturverksted, Museet Psykiatrisk Hospital*, og en spesiell takk til *Karen H. Andreassen* ved *Trastad Samlinger* for praksis og samtaler underveis. Takk også til *Arna, Sigvor og Oddvar Riksheims legat* som økonomisk ga meg muligheten til å delta på Den 5. Nordiske Handikap-historiske konferansen i Nynäshamn, Sverige, 24.-26-september 2004. Den var med på å løfte blikket mitt mot Norden.

Takk til lærerstanden ved tidligere Institutt for Dokumentasjonsvitenskap ved Universitetet i Tromsø for faglig oppfølging underveis i studiet. Ekstra takk til *Arne Apelseth* og *Geir Grenersen* som har veiledet meg gjennom prosjektet. Takk også til *Sølvi Synnøve Thuv* (Høgskolen i Nesna) og *Sigurd Stenersen* for gode råd og korrekturlesing.

Andre som ikke er nevnt, er ikke glemt.

Harstad, 30. juni 2005

Anne Gerd Lehn

Innholdsfortegnelse

Del 1: TEORI - OG METODEDEL	6
1.1. Innledning	6
1.1.1. Problemstilling	7
1.1.2. Avgrensing og forståelsesbakgrunn	8
1.1.3. Sentrale begrep	9
1.1.4. Organisering av materialet	10
1.2. Dokumentbegrepet	11
1.2.1. Ulike tradisjoner	12
1.2.2. Dokumentasjonsvitenskapens begreper	16
1.3. Kunstbegrepet og Outsider Art	19
1.3.1. Kunstforståelse og menneskesyn	19
1.3.2. Kunstnerprofesjon	20
1.3.3. Outsider Art	21
1.4. Hermeneutikken	23
1.4.1. Dobbel hermeneutikk	23
1.4.2. Forforståelse	24
1.4.3. Den hermeneutiske sirkel	24
1.5. Kvalitativ metode	25
1.5.1. Hovedprinsipper for teorien	25
1.5.2. Anvendelsesmuligheter	26
1.5.3. Metodiske utredninger av kvalitativ metode	26
1.5.4. Metodeanvendelse i forhold til prosjekt	27
1.5.5. Kontroll- og kvalitetssikring	31
Del 2: FEM ANNERLEDES KUNSTMUSEUM	33
2.1. Formidlingsidéen Trastad Samlinger	34
2.1.1. Dokumentets historiske og sosiale situering	34
2.1.2. Samlingen	36
2.1.3. Dokumentregistrering	37
2.1.4. Estetiske rammer	38
2.1.5. Presentasjon av fire kunstprodusenter	39
2.2. Læringsidéen Karavana Kulturverksted	44
2.2.1. Dokumentets historiske og sosiale situering	44
2.2.2. Samlingen	47
2.2.3. Dokumentregistrering	48
2.2.4. Estetiske rammer	48
2.3. Bevaringsidéen Dikemark Sykehus Museum	51
2.3.1. Dokumentets historiske og sosiale situering	51
2.3.2. Samlingen	53
2.3.3. Dokumentregistrering	54
2.3.4. Estetiske rammer	54
2.4. Verkstedidéen Museet Psykiatrisk Hospital	58
2.4.1. Dokumentets historiske og sosiale situering	58
2.4.2. Samlingen	60
2.4.3. Dokumentregistrering	61
2.4.4. Estetiske rammer	61
2.4.5. Presentasjon av to kunstprodusenter	64

2.5. Utstillingsidéen Gaia Museum Outsider Art.....	67
2.5.1. Dokumentets historiske og sosiale situering.....	67
2.5.2. Samlingen	70
2.5.3. Dokumentregistrering	70
2.5.4. Estetiske rammer.....	71
2.5.5. Presentasjon av en kunstprodusent	75
Del 3: MED LØFTET BLIKK.....	76
3.1. Om institusjonelle rammer.....	76
3.1.1. Profesjonalisering og endringsprosesser.....	77
3.1.2. Økonomiske rammevilkår og eiendomsrett	77
3.1.3. Organisatoriske rammevilkår.....	79
3.2. Om å fortolke kunst og bruk av dokumenter	80
3.2.1. Tanker bak fremstillingen	81
3.2.2. Kunstinstitusjon og kontekst.....	85
3.2.3. Kunstdokument som mål eller middel	87
3.3. Konklusjon.....	89
Litteraturliste.....	92
Besøk.....	94
Informanter	94
Vedlegg.....	95

Del 1: TEORI - OG METODEDEL

1.1. Innledning

Mennesket bruker forskjellige medier til å kommunisere med og dermed skaper de dokumenter. Mitt utgangspunkt for prosjektet var den unike kunstsamlingen som var produsert av psykisk utviklingshemmede ved tidligere Nord-Norges Åndssvakehjem/Trastad Gård og som nå befinner seg på Trastad Samlinger i Kvæfjord kommune. Ved å bruke kunstneriske (språklige) uttrykk som dokumentasjonsform, kunne mennesker som tidligere var både stigmatisert og marginalisert som gruppe, synliggjøre sin eksistens og kreve sitt likeverd og identitet ved å utmerke seg som leverandører av kunst.

Som et ledd i min dokumentasjonsprosess, har jeg tidligere skrevet to essays og et foredrag med utgangspunkt i kunstsamlingen på Trastad Samlinger. I mitt første essay reflekterte jeg over hvorvidt *kunst* kunne være et *dokument*, og videre hvorvidt *Trastadkunsten* måtte betegnes som institusjonskunst eller den falt innenfor rammen av *fenomenet kunst*. I det andre essayet reflekterte jeg over hvorvidt en *kunstinstitusjon* kan være en *dokumentinstitusjon*. Foredraget skrev jeg for å presentere Trastad Samlinger på den 5. Handikaphistoriske konferansen i Nynäshamn, Sverige den 24.-26. september 2004.¹

Deltagelsen på konferansen var med på å endre mitt prosjekt. Jeg fikk mye hyggelig respons på mitt foredrag. Temaet jeg berørte, var det stor interesse for og innenfor et felt der det hadde foregått liten form for forskning. Innenfor dokumentasjonsvitenskapens rammer kunne jeg krysse andre fagfelt som kunstvitenskap, sosiologi, samfunnsvitenskap, vernepleie og spesialpedagogikk. Dermed kunne jeg *utfordre* både den tradisjonelle forståelsen for kunst samt *synliggjøre* en gruppe innenfor kunst og kunstleverandører som ellers er usynliggjort i samfunnet. Av den grunn valgte jeg å gjøre feltarbeid og intervju ved fire andre institusjoner i prosjektet mitt; Dikemark sykehus Museum som er i oppstartsfasen når det gjelder fremstilling, og Gaia Museum, Karavana Kulturverksted og Museet Psykiatrisk Hospital som har erfaring med utstilling av kunst som faller utenfor den tradisjonelle kunstforståelsen.

¹ Tittel: Fra Kristuslegenden til inspirasjonsmuseum. Om kunst laget av psykisk utviklingshemmede som dokument med utgangspunkt i Trastad Samlinger. Foredraget danner basisen for pkt. 2.1.

Det interessante med dokumenter er at de befinner seg i spenningsfeltet mellom det materielle, det sosiale og det intellektuelle. Å se på produksjonsrommet, det sosiale rommet der kunsten blir produsert og på kunstoppfatninger i dag, kan være med på å åpne for nedbygging av barrierer både mellom mennesker og ulike vitenskaper. Hvordan kunsten blir fremstilt, hvordan den blir synliggjort eventuelt usynliggjort, er med på å vise hvilken historie man velger å fortelle. Ikke minst gjennom de historier man velger å fortie. De fleste museene i dag forteller den generelle, kollektive historien. Det er derfor på tide å dra frem de små, individuelle fortellingene, slik at andre grupper og enkeltpersoner blir synliggjort.²

1.1.1. Problemstilling

Det materielle utgangspunktet for mitt prosjekt er de mange kunstgjenstandene som befinner seg på de institusjonene jeg har besøkt. Til sammen er det unike samlinger med utrolig spennvidde innen for eksempel billedkunst, keramikk, skulptur. Det interessante er hvordan kunsten ble produsert, hvordan kunstnerne har valgt å få frem sine tanker, hva denne kunsten representerer, - og med hvilke midler den blir fremstilt.

For meg er dette en indikasjon på at det har skjedd en samfunnsmessig endring i synet på utviklingshemmede og mentalt lidende. Fra å være en ikke-inkludert gruppe i samfunnet, til å få muligheten til å dokumentere sin identitet gjennom kunst som dokumentasjonsform, for så til sist å få utøve og fremstille sine kunstneriske uttrykk.

Hvilke tanker ligger bak presentasjonsformen? Hvilken betydning har det for kunsten at den er fremstilt i en museal sammenheng? Vår tradisjonelle måte å forstå kunst på er i ferd med og endres. Vi provoseres av andre leverandører. Endrer dette også vårt syn på produsentene av kunsten, og den sosiale status de har? Det stilles også andre spørsmål når rammene utfordres. Kunstnerens biografi, arbeidsmuligheter, endog diagnose etterspørres. Betyr dette at verkets åndelige og håndverksmessige utførelse forringes, eller utvides? Fordypes kunstforståelsen ved at kunstverkets kontekst, dvs. den sosiale sammenhengen som verket inngår i, synliggjøres?

² En annen som er opptatt av synliggjøringen av de små fortellingene, er Lyotard. Han hevder at datamaskinen har omformet vårt syn på kunnskap. Derfor ønsker han å vektlegge det følelsesmessige mennesket ved å fremheve at de små fortellingene er en viktig del av den vitenskapelige kunnskapen (Schanning (2000): "Lyotard og postmoderniten" i *Modernitetens oppløsning*, Spartacus).

Dette er spørsmål som jeg ønsker å reflektere over. I følge Søren Kjørup, så leder ikke konteksten beskueren bort i fra verket, men også inn i verket ved at han/hun bevisstgjøres og skjerper oppmerksomheten om hvordan verket er fremstilt (Kjørup, 1996:175). En annen som også henleder oppmerksomheten mot fortolking av kontekst, er Umberto Eco. Han hevder at kunstverk, i sin form, kan kjennetegnes ved sitt betydningsmangfold. Det vil si at det finnes en frihet, en åpenhet for fortolkeren i forhold til det estetiske verket. For meg blir dette essensen i mitt feltarbeid. Ved å reflektere og (for)tolke den virkeligheten som de enkelte sosiale aktørene selv har fortolket, håper jeg å kunne utfordre, kanskje antyde svar på noen av de spørsmålene jeg er stilt ovenfor. Målet mitt er ikke å kunne gi svar på alt. Det vil jeg heller ikke ha kompetanse til å gjøre, siden jeg berører ulike fagfelt. Målet er å bidra til en debatt, skape en interesse og være et talerør for en gruppe mennesker som i samfunnsmessig forstand ikke blir ansette som kunstprodusenter.

1.1.2. Avgrensing og forståelsesbakgrunn

Jeg nevnte innledningsvis at dette prosjektet krysser flere faggrensener. I utgangspunktet kunne dette ha vært et prosjekt innenfor kunstvitenskap, siden jeg berører kunstbegrepet og kunstforståelse. Eventuelt innen pedagogikk, siden kunst ofte blir brukt i terapeutisk sammenheng. Selv har jeg pedagogisk utdanning med noe spesialpedagogikk inkludert i utdanningen og med fordypelse innen organisasjon og ledelse. Jeg er slik kjent med både fagtermer og ideologi innenfor pedagogikken. Dette har i hovedsak vært en fordel, men også en ulempe, da jeg lett kunne ha blitt for læringsorientert og pedagogisk i min tankemåte. For utgangspunktet for min refleksjon er *dokumentkomplekset* eller *dokumentasjonen* som foregår når ulike kunstkonvensjoner og utradisjonelle kunstleverandører diskuteres ut i fra en mental, sosial og naturvitenskapelig ramme. Ved å studere dokumentkomplekset fra tre ulike perspektiv, så ønsker jeg å frem flere eller andre "virkeligheter", dvs. andre historier.

Min biblioteksfaglige kompetanse har gjort meg mer bevisst på hvordan dokumentene forvaltes, registreres og organiseres. Av den grunn har jeg også hatt interesse for hvordan dokumentsamlingene er registrert og deres totalitet, pålitelighet og hvorvidt objektene er i gjenfinnbare.

En siste avgrensing går på produsentene eller leverandørene av kunsten. I dag finnes det flere grupper som ikke anses som kunstnere innenfor den tradisjonelle kunstforståelsen, eksempel munn - og fotmalende kunstnere. Jeg kunne derfor ha valgt andre grupper enn psykisk

utviklingshemmede eller mennesker som har eller har hatt mentale lidelser. Grunnen til at jeg har valgt disse gruppene, er at jeg føler et sterkt engasjement for å fremme deres likeverd og vil gjerne være med på å bryte ned barrierer. Forståelsen for utviklingshemmede og deres behov for stimulering og aktivisering må ikke glemmes selv om den er i fremgang.

Forståelsen for psykiske lidelser har derimot ikke nådd så langt enda i vårt samfunn. Selv med Statsminister Bondeviks åpenhet om at slike lidelser kan ramme enhver, så er det enda sterkt forbundet med skam, hemmeligholdelse og fortielse. Det er derfor svært viktig å vise at mennesker som rammes av slike lidelser, også er mennesker med kreativitet, identitet og med behov for å uttrykke sine følelsesmessige påkjenninger også gjennom kunstneriske uttrykk.

1.1.3. Sentrale begrep

Med psykisk utviklingshemmede mener jeg medfødt eller tidlig ervervet nedsettelse av de intellektuelle funksjonene som blir varig resten av livet. Årsakene er gjerne forskjellige og komplekse. Det kan være arvelige anlegg, som medfødte stoffskifteforstyrrelser, kromosomforstyrrelser (Downs syndrom), skader eller sykdom på fosterstadiet, ved fødsel og i tidligste barneår. Sosiokulturelle og psykologiske miljøfaktorer er ofte fremtredende. Forebyggende tiltak og behandling ligger derfor på det medisinske, miljøterapeutiske, psykologiske og pedagogiske plan. Det er ikke entydig gruppe, men felles er at abstraksjonsnivået er lavere enn hos folk flest, og ofte har de vanskelig for å anvende det verbale språket. Utviklingen skjer langsamt og uregelmessig, og er sterkt avhengig av et stimulerende miljø (<http://www.storenorskeleksikon.no>, 11.02.05).

Opprinnelig var sinnssykdom regnet for å være en følge av en demonisk påvirkning. Det gammelnorske ord *galinn* betyr "den som har vært utsatt for trollsang", av gala, synge i fistel-tone. Etter hvert kom et annet syn på disse lidelsene. Man erkjente at det var en sykdom og holdningen overfor de syke ble endret i overensstemmelse med dette. Det betyr ikke at den gamle oppfatningen dermed var død, og behandlingen av de syke kunne være lite human (Mamen, 1955:13).

Det finnes et mangfold av lidelser som kan defineres som psykiske lidelser, eks. schizofreni, manisk-depressivitet, depresjoner etc. Av den grunn velger jeg å beskrive psykiske lidelser helt generelt ved å si at de kjennetegnes gjerne ved at personen har problemer med nære forhold til andre mennesker, eksentrisk atferd og forstyrrelser i tenkning. Typiske symptomer kan være selvhenvøringsideer, betydelig grad av magisk tenkning, periodevis intense

illusjoner, hørsels- eller andre hallusinasjoner og ideer på grensen til vrangforestillinger, vag, omstendelig, metaforisk tale eller urimelig abstrakt og stereotyp tenkning, mistenksomhet, upassende følelsesuttrykk, rar eller påfallende atferd, tvangspreget grubling, mangel på nære venner og fortrolige og overdreven sosial angst som ikke avtar ved nærmere bekjentskap (<http://www.storenorskeleksikon.no>, 11.02.05).

1.1.4. Organisering av materialet

Oppgaven er inndelt i tre hoveddeler.

Del 1 gir en innføring i dokument-, kunst- og Outsider Art - begrepet. I tillegg gir den en innføring i det vitenskapsteoretiske grunnlaget for oppgaven, samt en innføring i hvordan jeg har benyttet kvalitativ metode i forskningsprosessen.

Del 2 inneholder presentasjon og innføring i de fem annerledes kunstinstitusjonene som jeg har brukt som informanter.

Del 3 inneholder refleksjoner, fortolkninger og sammenfatninger som jeg har gjort meg vedrørende dokumentasjon og fremstilling av kunst i museal sammenheng basert på det materialet jeg har samlet gjennom mitt feltarbeid.

1.2. Dokumentbegrepet

For enkelte gir ordet dokument assosiasjoner til offentlige skrifter til forskjell fra for eksempel litterære skrifter, mens andre benytter betegnelsen for alle slags skriftlige kilder som dagbøker og brev, samt stortingsmeldinger og årsrapporter. Å dokumentere eller dokumentasjon knyttes gjerne til menneskets behov for å vise eller bevise noe. Mennesket har et mangfold av måter å dokumentere på, og dokumentasjonsvitenskapen ser både på litteratur, billedkunst, skulptur, arkitektur, film og massemedier. Utgangspunktet er den konkrete fysiske handlingen til det dokumenterende mennesket. Dette åpner for ulike tolkinger av dokumentbegrepet.

Dokumentasjonsvitenskap interesserer seg for dokumenter i vid forstand og opererer med et utvidet dokumentbegrep. I følge Lund er et dokument et *utgangspunkt* og et *resultat* av en dokumentasjonsprosess (Lund, 1998:77). Med dokumentasjonsprosess menes at noen dokumenterer ”noe” ved hjelp av noen medier på noen bestemte måter og som resultat får ett eller flere dokument. Roger T. Pédauque forbinder begrepet med form, tegn og medium.³ Form kan tolkes som format eller materialitet, mens tegn kan fortolkes og gis ulike oppfatninger ut ifra hvilket medium som er valgt. Dette har likhetstrekk med dokumentasjonsvitenskapens definisjon av begrepet, da begrepet her knyttes til form og innhold. Valg av form kan være avgjørende for hvordan innholdet kan fortolkes. Likeså kan valg av tradisjon, for dokumentbegrepet kan knyttes til ulike tradisjoner.

Da dokumentbegrepet var sentralt i min forskning, var det interessant for meg å vite hvilken forståelse mine informanter hadde av dokumentbegrepet. Det virket som det var uvant å tenke på museets gjenstander som dokumenter, selv om de fleste brukte begrepet *dokumentasjon* når de definerte museets oppgave. En av institusjonene mente at de ikke hadde noen form for dokumentasjon. Det var for meg en interessant bemerkning. Deres oppgave var å sikre institusjonenes historie, og ut fra deres fortolkning av begrepet var ikke ivaretagelse av gjenstander dokumentasjon. Muligens kan dette ha sammenheng med at ingen ved museet hadde museumsfaglig utdanning, og at de således tenker annerledes. Dette viser at begrepsforståelse kan knyttes til utdanning eller institusjon ved at man sosialiseres ut fra hvilket miljø eller tradisjon man befinner seg i.

³ RTP er ikke en fysisk person, men en fransk gruppe bestående av 120 forskere fra 20 fagfelt. De prøver ikke å finne en enhetlig forståelse av dokumentbegrepet, da begrepet blir brukt forskjellig innenfor de ulike fagfeltene. Ved å se på dokument som form, tegn og medium, har de inngått et kompromiss som sier noe om hvordan dokumentbegrepet kan forstås innenfor disse forskernes fagfelt.

1.2.1. Ulike tradisjoner

Den juridiske tradisjonen

En allmenn grunnforståelse av dokumentbegrepet er at det er knyttet til *bevisførelse*, dvs. fremskaffelse og utnyttelse av bevismidler (Lund, 2000:29). Få steder blir begrepet benyttet så ofte som innenfor rettsystemet. Oftest er det henvist til skriftlige dokument, men også muntlige utsagn og avtaler er ansette som viktige og gyldige i en rettstvist. Vitneutsagn er, i følge Justisminister Dørum, det viktigste virkemidlet man har i dagens rettssamfunn, for å kunne opprettholde demokrati og forhindre en totalitær rettsstat.⁴

De første nedtegnelser som man kjenner til, var knyttet til dokumentering av eiendeler spesielt i forbindelse med arv (Hallager, 1997:15). Eiendeler hadde særs viktighet, både pga av daværende status i samfunnet, men ikke minst fordi arv var den viktigste faktoren for å sikre videre status. Spesielt i tidligere samfunn, var din rolle i livet beseglet ut ifra din families arv. Det var derfor svært viktig å gyldige papirer for å kunne ivareta arven. Av den grunn har den juridiske tradisjonen opprinnelig sammenheng med juridiske dokumenters krav til sannhet, dvs. bevisførelse der det kan dokumenteres hva som er sant /usant.

Etter min oppfatning kan det virke som museum fortolker dokumentasjon i betydningen av å være juridisk dokumentasjon. Dette kan ha sammenheng med hvordan de selv fortolker deres formål og hensikt i samfunnet. Å kunne bevise hva som har foregått, hva som er sant eller usant i forhold til levevilkår, menneskeverd, behandlingsmåter, dvs. hvordan livet har artet seg eller arter seg på institusjonene, er sentrale element i utstillingen for alle institusjonene jeg har besøkt. Det vil si at museene har bevart gjenstander som historisk kan knyttes til virksomheten, for således å kunne vise (eller bevise) hva som har foregått ved institusjonen i gjennom tidene.

Det er viktig å få fortalt en sannferdig historie, der den enkeltes historie blir fortalt. Spørsmålet er om det blir det. Ikke bare er verden fortolket av den som selv opplever den, men den blir også ytterligere fortolket av den som fremstiller historien, dvs. dobbel hermeneutikk. Er det så den sannferdige historien som blir fremstilt, eller er det den generelle, politisk korrekte historien som blir fremstilt? Når det viser seg at samlinger ikke er komplette,

⁴ Utsagn fra TV2 nyhetene i april 2005 i forbindelse med at Trondheim og Oslo har startet særskilte prosjekt om ivaretagelse av vitner og vitneavhør.

at for eksempel billedmaterie er fjernet, så kan man stille spørsmål ved troverdigheten av utstillingen. Da mener jeg ikke at materialet ikke er autentisk, men om fremstillingen er det.⁵

Den bibliografiske tradisjonen

Den andre hovedforståelsen av dokument, er knyttet til organisering og tilgjengeliggjøring av dokumenter, spesielt trykte bøker og tidsskrifter. I følge Michael Buckland, har dokumentbegrepet vært knyttet til tekst eller tekstlignende dokument. Denne oppfatningen ble endret, da Paul Otlet ved begynnelsen av det 20. århundre formulerte en bibliografisk vitenskap som dreide seg om alle dokumenttyper (Buckland, 1997:804). Det vil si at Otlet var en av de første som brøt skriftens herredømme og dominans i forhold billed- og lyd-dokumentasjon. Siden da har man hatt diskusjoner om hva et dokument er. Suzanne Briet, lanserte i 1951 et funksjonelt dokumentbegrep. Hun anså noe som et dokument når det hadde *funksjon* som et dokument og ble *brukt* som et dokument. Dette er i samsvar med Lunds definisjon av et dokument. I følge Lund er det "ethvert menneskelig uttrykk", dvs. et mer vidt begrep som går utenfor den bibliografiske tradisjonen uten å forlate den, men der det er snakk om et nytt perspektiv på menneskelivet som sådan, med det dokumenterende mennesket som utgangspunkt. Ved å ta hensyn til både form og innhold, utvikledes dokumentasjonsvitenskapen for å gi et *nytt blikk* på virkeligheten (Lund, 2000:32).

Den bibliografiske tradisjonen av dokumentbegrepet var lite fremtredende når jeg intervjuet mine informanter. Bibliotek og museum har tradisjonelt arbeidet på hvert sitt felt, selv om de har en felles interesse i å forvalte og bevare dokumenter for ettertiden. Dokumentasjonen innenfor museene har vært fortolket i betydningen av å innhente, samle, registrere, bevare og fremstille/utstille objektene, dvs. det som kan knyttes til det vitenskapelige, juridiske og kanskje kunstneriske forståelsen av dokumentbegrepet, mens få har vært opptatte av den bibliografiske betydningen som kan knyttes til organisering og gjenfinning av dokumenter. Det kan kanskje også være forklaringen på hvorfor flere av museene til nå ikke har hatt gode programmer for registrering og gjenfinning.

Den vitenskapelige tradisjonen

1900- tallets fremvekst av industriell og teknologisk utvikling fremmet en ny "infoteknologi" som skulle observere verden slik den "virkelig" er. Samtidig blir kildekritikken utviklet. Dens

⁵ ABM-utvikling har startet et prosjekt der målet er å stimulere museene til å våge å ta opp de vanskelige historiene. Prosjektet er kalt "BRUDD" og omtales i Årsmeldingen for 2004 fra ABM-utvikling på s.19.

hensikt var å vurdere om skildringene av virkeligheten var sanne eller falske, for hvordan man fortolket verden, hadde sammenheng med hvilket perspektiv man valgte å se den fra og når man ønsket å se. Det vil si at virkeligheten kunne få en annen virkelighet når man forsøkte å se bort ifra det mediestyrt perspektivet.

Innenfor historieskriving er det også skjedd en endring i forhold til hvem som skriver historien. I følge Fulsås, er det tre trinn som er med på å klargjøre kildens hensikt; den historiske tilknytningen, hvordan kildene utnyttes funksjonelt samt egenskapene ved selve kildene (Fulsås, 2001:232f).

Først i de senere år er det blitt satt fokus på hvilket perspektiv som blir formidlet på museene. Det kan virke som museene har en oppfatning av at de skal bevare institusjonenes historie, og ikke den enkeltes brukers/beboers historie. Hva som da oppfattes som dokumentasjon, og hvilke dokumenter som bevares, kan ha sammenheng med hvilken historie man ønsker å fortelle.

Den digitale tradisjonen

Dokument kan også knyttes til en digital tradisjon, for fra ca 1950-årene ble dokumentbegrepet erstattet med informasjon, informasjonsvitenskap og andre beslektede begrep. Fra ca 1970-årene fikk en ny type dokumenter innflytelse; digitale dokumenter. Disse kan være multimediale og har ikke lenger kvaliteter som sann/usann eller riktig/ gal, da det nye digitale mediet kan påvirke allerede etablerte dokumenter i både utseende og form i en utstrekning som ingen andre medier har kunnet forut.

Med digitale dokumenter, får man også en ny diskusjon. Endres dokument når mediet endres, eller er det samme dokumentet? Hvordan avgrenses et dokument overfor et annet? Nå kan flere dokumenter åpnes samtidig, og man kan klippe og lime fra et dokument til et annet. Det er ikke lengre vanskeligheter med å kombinere skrift, lyd og bilde, og man kan endre et dokument uten at det setter synlige spor. Kravet til gyldighet får en ny betydning. Dokumentforfalsking er vanskeligere å fastslå. Tidligere kunne f. eks. papir- eller skriftkvalitet være med på å avgjøre gyldighet, mens det er vanskeligere å avdekke endringer i et digitalt dokument. Gjenfinningsevnen er blitt betydelig forbedret. Søkemotorer og databaser har åpnet for utrolige muligheter, men det har også sin begrensning. Tidligere kunne dokumenter lagres over mange hundre år. Nå skjer den teknologiske utvikling så fort at dokumenter som er lagret

innen et medium etter noen år ikke kan benyttes fordi programvaren som var benyttet, er utgått. Det vil si at man har fått nye utfordringer i forhold til lagring og bevaring.

I oppgaven vil jeg i liten grad berøre den digitale tradisjonen når det gjelder den materialiteten jeg her omtaler. Produsentene i mitt prosjekt har hatt tilgang til ulike midler som for eksempel resulterer i maling, tegning, akvareller, tekstiler, keramikk med mer, men ikke til multimediale dokumentasjonsformer. Likevel er det viktig å merke seg at dokumentbegrepet også tilhører innenfor denne nye tradisjonen. Det nye mediet åpner nye muligheter for tilgjengeliggjøring og synliggjøring av en kunst som tidligere bare var forbeholdt noen få, og dette er en aktualitet som jeg vil berøre i prosjektet mitt.

Den kunstneriske tradisjonen

Ut ifra den bibliografiske tradisjonen, så knyttes dokument til lagrings- og bevaringsfunksjonen. Jeg nevnte derimot ovenfor at dokumentasjonsvitenskapen går utenfor den tradisjonen ved å hevde at dokumentasjon foregår på forskjellige måter der man ved hjelp av ulike midler/medier søker å bevise eller vise noe. I følge Aristoteles er denne trangen til å etterligne en medfødt egenskap som gir oss glede (Aristoteles, 1997:30). Lund hevder at etterligning er bare en av flere former for dokumentasjon. Det vil si at ved å tilføre to nye definisjoner; nemlig at man søker etter å *etterligne* eller *representere* noe, så åpnes muligheten for også å kunne trekke inn kunstneriske dokumenter som studieobjekt for dokumentasjonsvitenskapen (Lund, 2000:32).

Kunst er kommunikasjon gjennom billedspråk. Kommunikasjon er generering av mening, en aktiv prosess. Lund har påpekt at det er mange likheter i måten å studere dokument og tegn på. Et dokument vil, på samme måte som et tegn, alltid stå for noe annet. Dette gjelder i særlig grad for et kunstnerisk dokument. I et kjent sitat av semiotikeren Charles Peirce, har Lund byttet begrepet *tegn* med *dokument* for å vise dette:

Et *dokument* eller representæmen er noget, der står for noget, i en vis henseende eller egenskab. Det taler til nogen, det vil sige skaber et ækvivalent *dokument* i den pågældende persons bevidshed, eller et mer udviklet *dokument*. Det *dokument*, som skaber, kalder jeg interpretanten af det første tegn. *Dokumentet* står for noget, dets objekt (Lund, 1999:28).

Dette reiser et interessant spørsmål som hva representerer kunsten?

Et dokument kan være både *et utgangspunkt for* og *et resultat* av en dokumentasjonsprosess (Lund, 1998:78). Dette kommer til uttrykk dersom man deler dokumentbegrepet i to: verbet *doceo* som betyr *vise, bevise* og suffikset *mentum*, som betyr *middel og resultat*. (op.cit.:77) Det vil si at i likhet med et kunstverk, så er også et dokument et resultat av en skapelsesprosess. Men i og med at et dokument også kan være et *middel*, så utvides forståelsen av hva et kunstverk kan være, til også å omfatte *prosessen* forut for resultatet.

I tillegg til det materielle utgangspunktet, studerer også dokumentasjonsvitenskapen de sosiale og bevissthemmessige aspektene ved produksjon og reproduksjon av dokumenter. Også innenfor tradisjonell kunstvitenskap, kan disse aspektene belyses for å søke etter kunstverkets *egentlige* betydning. Dokumentasjonsvitenskapen anser imidlertid den kunstneriske prosessen som en komplementær prosess. Det vil si at det ikke bare er det ferdige kunstverket som er interessant for tilskuerne, men at selve skapelsesprosessen i seg selv blir viktig.

1.2.2. Dokumentasjonsvitenskapens begreper

Dokumentasjonsvitenskap kan ses i sammenheng med de forannevnte ulike tradisjonene, samtidig som den er oppstått på grunn av et praktisk behov i samfunnet. Det konkrete utgangspunktet var pliktavleveringsloven av 1989. Den omfattet alle dokumenttyper, dvs. alle medietyper inkludert elektroniske, som var gjort allment tilgjengelige. Av den grunn ble det behov for å kunne analysere, ordne og formidle alle mulige dokumenttyper, ikke bare bøker (Lund, 2000:29).

En av de sentrale modellene i dokumentasjonsvitenskap er:

DOKUMENTASJONSFORM

DOKUMENT

DOCEM

Ut fra modellen kan det tolkes dit hen at en dokumentanalyse foregår på forskjellige nivåer, der det øverste begrepet er dokumentasjonsform. Med det menes for eksempel bøker, film eller i dette tilfellet ulike kunstverk. Ønsker vi å se nærmere på dokumentasjonsformen kunst, kan det være hva som defineres som kunst, hvilke kriterier som stilles og hvem som definerer, for kunst kan nærmest defineres ved hjelp av deres egne midler. Således kan kunstneriske dokumenter ses på både som et medium og en tradisjon for kunstnerisk dokumentasjon (Lund, 1999:40).

En dokumentanalyse foretas ut ifra elementer som hevdes å utgjøre dokumentasjonsformenes fem hovedfaktorer; felt, aktør, medium, måte og dokument. Med *felt* menes den del av virkeligheten som man ønsker å belyse, hvilket i mitt tilfelle er kunst- og formingsgjenstandene som befinner seg på enkelte kunst- eller museumsinstitusjoner i Norge og Danmark. Når det gjelder medier så kan det tolkes på tre forskjellige måter: For det første så kan det være de fysiske gjenstandene. Dernest kan det være kropps - eller billedspråket, eller det kan forstås som de institusjonelle rammene som dokumentasjonen foregår innenfor (Lund, 1999:33).

Med *måten* eller tradisjonen menes den praksis som historisk sett blir gjentatt på nesten samme måte. Enkelte av de institusjonene jeg har oppsøkt består både av et museum og et kunstgalleri. Likheten er deres felles interesse for gjenstander. De er begge offentlige kunnskapsformidlere, men mens museet har tilstrebet en mer bevarende tradisjon, har galleriene fremmet en mer formidlende eller handelsrettet tradisjon.

På det neste nivået foretas en analysering av det enkelte dokument der man går fra det generelle til det spesielle. I følge Lund er et dokument *et resultat av en dokumentasjonsprosess* (Lund, 1999:39). Det vil si at det er dokumentert "noe" som i dette tilfellet har materialisert seg, og som har funksjonalitet og blir brukt som kunst for eksempel på Trastad. For videre analyse av dokumentet, kan det være behov for å dele det opp og studere hver enkelt del, eks. fargevalg, motiv, komposisjon, utførelse. I dokumentasjonsvitenskapen kalles de enkelte delene *docem*. Med andre ord er *docem* alltid *en del av* et dokument som ikke kan stå alene (Lund, 2003:116f).⁶ *Docem* sier noe om hvordan denne delen betyr noe for hele dokumentet. Inndelingen av et kunstverk sier noe om måten man docerer på. Det vil si at inndelingen viser eller beviser det særegne og originale ved kunstverket.⁷

En annen egenskap ved *docem* er at de ikke kan endres uten at selve dokumentet endres. For eksempel hvis fargevalget i et broderi endres, så forandres også broderiet. Det har også vært hevdet at alle *docemer* er viktige og har lik betydning. At alle *docemer* er viktige, skal jeg ikke bestride, men jeg er i tvil om alle har lik betydning. Innenfor fargelære, har fargevalg ulik betydning og er kulturavhengig. Fargesymbolikk er f.eks. bruk av bestemte farger for å

⁶ *Docem*begrepet er utviklet av Niels Windfeld Lund.

⁷ Fra det latinske ordet dokument der *doceo* betyr å undervise, vise eller bevise, mens *mentum* betyr middel eller resultat. Lund omtaler denne todeling i sin artikkel: "Omrids af en dokumentationsvidenskab" i Norsk Tidsskrift for bibliotekforskning nr.16, 2001

uttrykke sinnstilstand eller stemning. Hvitt oppfattes som renhetens farge,⁸ rødt som gleden eller blodet, ilden og kjærlighetens farge, mens fiolett er verdighetens, blått er uendeligheten og sort er sorgens farge. Det vil si at det er ikke tilfeldig eller uvesentlig hvilke farger som benyttes. Ved å foreta en komparativ analyse, kan man identifisere de ulike docemer og hvordan de forholder seg til hverandre. Således finner man ut hva det er som gjør dette dokumentet til akkurat dette dokumentet.

Dokumenter blir stort sett ikke produsert alene. De kan oftest knyttes sammen med andre dokumenter. I følge Lund er et dokumentkompleks: "[en] flerhed af dokumenter, defineret efter forskellige kriterier, men som i alle tilfælde har en vis indbyrdes sammenhæng af interesse" (Lund, 1999:34).

Ut fra denne definisjonen, kan jeg tolke de ulike kunstgjenstandene på hver institusjon som et dokumentkompleks. De er et sett av helheter som kan stå alene, men som også har et innbyrdes utfyllende forhold til hverandre. Et dokumentkompleks kan bestå av flere utgaver av samme dokument, eller det kan være ulike typer medier som til sammen dokumenterer samme feltet.

Ut fra ovenfor nevnte modell, kan det diskuteres hva som er et dokument eller et dokumentkompleks. Det avhenger av fra hvilket perspektiv man ønsker å belyse institusjonen. Ved å se på en institusjon fra et makroperspektiv, dvs. hvordan institusjonen kan ses på som en del av samfunnet, definerer man institusjonen som *et dokument*. Ønsker man derimot å se nærmere på hva institusjonen inneholder, dvs. fra et mikroperspektiv, vil man heller oppfatte institusjonen som et *dokumentkompleks*, der de enkelte formings- og kunstgjenstandene blir dokumenter. De minste meningsbærende elementene i samlingen, docemene, blir i så fall de enkelte kunstverkenes detaljer.

Denne dobbeltheten/dualismen i begrepsbetydningen, kan være et egnet virkemiddel når man skal foreta en dokumentanalyse, men som jeg nevnte innledningsvis så kan dokumentasjonsvitenskapen kombineres med andre vitenskaper. Av den grunn har jeg valgt å benytte kunstvitenskapen for å belyse hvordan kunstforståelse og konvensjoner endres og fortolkes. Det er en mer egnet vitenskap akkurat på dette området.

⁸ Et eksempel på kulturavhengig fargesymbolikk, er fargen hvit. I fjerne Østen er hvitt sorgens farge.

1.3. Kunstbegrepet og Outsider Art

I følge Johannessen kan kunst defineres som ”et organisert uttrykk som samler figurer og rom til en helhet” (2003:35). Videre tilføyer han at ved hjelp av komposisjonsregler dannes det en helhet. Det kan finnes variasjoner innenfor helheten, men også de er styrt av regler. Det vil si at tidvis så kan det virke som all kunst er styrt innenfor fastlagte rammer, men hvis man foretar en historisk sammentrekning av forståelsen for kunst opp igjennom tidene, så vil man se at også kunstbegrepet er påvirket av tidens samfunnsforståelse og menneskesyn.

1.3.1. Kunstforståelse og menneskesyn

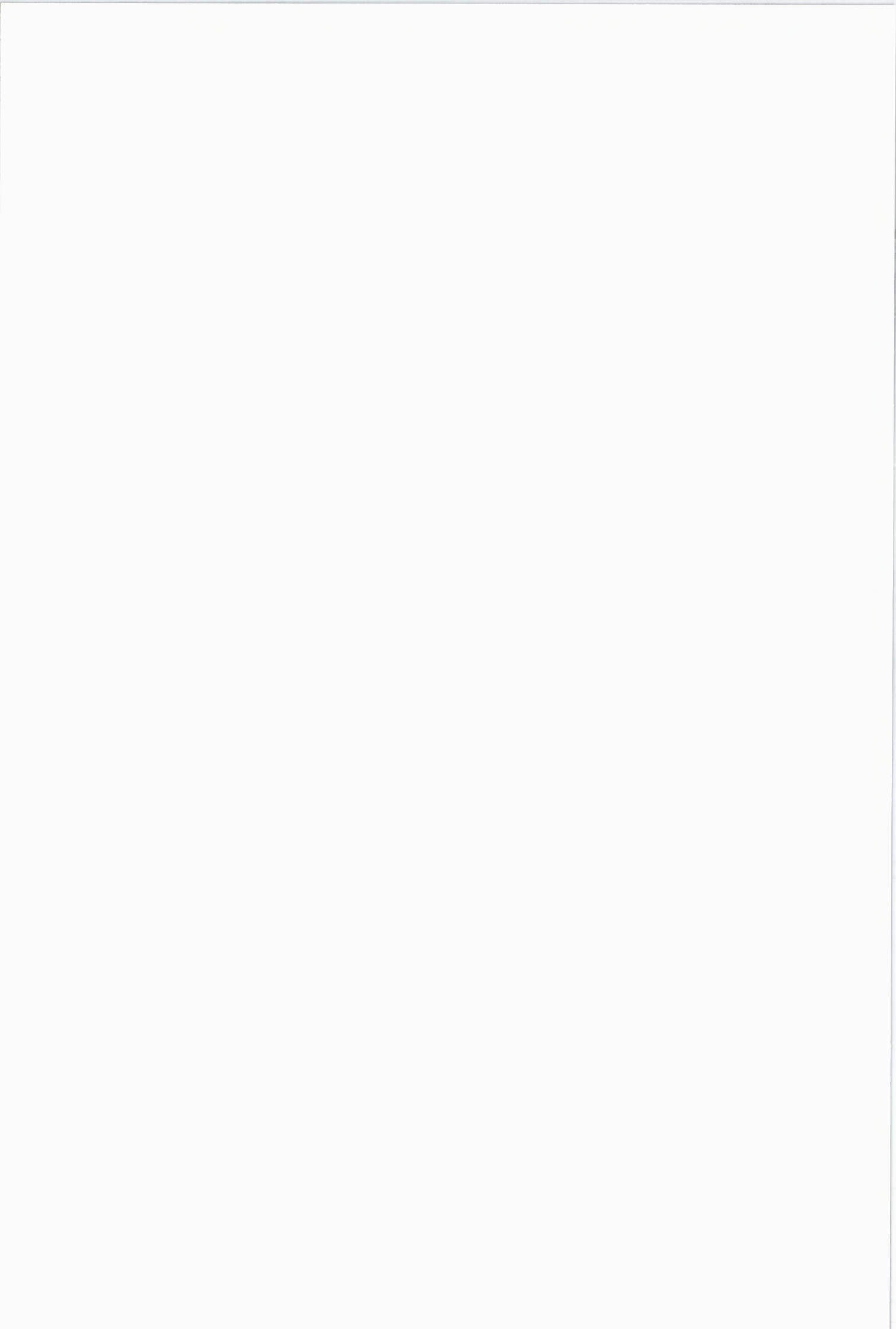
Helt fra antikkens tid, har kunstnerens viktigste oppgave vært å speile en kopi av den fysiske virkeligheten. Derfor hadde kunstneren høy status hos Platon. Det var bare han, gjennom sitt intellektuelle arbeid, som fikk virkelig innsikt. Dannelsen av handelsborgerskapet førte også til at kunsten kun ble forbeholdt de få. Med penger kunne de kjøpe seg prestisje og verdighet. Kunstens innhold var uviktig, det viktigste var formen (Emerek, 1998:35).

Innenfor kunstvitenskap finnes det også ulike tradisjoner. Enkelte retninger har en klar oppfattelse av hvordan kunsthistorien skal fremstilles, mens andre er mer åpne for andre fortolkninger. Selv har jeg valgt å vektlegge Gunnar Danbolts fremstilling.⁹

I følge Danbolt, var det stor enighet om *imitasjonsteorien*, som den ble kalt. Bildets viktigste formål var å vise fram det som til enhver tid ble sett på som virkelig og verdifullt. Det som etter hvert ble diskusjonen var hva som var virkeligheten. På kunstakademiene ble *klassisismen* utformet. Den dreide seg om at mennesket var kultivert og dannet ved hjelp av fornuften. På den ene siden skulle kunsten gi tilskueren en erkjennelse av virkelighetens verden. Derfor var det fastsatte regler for hvordan virkeligheten skulle struktureres. På den andre siden skulle bildet også skape glede gjennom bruk av vakre farger og former. Det var altså viktig å ivareta både den formmessige og den innholdsmessige siden. (Danbolt, 1997:138).

Denne holdningen endret seg etter Rousseaus tid. Han formulerte et alternativt menneskesyn, der følelsene var det viktigste da følelsene var *naturlige*, mens fornuften var kulturbetinget. Dette nye menneskesynet førte også til en endring i oppfattelsen av hva fenomenet *kunst* var

⁹ Danbolts forståelse av kunsthistorien er bygd på en mer språklig forståelsesmetode. Innen kunsthistorien omtales den som Bergensskolen.



for noe. I følge Danbolt definerte dikteren William Wordsworth kunst som: ”spontan overflod av maktfulle kjensler” (op.cit.:139).

Denne teorien ble gjerne kalt *uttrykksteori*, siden kunstneren her ”spruter” ut sine individuelle og originale følelser, eller *produksjonsetikk*, fordi denne teorien så på kunsten fra kunstnerens eller produsentens synsvinkel. Det vil si at kunstverket skulle gi tilskueren det han trengte, men ikke vil ha, i stedet for det han ønsket å ha.

Denne romantiske/estetiske oppfatningen av kunstverk, førte også til en endring i synet på hvordan et kunstverk skulle bedømmes. Siden kunstverket var et uttrykk for kunstnerens følelser, så måtte også kunstverket være nytt og originalt. De tidligere fastsatte kriterier kunne ikke benyttes. Kunstverket måtte vurderes ut i fra seg selv, det vil si hvorvidt det var *autentisk*, og dermed et sant uttrykk for kunstnerens følelser og opplevelser. I så måte snakker man om et åndsverk, og i følge Niels W. Lund, så blir gjerne et kunstverk definert som et åndsverk spesielt i forhold til det juridiske systemet. Kunstverk er:”...et resultat af en intellektuel skabelsesproces, resultat af at kunstneren har gjort sig en del tanker, som så er blevet materialisert i et eller andet materiale ved hjælp af visse redskaper”

(<http://thedocumentacademy.hum.uit.no/students/niels.lund/kunstdok/tromsoartlab.html>).

Det vil si at selv om kunstverk er et resultat av en prosess, så er det er først og fremst dets åndelige karakter som blir fremhevet.

1.3.2. Kunstnerprofesjon¹⁰

På 1700-tallet fantes det ikke et spesifikt kunstbegrep, tilsvarende slik vi omtaler kunst i dagens betydning. Rett nok fantes det noen som hadde studert estetikk, men det var ytterst få som hadde tilegnet seg *det estetiske blikket*, dvs. en aksentforskyvning fra motivet eller *hva* – aspektet til form og utførelse dvs. *hvordan* – aspektet (Danbolt, 1997:135).

Etter hvert kom kunsthandlerne. De ble mellommenn mellom kunstneren og publikum. Denne sammenhengen var ikke tilfeldig. Forutsetningen for at en maler eller billedhugger skulle kunne vurderes som kunstner, var at vedkommende enten hadde utdanning fra et kunstakademi eller hadde fått juryerende anerkjennelse gjennom utstillinger. En tredje

¹⁰ Selve begrepet *profesjon* kommer av det latinske ordet *proffesio*, som betyr offisiell angivelse av erverv dvs. yrke som man er faglært i.

mulighet var at produktet var anmeldt av kunstkritikere og innkjøpt av kunstmuseum. I tillegg, i alle fall de siste 100 årene, måtte vedkommende være medlem av en kunstnerorganisasjon (Danbolt, 1997:136).

1.3.3. Outsider Art

Det postmodernistiske samfunnet har utfordret flere "etablerte" sannheter om virkeligheten, også innenfor kunsthistorien. Det klassiske kunstbegrepet hadde sterke føringer på hvordan kunst skulle oppfattes og fortolkes, mens det mer moderne kunstbegrepet har gitt rom for andre fortolkninger. Derfor kan man i dag snakke om kunst som ikke er underlagt "fornuftens og tradisjonens" rammer, men som er kreative i valg og utforming og skapt utenfor rammen av det vi tidligere omtalte som kunst.

Et nytt begrep i denne sammenhengen er "Outsiders Art", som kan defineres som "*art created by people who are mentally ill or have intellectual and/or learning disabilities and who have leaved or are living at the edge of society*" (Prosjektbeskrivelsens pkt. II.2).¹¹ Definisjonen inkluderer alle som i en eller annen form er mentalt syke, har intellektuelle og/eller andre lærevansker og som lever eller har levd på kanten av samfunnet. Det vil si at dette åpner muligheten for andre grupper som kunstleverandører som f.eks. utviklingshemmede eller kunst skapt av mennesker med mentale lidelser. Dette er grupper som tidligere har stiftet egne organisasjoner, fordi de ikke har fått innpass innenfor andre etablerte kunstforeninger.

Selv om det foreligger en felles europeisk definisjon av begrepet Outsider Art, så pågår det en diskusjon om hvordan dette begrepet skal fortolkes i praksis. Et museum som har foretatt et valg når det gjelder fortolkningen av begrepet er Gaia Museum. Dette er et nylig etablert kunstmuseum i Danmark. I følge deres hjemmeside: "bliver [Outsider Art] skapt på kanten eller udenfor kunstens tradisjonelle felt. Det er kunst, som er skabt spontant af mennesker, der ikke er påvirket af trends og traditioner i kunstverden" (<http://www.gaiamuseum.dk>).

I følge kunsthistoriker Mette Davidsen, har Gaia Museum valgt å fortolke Outsider Art på to forskjellige måter:

¹¹ Definisjonen er utformet i en søknad til EU om prosjektmidler. Søknadsstillere er kunstgallerier i fra Belgia, Danmark, Nederland og Norge. Fra Norge deltar kun Trastad Samlinger. Sekretariatet befinner seg på Gaia Museum Outsider Art i Danmark.

a) *Produktet* som er skapt befinner seg på kanten av eller utenfor det som blir ansett som tradisjonell kunst. Et eksempel er utstillingen: ”Dis Einers Periferifigurer”. Kunstneren selv vil gjerne bli anerkjent som kunstner, men hans verk er så spesielle at de ikke aksepteres av de tradisjonelle kunstmuseene.¹²

b) *Kunstneren* selv lever på kanten eller oppfatter ikke seg selv som en del av kunstverdenen, eller blir ikke anerkjent som kunstner ut ifra de kriterier som stilles for å få kunstnerstatus.

Ut fra deres fortolkning av begrepet Outsider Art, utstilte de fotografisamlingen: ”Ukuelig”. Dette er en fotografisamling som kommer fra USA. Fotografene er piker som lever på gata i Kabul, unge flyktninger i Nepal, gatebarn i Vietnam og utviklingshemmede fra Colombia. Gjennom fotografiet fikk de muligheten til å fortelle hvordan deres virkelighet så ut. Gaia tolket dette som Outsider Art ut ifra tanken om at dette var produsert av fotografer som ikke tradisjonelt ville bli ansett som leverandører av billedkunst. I tillegg mente de at fotografiene i seg selv befant seg på kanten av den etablerte kunstverden med at de beveget seg imellom å være kunstverker og dokumentariske fotos. Andre museum ville muligens ikke foretatt denne kunstfortolkningen. Noen ville kanskje ansett dette som barnekunst, og da kan spørsmålet igjen bli om barnekunst skal anses som Outsider Art.

¹² Utstillingsbrosjyren er vedlegg nr. 1

1.4. Hermeneutikken

Som vitenskapsteoretisk bakgrunn, har jeg valgt å forankre min grunnleggende forståelse innenfor hermeneutikken.¹³ Hermeneutikken anser mennesker som kvalitativt forskjellige fra dyr, der mennesker og erfaringer er kulturelle prosesser som må fortolkes fordi de har utspring ifra en mening og ikke natur. Positivismen har naturvitenskapen som ideal der gitte, faktiske hendelser *forklares* ut ifra en logisk sammenheng mellom årsak, hendelse og omstendigheter, mens en viktig målsetning med kvalitative studier er å oppnå en *forståelse* av sosiale fenomener (Thagaard, 2003:11). Det vil si at *delvis* dekkende eller *skisser* til forklaringer kan kanskje antydes, når det gjelder menneskers handlinger i en gitt situasjon. Det sentrale blir imidlertid at vitenskapen ikke utelukkende kan basere seg på vitenskapelige forutsetninger, men må også støtte seg til hverdagslige overbevisninger (Kjørup, 1996:153). For å kunne fortolke et fenomen, må det være meningsfullt eller gi mening for noen, dvs. at et sentralt begrep blir meningsfulle fenomener. Meningsfulle fenomener kan være en tekst, en historie, et bilde eller en handling. Karakteristisk for meningsfulle fenomener er at de må fortolkes for å kunne forstås, og man må ofte benytte bestemte metodiske tilnærminger for å få frem fenomenenes meninger. Selv har jeg valgt kvalitative metoder.

Hermeneutikken gir forskeren muligheten til å knytte bånd mellom seg selv og informanter innenfor en felles kontekst. Man kan nærme seg informantens livsverden gjennom deltagende observasjon, kommunikasjon og interaktivt samspill.¹⁴

1.4.1. Dobbelt hermeneutikk

Som mennesker har vi alle mulighet til å gi våre beskrivelser og våre fortolkninger av den verden vi lever i, dvs. at vi har evnen til å tillegge egne eller andre fenomener mening. Med dobbelt hermeneutikk menes det at forskeren tolker et annet menneskes uttrykk for sin forståelse av den verden som forskeren fortolker. Det vil si at dette er en forskning som er preget av tid og rom. Forskeren må stole på sin egen intuisjon, og innen hermeneutikken er det tillatt å ha egne tanker og følelser. Faktorene i forskningen kan ikke reverseres, for det forskes på levd liv. Av den grunn kan det være vanskelig å etterprøve eller kontrollere forskningen. Den blir et resultat av den subjektive tonen, og den innlevelsessevnen som

¹³ Hermeneutikk (av gr. hermenevein, 'tolke, utlegge') læren om fortolkning av tekster. Betegner de humanistiske vitenskapenes særlige metode (Dilthey), eller en filosofisk teori om all forståelse (Heidegger). Siteret fra <http://storenorkseleksikon.no>, 11.02.05.

¹⁴ Dette er også et poeng hos Descartes som hevder at mennesket har et forhold til sitt eget forhold, dvs. at det kan reflektere over at det reflekterer.

forskeren tilegner seg ved å fortolke den andres forståelse av egne problemer. Det er derfor viktig å være klar over at resultatet ikke er allmenngyldig og grunnlag for generalisering. Forskningen er kvalitativ og et uttrykk for individualisme og betydningen av det relasjonelle innen en bestemt kontekst (Gürgens, 1999:8).

Et eksempel er utstillingen "Ukuelig" som er nevnt ovenfor. Forskerens uttrykk er forskerens fortolkning og forståelse av den verden som billedskaperne som produsenter allerede har fortolket i sine uttrykk. Dette skjer uavhengig av om tolkningene er korrekte eller ikke.

1.4.2. Forforståelse

Forståelsen av "fakta" utvikles gjennom hele forskningsprosessen, men må ses i sammenheng med den forforståelsen som forskeren bringer med seg inn i prosjektet. Innen pedagogikken kaller vi denne forforståelsen "taus kunnskap". Det er den erfaring og viten man tilegnet seg gjennom levd liv, og som således påvirker våre handlinger. Forståelse utvikles ved at det foregår noe *i oss* og *med oss*, som igjen gjør at vi forstår noe. Dette vil også si at vår forforståelse er foranderlig. I møtet med andre mennesker og i andre situasjoner, gjør man nye erfaringer som igjen kan endre vår forforståelse. Dette vil igjen si at kontekst er et viktig element innenfor hermeneutikken. De meningsfulle fenomenene vil bare være forståelige i den kontekst de opptrer i. Av den grunn må man være bevisst omstendigheten rundt for å kunne tolke et fenomen. Ved misforhold mellom handling og kontekst, kan fortolkningsprosessen bli mangelfull eller misvisende.

1.4.3. Den hermeneutiske sirkel

I forlengelse av hermeneutikken, utviklet Wilhelm Dilthey en hermeneutisk sirkel: For å forstå noe som har mening, må man alltid i fortolkningen av detaljer gå ut i fra en viss "forhåndsforståelse" av helheten der detaljene tilhører. Den forståelsen man oppnår ved hjelp av delene, virker så tilbake på forståelsen av helheten og vice versa (Kjørup, 1996:148). Målet i fortolkningsprosessen blir å skape en sirkel, eller en spiral, slik at man finner sammenheng i våre fortolkninger.

1.5. Kvalitativ metode

Fortolkende teoretiske retninger representerer et viktig grunnlag for kvalitative metoder. Kvalitative metoder har gradvis blitt mer akseptert og benyttet innenfor samfunnsvitenskapelig og humanistisk vitenskap som et alternativ til den positivistiske tenkningen som var rådende innenfor naturvitenskapene. Således har de etablert en ”opposisjon” til de kvantitative metodene, for kvalitative metoder søker å gå i dybden og vektlegger betydning, mens kvantitative metoder vektlegger utbredelse og antall.

Siden jeg allerede hadde gjennomført forstudier til mitt prosjekt, var det viktig for meg å velge en metode der jeg kunne kombinere allerede foretatt dokumentforskning med nye og andre metoder. Likeså var det viktig å finne en metode der fleksibilitet og åpenhet var mulig, siden jeg skulle foreta et feltarbeid på et område der jeg ikke visste hva jeg ville finne. Jeg skulle drive ”forskning på kroppen”¹⁵. Det vil si at jeg bevisst skulle utprøve mine teorier i et felt der det fra før av befant seg sterke personligheter med andre meninger, forståelser og holdninger. I så måte var kvalitative metoder best egnet, for dette er metoder som kjennetegnes av et fleksibelt forskningsopplegg.

1.5.1. Hovedprinsipper for teorien

Som nevnt ovenfor, er kvalitative og kvantitative metoder i utgangspunktet baserte på ulike forskningslogikk. Dette har betydning for både forskningsprosessen og for hvordan resultatene av forskningen vurderes. Kvantitative metoder fokuserer på variabler som kan måles i mengder eller frekvenser relativt uavhengige av sosial kontekst. Kvalitative tilnærminger omhandler derimot prosesser som må tolkes i lys av den kontekst de inngår i. Det er derfor karakteristisk for kvalitativ forskning å søke etter en forståelse av virkeligheten basert på hvordan de som studeres forstår sin livssituasjon (Thagaard, 2003:16).

To sentrale stikkord i kvalitativ forskning er systematikk og innlevelse. *Innlevelse* er viktig for å oppnå forståelse. Ved å sette seg inn i den sosiale situasjonen til de som studeres, så kan forskeren oppnå forståelse for deres situasjon. Åpenhet er derfor av stor betydning, for forskeren må være mottakelig for inntrykk som kan gi informasjon om informantene.

¹⁵ Begrep brukt av Bent Flyvberg i *Magt og rationalitet*, 2. bind

Systematikk kan knyttes til hvordan forskeren forholder seg til fremgangsmåter underveis i prosessen. Forskeren må kunne reflektere og vurdere avgjørelser som må gjøres underveis i tilknytning til hvordan data innsamles, analyseres og tolkes. Avgjørelsene må være strategiske i forhold til målsettingen om å oppnå en helhetlig forståelse av de sosiale fenomener som studeres. Dette for å sikre forskningsarbeidets kvalitet. .

De mest utbredte kvalitative metodene, som observasjon og intervju, er i prinsippet basert på et subjekt – subjekt – forhold mellom forsker og informant. Det vil si at både forskeren og informanten påvirker forskningsprosessen. Forskeren har innflytelse på datainnsamlingen og informanten har innflytelse på med hvilken type informasjon han bidrar med. Det er derfor viktig å reflektere over hvordan informantens atferd og måte å snakke på påvirkes av forskerens tilstedeværelse. Likeledes er det verdt å merke seg at kvaliteten på materialet kan være avhengig av kontakten mellom informanten og forskeren.

1.5.2. Anvendelsesmuligheter

Kvalitative metoder kan anvendes innenfor ulike områder, og egner seg godt til studier av temaer som det er forsket lite på fra før, og der det er ønskelig å benytte seg av ulike tilnæringsmåter som for eksempel intervju, samtaler, observasjon, dokumentanalyser og bilder. Med et slikt fleksibelt forskningsopplegg, så kan forskeren arbeide parallelt med de ulike delene av forskningsprosessen. Av den grunn blir det et gjensidig påvirkningsforhold mellom utforming av problemstilling, innsamling av data og analyse og tolkning (Thagaard, 2002:27).

Teorien kan også være svært anvendbar hvis man skal studere sitt eget felt, for da er det viktig å bevare distansen til stoffet. Ved for stor nærhet til sitt undersøkelsesområde, er det lett å bli "hjemmeblind". I stedet for å stille spørsmål om begrepenes fortsatte relevans og i hvilken kontekst de er blitt konstruert, så blir man en del av allerede eksisterende oppfatninger og makter ikke å sette ting inn i nytt perspektiv.

1.5.3. Metodiske utredninger av kvalitativ metode

Systematisk tilnærming til kvalitativ forskning gir et viktig grunnlag for innsikt og forståelse. Det må ikke forstås dit hen at det finnes klare retningslinjer og prosedyrer for forskningsarbeidet. Forholdet mellom systematikk og innlevelse skal heller ses på som en veksling mellom refleksjon over metodiske beslutninger på den ene side, og fleksibilitet og

åpenhet på en annen side. Siden forskningsprosessen måtte kunne tilpasses forhold som kunne oppdages etter hver, var det viktig å benytte en metode som kunne anvendes både i og på feltet i løpet av forskningsperioden.

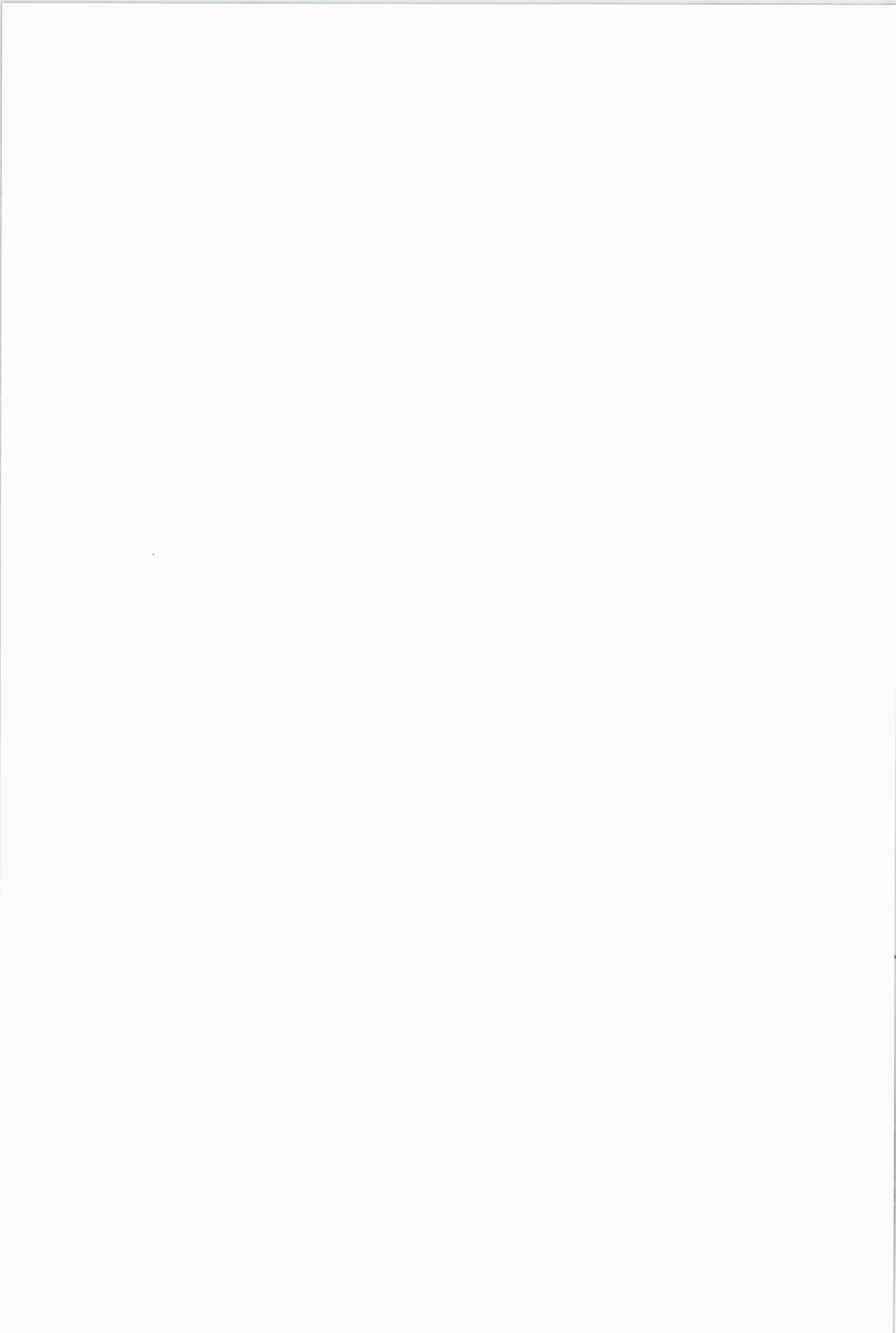
Systematikk og innlevelse er to ulike sider av forskningsprosessen. En systematisk tilnærming betyr at de valg som foretas underveis begrunnes og dokumenteres. Fremgangsmåter som benyttes må grunngis. Samtidig må det redegjøres for forbindelsene til teoretisk utgangspunkt, opplegg for innsamling, analyse og tolkning. Slik kan grunnlaget for de kriterier som benyttes defineres. Systematisk tilnærming til forskningen kan danne grunnlaget for forståelse og innsikt, mens kreativiteten i arbeidet avhenger av forskerens evner, kvalifikasjoner og erfaringsbakgrunn. Den kompetansen som forskeren har tilegnet seg og erfart gjennom livet, omtales ofte som ”taus kunnskap”, og danner basisen for hans holdninger og handlinger. Kvalitativ forskning gir ofte store mengder data som må sorteres og organiseres. Det vil si at forskerens kompetanse når det gjelder bearbeidelse og organisering av data, kan være avgjørende for hvorvidt det oppnås innsikt som gir grunnlag for teoretiske perspektiver.

1.5.4. Metodeanvendelse i forhold til prosjekt

Da jeg startet dokumentorganiseringsen på Trastad Samlinger høsten 2003, visste jeg ikke helt hvilke forventninger og utfordringer jeg kom til å bli stilt ovenfor. Siden oppstarten i 1986 hadde det kun vært en ansatt. Av den grunn var ikke organisering og arkivering prioritert. Rent konkret måtte jeg arbeide meg igjennom en mengde skriftlige dokumenter. Etter hvert kunne jeg foreta sorteringer og kategoriseringer. Sakte, men sikkert bygde jeg opp et arkivsystem. I utgangspunktet hadde jeg frie tøyler, men underveis konfererte jeg med daglig leder, slik at det ble et system som hun fant hensiktsmessig.

Gjennom dokumentorganisering, observasjon og samtaler fikk jeg et innblikk i daglig drift, økonomi, politiske forutsetninger, samlingsprinsipper og innføring i utfordringer og forventninger i museumsfeltet. Dette dannet basisen for det som senere skulle bli mitt forskningsarbeid.

I utgangspunktet var det institusjonen Trastad Samlinger som skulle være mitt prosjekt. Dette endret seg da jeg deltok på den 5. Nordiske Handikaphistoriske konferansen. Der holdt jeg foredrag om Trastad Samlinger, foran meget kunnskapsrike og anerkjente personer innenfor



det spesialpedagogiske og museumsfaglige forskningsfeltet. Dermed knyttet jeg andre kontakter, noe som førte til prosjektutvidelse. Fra å omhandle kun utviklingshemmede i Norge, ble det utvidet til også å omfatte utviklingshemmede og mentalt lidende både i Norge og Danmark. Også Sverige var aktuelt, men det var vanskelig å få kontakter i Sverige.

Sammen med forespørslene, var det også vedlagt en omfattende intervjuguide.¹⁶ For å få best mulig tid under selve besøkene, hadde jeg bedt om at de faktaorienterte spørsmålene ble utfylt på forhånd. Dette hadde ingen av mine informanter hatt anledning til. De hadde imidlertid lest spørsmålene på forhånd, slik at de dannet basisen for de kvantitative intervjuene.

For å få gjennomført de omvisningene, samtalene og intervjuene jeg ønsket, måtte jeg reise på to studieturer. Den første var til Oslo der jeg prioriterte Dikemark, samt Henie-Onstad Kunstsenter og Museet for Samtidskunst. Det var interessant på samme dag å oppleve ulikheten i valg av dokumentasjonsformer. På Dikemark var det brukt tradisjonelle uttrykksmåter som bl.a. maling og tegninger, mens det var brukt datamaskiner, videoopptakere og billedskjermer på Samtidskunstmuseet.

I den andre studieturen var jeg også innom Oslo. Da besøkte jeg Dikemark enda en gang. Denne gangen fikk jeg omvisning i Dr. Gjessings laboratorium fra 1920-årene. I tillegg besøkte jeg Nasjonalmuseet for Kunst, Arkitektur og Design/ Kunstindustrimuseet. Både Herleik Kristiansen og Torstein Nilsen er innkjøpt av dette museet. Jeg ønsket å se hvordan de var fremstilt i et museum som ikke var spesialisert ut ifra deres bakgrunn, men som derimot hadde tradisjonelt oppfattede kunstnere i sin utstilling. Dessverre fikk jeg ikke det, da avdelingen for håndverk for stengt pga oppussing.

Deretter reiste jeg til Danmark. Mitt første besøk der var hos Gaia Museum Outsider Art i Randers. Dagen etter var jeg på Museet Psykiatriske Hospital i Risskov, før jeg siste dagen besøkte Karavana kulturverksted. Overalt ble jeg fantastisk mottatt, og jeg tilbrakte en dag på hvert sted. Det var lett å etablere tillit til mine informanter. Jeg er selv en ganske åpen person, og hadde også som mål å være åpen i min forskerrolle. Når jeg da møtte likesinnede, var tillit og kontakt intet problem. Praten gled lett og uanstrengt, og vi kunne vel ha pratet enda lengre hadde det vært tid til det.

¹⁶ Intervjuguiden er vedlegg nr 2.

Til sammen ble det foretatt fire strukturerte intervju, men jeg har valgt også å benytte flere av de mer samtalepregede intervjuene som sentrale kilder. Kildehenvisningene bakerst i oppgaven er derfor ikke representativ. På enkelte institusjoner snakket jeg med flere ansatte. Av personvernsmessige grunner, er det vanskelig for meg å føre en oversikt over alles navn og tilknytning til institusjonene.

Intervjumetoder

Valget av kvalitative forskningsintervju hadde flere årsaker. I henhold til Holm og Solvang (kap.7), er intervjuformen den metoden der forskeren har minst styring med informantens tanker. Siden jeg ikke hadde et ønske om å styre informantene, men ha en mest mulig reell kommunikasjon, var intervju den rette metoden. Den teoretiske rammen var gitt av meg, men hvilken retning intervjuet skulle ha, prøvde jeg å overlate til informantene selv å ta ansvar. Ved å benytte ulik form og struktur, ønsket jeg å få frem ulike nyanser og forskjellig informasjon.

Intervju er en svært krevende metode og kan ikke benyttes der en ønsker å få en bred oppfatning av temaet. Jeg var derimot ikke opptatt av en begrepsgeneralisering. Jeg ønsket kvalitative, subjektive svar, og for å få det var jeg nødt til å gå i dybden på den enkeltes tanker. Intervjuguiden var ganske omfattende og kompleks. Av den grunn hadde ikke informantene ferdigformulerte oppfatninger. Kombinasjonen av intervju og samtaler ved omvisningene, ga meg en annen mulighet til ettertanke og forståelse som jeg ellers ville ha vært foruten ved et annet metodevalg.

Utarbeidelse av intervjuguide

Ved utarbeidelsen av intervjuguiden, tok jeg utgangspunkt i spørsmålsstillingene jeg har formulert i innledningen. Målet var å foreta et ”prøveintervju”, men dessverre ble det ikke anledning til dette. Det var derfor svært lærerikt for meg at besøket på Dikemark ble oppdelt i to seksjoner. Først fikk jeg et innblikk i institusjonen, dens oppbygging og dens gamle og nye lokaler. Etterpå meldte det seg andre tanker. Disse fikk jeg anledning til å resonnerer og snakke om ved neste besøk. Samtidig som jeg fikk omvisning i dr. Gjessings gamle laboratorium fra 1920-årene, fikk vi diskutert flere av de spørsmålene jeg hadde berørt i min guide. I tillegg drøftet de spørsmålene i museumsstyret og sendte et notat til meg i etterkant. Totalt hadde jeg 69 spørsmål der noen var faktaorienterte, andre var av vurderende karakter.

Det var 9 hovedkategorier: Institusjonsform, profesjon, begrepsavklaringer, samlingen, dokumentregistrering, kunstnerbiografi, institusjonens betydning, publikums oppfattelse og fremtiden. Målet var å få en helhetlig oppfatning av de enkelte institusjonenes drift, innhold, form og begrepsfortolkninger. Således fikk jeg et sammenligningsgrunnlag både mellom de enkelte institusjonenes oppfatninger og visjoner, samt nasjonale fortolkninger.

Prosedyre

Jeg startet hvert besøk med å fortelle kort om meg selv, min bakgrunn og min oppgave, slik at de skulle vite hvorfor jeg var interessert i deres meninger. Siden intervjuguiden var utgitt på forhånd, var informantene godt forberedt. Av den grunn valgte de fleste å snakke fritt om temaet. Guiden ble mer brukt som en huskeliste for aktuelle temaer enn fulgt slavisk spørsmål for spørsmål. Jeg brøt inn der jeg ønsket utdyping av ord eller meninger. Siden målet var kartlegging av begrepsoppning, var det viktig å få frem rett forståelse av begrepene, samt hvilken sosial kontekst informanten benyttet begrepet i. Spesielt var dette interessant i forhold til dokumentbegrepet. Jeg avdekket mange ulike fortolkninger av hva som kan betegnes som dokument eller dokumentasjon.

Målet var å stille så åpne spørsmål som mulig uten å legge føringer for svarpersonene. Dette kan skje ubevisst med mimikk, ansiktsuttrykk, tonfall etc. Hvorvidt jeg la føringer, er vanskelig for meg selv å bedømme, men det jeg kan si med sikkerhet, var at det ble fort etablert en hyggelig og åpen atmosfære. Samtalene var derfor preget av både refleksjoner, diskusjoner, morsomme anekdoter og gode historier.

Samtalene foregikk både mens jeg ble vist rundt i museumslokaler, på caféer og kontorer. Jeg ble utrolig godt mottatt på alle institusjonene og tilbrakte flere timer på hver plass. Overalt ble jeg møtt med vennlighet, interesse og dypt engasjement for mitt prosjekt. Dette ga meg en utrolig god følelse. Også i ettertid ha jeg fått gode tilbakemeldinger gjennom hyggelige sms - og e-post meldinger.

De mer strukturerte intervjuene varte fra 60 til 120 minutter. Da ble det tatt notater underveis. I ettertid ser jeg at selv om temaene var dekket, så var det varierende i hvilken grad spørsmålene var blitt besvart. Komparativ analysing av enkelte begreper ble vanskelig, da noen kategorier var svært viktige i en samtale, mens de kunne være fraværende i et annet.

Samtidig gir det også viktig informasjon om hva enkelte informanter synes er viktig, siden jeg prøvde å la informantene styre samtalene.

Det kunne ha vært ønskelig med oppfølgende spørsmål. Dette var det tidsmessig ikke anledning til i dette prosjektet. Derimot kan dette bli aktuelt, hvis deltakelse i Den 6. Handikaphistoriske konferansen i Danmark i 2007 blir en realitet. Da jeg forlot den handikaphistoriske konferansen, var det bemerkninger fra enkelte deltagere som kan tyde på at noe slikt kan bli mulig. Uansett har jeg i løpet av forskningsperioden knyttet både lærerike og vennskapelige bånd som jeg håper jeg kan ivareta i ettertid.

Det hadde vært ønskelig at intervjuene hadde vært tatt opp på kassett, slik at deler av intervjuene kunne ha vært transkribert. Dette var dessverre ikke mulig, men siden det var så få informanter, så er dette med på å sikre deres anonymitet. Jeg har heller valgt å gjengi enkelte betydningsfulle setninger og definisjoner i gjennomgåelsen av intervjuene.

Med bakgrunn i tidligere beskrevet metodeanvendelse, ble intervjuene gjennomlest flere ganger. Underveis gjorde jeg notater i margin og lette etter sentrale tema. Etter hvert ble det et stort antall kategorier, der noen var mer sentrale enn andre. Tidvis savnet jeg båndopptaker, da jeg hadde gjort et omfattende feltarbeid og det var mye å bearbeide og sortere. På bakgrunn av framkommende kategorier og hypoteser, prøvde jeg å analysere og fortolke de observasjonene som jeg hadde gjort. .

Under bearbeidelsen av feltarbeidet, ble mitt eget begrepsapparat utvidet, samtidig som jeg gjorde lærerike erfaringer og fikk utvidet min egen kunnskap. Ikke bare om feltet, men også i forhold til teorien. Refleksjoner og kunnskap ble sakte internalisert i meg selv, sånn at jeg så andre og flere begrepssammenhenger underveis. Kategorimengden kunne derfor vurderes både ut ifra min utvidede viten til feltet og i forhold til relevans til oppgaven.

1.5.5. Kontroll- og kvalitetssikring

Når jeg skulle gjennomføre en slik undersøkelse, var det viktig å være bevisst mitt eget ståsted, at jeg kunne *distansere* meg fra feltet. Som utgangspunkt skulle jeg som forsker være kritisk til både det jeg så og hørte, for å forhindre misforståelser eller feiltolkning av informasjon.

Selv om jeg valgte ulike tilnæringsmetoder, var det urealistisk å tro at min tilstedeværelse ikke på en eller annen måte påvirket mine informanter. Bare det at jeg var der, var i seg selv en forandring fra ”normalen”. Det at informantene på forhånd kunne forberede seg på problemstillingene, kunne i seg selv gi mulighet for feiltolking. Samtidig ble undersøkelsens reliabilitet styrket, da informantene fikk mulighet til å gi gjennomtenkte og reflekterte svar. Dessverre så var det ingen av mine informanter som hadde besvart mine spørsmål på forhånd. Likevel var det en fordel at intervjuguiden var tilsendt på forhånd. Den inneholdt mange spørsmål, og selv om den ikke var besvart, hadde flere av informantene tenkt over problemstillingene på forhånd. I tillegg tilstrebet jeg å være så nøktern og realistisk som mulig i min bearbeidelse av datamengden.

For å kunne gi undersøkelsen mest mulig gyldighet, ble informantene bevisst valgt. Ut fra stillingsbeskrivelser og andres observasjoner, var dette personer med dyp innsikt, høy utdanningsmessig kompetanse og erfaringer innenfor sitt fagfelt. Gjennom samtaleformen fikk jeg også få en unik mulighet til å få informantene til å utdype punkter som kunne oppfattes som uklare, for eksempel begrepene dokument og kunst. Dette sikret undersøkelsens validitet, fordi jeg visste med sikkerhet at jeg bearbeidet pålitelige data.

Del 2: FEM ANNERLEDES KUNSTMUSEUM

Mine informanter

Siden det er få personer som har erfaring med å arbeide med ulike kunstneriske institusjonsformer og samarbeid mellom forskjellige kunstkonvensjoner, ble det aktuelt med studieturer til Oslo og Danmark. I følge Inger J. Birkeland er det blitt vanlig å reise for å *se* verden. På mange måter er å dette blitt likestilt med å *lære* om verden. (Birkeland, 2002:52) Jeg ønsket å reise for å observere, vurdere og reflektere over likheter/forskjeller, dvs. *se* for å skaffe meg *viten*. Av den grunn ønsket jeg å besøke og intervjuere personer som hadde ulik makt og innflytelse samt høye kvalifikasjoner innenfor feltet. Ved å intervjuere og samtale med både norske og danske fagfolk, fikk jeg også muligheten til å sammenligne og reflektere over eventuelle nasjonale kunstkonvensjoner. Valget falt på Dikemark Museum i Asker, Gaia Museum Outsider Art i Randers, Museet Psykiatrisk Hospital i Risskov og Karavana Kulturverksted i Århus. De tre sistnevnte institusjonene ligger i Danmark. I tillegg oppsøkte jeg, som tilskuer, mer tradisjonelle kunstsentre som Henie- Onstad Kunstsenter i Bærum, Museet for Samtidskunst og Kunstindustrimuseet i Oslo, samt Kvindemuseet og Århus Kunstmuseum (ARoS) i Århus.

Informantene ble delvis plukket ut av daglig leder Karen H. Andreassen på Trastad Samlinger, meg selv eller av institusjonene selv. Siden Karen var to turer i Danmark høsten 2004, hadde hun allerede forespurt Gaia museum og Karavana om de var villige til å la seg intervjuere. De forespurte hadde takket ja til dette, men den endelige forespørselen ble gjort av meg pr. brev eller telefon. Andre, som Museet Psykiatrisk Hospital i Risskov, ble kontaktet av meg pr. brev. Av omtale hadde jeg hørt at de ikke pleide å gi intervjuer, men jeg fikk et hyggelig svarbrev der jeg var velkommen på besøk, om ikke til intervju så til en uforpliktende samtale. Av den grunn var jeg ganske spent på hva dette innebar. I praksis viste det seg ikke å være forskjell. Jeg ble strålende mottatt, og fikk intervjuer og samtaler med både tidligere og nåværende museumsleder, samt andre ansatte og utøvende kunstnere ved institusjonen.

2.1. Formidlingsidéen Trastad Samlinger

Trastad Samlinger er lokalisert til Kvæfjord kommune i Nord-Norge, og befinner seg på området til den tidligere sentralinstitusjonen Trastad Gård / Nord-Norges Åndssvakehjem.

2.1.1. Dokumentets historiske og sosiale situering

Da Trastad Samlinger ble åpnet 29.mai 1996, hadde museet tilbakelagt en fireårs prosjektperiode. Under denne prosjektperioden ble det innsamlet og registrert en mengde data, totalt 26.631 gjenstander. For dette enorme arbeidet, fikk daværende prosjektleder Arne-Johan Johansen, på vegne av Trastad Samlinger, *Jonasprisen* i 1995 fra Institutt for spesialpedagogikk ved Universitetet i Oslo.¹⁷

Gjenstandene som hadde befunnet seg både i kjellere og på loft, var stuert bort og flyttet på opptil flere ganger. Til slutt hadde huseieren truet med å kaste alt, noe som satte fart i arbeidet med å etablere et museum. En av de tidligere institusjonsbygningene, paviljong 7, ble restaurert. Denne bygningen ble utsatt for brann i 1985 og hadde siden stått avstengt. Av den grunn var den ikke ombygd og kunne derfor fremstå som et autentisk bo - og pleieavdeling for 23 gutter slik de bodde i 1966.

Omsorg og utvikling av pleie, tilbud, rettigheter og utdanning skulle dokumenteres, og da museet var åpnet, startet arbeidet med å bygge galleri. Det var viktig å få den unike kunst- og formingssamlingen inn i egnede lokaler og fram i lyset. Under restaureringsarbeidet av pav.7, hadde snekkerne latt asken ligge og bygd nytt tak over paviljongen. Nå ble loftet åpnet og den 10. november år 2000, kunne H.K.H. Prinsesse Märtha Louise åpne et 290m² galleri, inneholdende verdens største samling av kunst laget av psykisk utviklingshemmede.

Oppbyggingen av Trastad Samlinger var konsentrert omkring tre hovedpilarer:

- en omsorgshistorisk del som skulle dokumentere de helsemessige og sosiale vilkårene for psykisk utviklingshemmedes historie i samfunnet
- en galleridel der gjenstander som var produsert av tidligere Trastad Gårds beboere gjennom 30 år skulle bli presentert, sammen med kunstgjenstander produsert av psykisk utviklingshemmede fra andre deler av Norge.

¹⁷ Ærespris som tildeles en person, organisasjon eller institusjon som har gjort en ekstraordinær innsats for å fremme opplysning om funksjonshemmede og funksjonsdiskriminerte i samfunnet.

- en studiesenterdel der intensjonene var å danne grunnlag for forskningsarbeid og fordypning omkring psykisk utviklingshemmedes livsvilkår

Ideen til museum kom allerede mens Nord-Norges Åndssvakehjem/Trastad Gård¹⁸ besto, som et ”*inspirasjonsmuseum*”. For i følge grunnleggerne av Trastad Samlinger,¹⁹ var Trastad Gård ikke bare et hjem for de mange ”åndssvake” eller ”ikke-opplæringsdyktige” som diagnosen den gang het. Det var også en arena for prosessen som skulle utløse en nødvendig modning for å få oss alle til å forstå. Slik blir alt materialet som er tilbake etter nedleggelsen av Trastad Gård på 1980-tallet en viktig sosialpolitisk dokumentasjon på et tålmodig, utprøvende og nyvinnende arbeid for en gruppe mennesker som i utgangspunktet hadde svært få rettigheter i samfunnet. Dette dokumentkomplekset, som ble skapt som en dokumentasjon på et sosialt pedagogisk arbeid, både forbløffer og gleder mange mennesker i dag. Det har ført til ny viten og en endring i synet på psykisk utviklingshemmede og deres læringspotensiale, samt større forståelse for deres menneskeverd og livssituasjon.

I utgangspunktet ble ikke *Trastadkunsten* produsert av dem som i samfunnsmessig forstand oppfattes som kunstnere. Dette var personer som var diagnostisert ”ikke-opplæringsdyktig”, og som det verken fantes omsorgs- eller pedagogisk tilbud til på deres hjemsteder. Av den grunn ble de sendt til Trastad Gård som fra 1954 og fram til 1991 var Nord-Norges Åndssvakehjem for mennesker med psykisk utviklingshemming i de tre nordligste fylkene i Norge. På Trastad skjedde det imidlertid en endring. Gjennom pedagogisk tilrettelegging og vektlegging av frie formingsaktiviteter, ble det foretatt en omfattende produksjon av gjenstander som igjen ble tatt vare på.

Allerede i 1956 ønsket Trastad å ansette et par førskolelærere, men Sosialdepartementet av slo forespørselen om lønnsmidler, da det ikke skulle være pedagogikk på et åndssvakehjem. Likevel ble det etablert et opplæringstilbud, delvis som en kombinasjon av teori og praksis. I 1957 ble pedagogen Per Vestrheim ansatt. Han fikk i oppdrag å gi beboerne ”fysisk og mental fostring” (NND, 2004:34).

¹⁸ Trastad Gård var fra 1954 og fram til midten av 1990-tallet en sentralinstitusjon for psykisk utviklingshemmede med hjemsted i Nordland, Troms eller Finnmark.

¹⁹ Trastad Samlinger er en stiftelse bestående av Nord-Norges Diakonistiftelse, Kvæfjord kommune, Trastad Produkter, Trondarnes Distriktmuseum og Høgskolen i Harstad.

Gjennom tilsettingen av lærerinnen Sigvor Riksheim i 1958, skjedde det en omfattende forandring i synet på psykisk utviklingshemmede. Hun var fødd og oppvokst i Nord-Norge, og hadde tekstil, håndverk og lærerutdannelse, samt flere års arbeidserfaring fra USA. I en stor sal i institusjonen, etablerte hun raskt det som senere ble ansett som Norges første åpne skole.²⁰ Barn på ulike alderstrinn arbeidet i grupper i tilknytning til ulike arbeidsaktiviteter rundt om i salen. Læringen ble basert på motivasjonen til hver enkelt når hun/han stod ovenfor et problem. Slik lærte flere både å lese, skrive og regne. I tillegg hadde de sang, dramatisering, musikk og forming. Gjennom fri forming fikk elevene bruke sine evner både innenfor fargevalg og ulike materialer som for eksempel maling, sverte og leire. I følge Riksheim var forming: ”fri forming, så absolutt fri forming [uten at noen] av lærerne kunne blande seg hele tiden bort i saker og ting, ungene fikk selv lære seg å ordne opp”²¹ (sitat fra videofilmen: ”Gi oss lov og vi kan”).

Etter hvert valgte Riksheim å bruke sine krefter innen formings- og verkstedpedagogikk på de barna som hun oppdaget hadde talent eller interesse for kreative aktiviteter. Ved å foreta en differensiering av de psykisk utviklingshemmede, skapte hun andre forventninger og krav. Ikke til det kognitive aspektet, men til det håndverksmessige og åndelige. For i følge Johnsen, så er mye av den hjelp og omsorg som tilbys psykisk utviklingshemmede preget av et ”diagnostisk” blikk (Johnsen, 2003:4). Dette tolker jeg dit hen at man er så opptatt av å vise og gi omsorg at man ikke ser evnene og det kunstneriske talentet i hver enkelt. Dette så Riksheim, og hennes handlinger førte til en *forskjell*, en forskjell som i ettertid førte til at innestengt kreativitet kom til uttrykk som eksponert kreativitet. Kanskje skjedde det på bekostning av andre ferdigheter, men i dag har det resultert i at to av hennes elever, Herleik Kristiansen og Torstein Nilsen, har medlemskap i norske kunstnerorganisasjoner.

2.1.2. Samlingen

Hovedvekten i kunstutstillingen er Trastadkunsten, men det er også en nasjonal kunstsamling bygget opp av arbeider av utviklingshemmede fra hele landet. En del utenlandske kunstnere er også representert. Til sammen utgjør den verdens største samling av kunst og kreative arbeider laget av psykisk utviklingshemmede.

²⁰ Hennes ideer om utvikling gjennom fri forming, gjorde at Forsøksrådet i 1962 satte inn midler til formalisert skoleforsøk. Skoleforsøket, som varte fram til 1970, ble landets første offisielle skole for psykisk utviklingshemmede med den graden av lærevansker.

²¹ Riksheim var sterkt inspirert av Maria Montessori, en italiensk lege og småbarnspedagog som vektla stimulering av barns frivillige virksomhet. Bl.a. skal materiell være lett tilgjengelig, slik at barna selv kan velge.

Det er en spennende samling med stor bredde i utvalg av stiluttrykk og metoder: linotrykk, malerier, broderier, keramikk osv. Gjennom forskjellige kunstuttrykk, får man formidlet opplevelser, tanker, drømmer og hverdags erfaringer håndverksmessig utført med motiver fra både sjø og land, bibelhistorien og andre fortellinger. I det hele tatt, stor spennvidde i både utførelse og motivvalg fra det barnslige og naive til arbeider av høy kunstnerisk kvalitet

I dag består samlingen av 26.631 gjenstander der ca 16.000 er identifisert på 50 kunstnere. Dette er ikke den totale produserte mengden, for mye er gått tapt, ødelagt, gitt bort eller solgt underveis. Salgsinntektene førte igjen til at nytt formingsmateriell kunne innkjøpes. I stedet for at leira ble klappet i hop ved enden av dagen, så ble gjenstandene tatt vare på og brent. Dette var en annen institusjonstenkning og verdisetting enn det som ellers hadde vært vanlig.



Karly Mikalsens landsby

2.1.3. Dokumentregistrering

Et omfattende arbeid er nedlagt for å få registrert samlingen. Riksheim hadde under sine Amerika-opphold fattet interesse for Melvil Deweys klassifikasjonssystem, noe som ga seg utslag i en omfattende dokumentasjon der hver enkelt elev hadde egne mapper. I tillegg var det loggbøker og andre nedtegnelser. Med utgangspunkt i denne dokumentasjonen og sammen med



Magasinet

kjennskap til hver enkelt elevs interesser og særpreg, kunne så mange av gjenstandene identifiseres. Legitimiteten ble således ivaretatt, slik at samlingen nå kan fremstå som autentisk. Kunstgjenstandene er også inndelt etter hvilken tidsperiode de er produsert i.

Den første registreringen tok utgangspunkt i Riksheims nedtegnelser. Det ble ført 2 loggbøker; en for keramikk og en for broderier, tegning/malerier og trykk. Forrest var det en oversikt over samtlige kunstnere med unike kunstnumre. I keramikkloggen hadde hvert objekt et nummer mellom 1-36. Objektene ble fotografert og en filmside rommet 36 bilder. Figurnumre ble ikke påført objektet. I stedet ble objektene plassert i lagerreoler med en rød

ulltråd mellom hver filmrull. Registreringsarbeidet ble til kaos da samlingen måtte flyttes. Det vil si at når galleriet skulle åpnes, måtte samtlige objekter gjenkjennes ut fra fotografier. Dette var et tidkrevende arbeid. Registreringsarbeidet hadde vært mer funksjonelt med fortløpende tallregistrering og merking av objektene. Da hadde objektene vært i gjenfinnbare.

Noe av dette prøvde man å ivareta under den neste registreringen i 1996-99. Det forrige systemet var basert på billed-, film-, kunsternumre og tidsperioder, mens det nye systemet ble basert på figurnumre, kunstnerkoder og tidsperioder. Således kan det i dag være vanskelig å tyde enkelte av kodene. Et siffer er konsekvent kunstnerkoden, men de øvrige numrene har ulik oppbygning ut i fra om det er keramikk eller andre produkter. Det nye systemet er mer funksjonelt enn det gamle, men det er ikke tatt hensyn til utvidelser av samlingen.

2.1.4. Estetiske rammer

Selve utstillingsrommet er et langstrakt rom i modernistisk stil og malt i lysegrå farger. Ved å variere gråtonene mellom vegger og utstillingsmontre, får rommet et varmt preg uten at interiøret tar oppmerksomheten bort ifra kunstgjenstandene. I taket er det montert lyskastere, slik at gjenstandene blir opplyst, samtidig som rommet får en lun atmosfære. Mesteparten av gulvet har lyst brunt gulvbelegg, mens inngangspartiet er fliselagt. Slik får man en følelse av å være velkommen inn i galleriet.

I et hjørne av galleriet er det et svart rom, kalt Herleiks rom. Her rommes hans store nissesamling i keramikk og en del andre gjenstander. Kun få lyskastere rettet mot objektene, gir rommet en spesiell stemning. Som tilskuer får du en følelse av å tre inn i en annen verden.

I utgangspunktet er det en samling av nisser, men hvis man skal forsøke seg på en fortolkning innenfor denne spesielle atmosfæren, så er det kanskje ikke nisser likevel. Formen er der, men kanskje er det å sette nisseluer på personer en måte å få frem andre uttrykk på? En del av figurene har likhetstrekk med personer som har hatt sitt virke på Trastad Gård.



Herleiks nissesamling?

Gjennom en katalogisering av kunstgjenstandene, ut ifra hvilken tidsperiode de er produsert i, får man et innblikk i den enkeltes kunstneriske utvikling. Samtidig synliggjøres den rådende institusjonstenkning i gitte perioder innenfor omsorgen av psykisk utviklingshemmede.²²

For i utstillingen kan man følge den gradvise utviklingen i institusjonen, fra oppbevaring til opplæring, av beboerne som viste seg å inneha kunstneriske talenter. Det faglige, terapeutiske og pedagogiske arbeidet som foregikk på Trastad, er vektlagt. Kreativitet, livsvekst, kunstnerisk verdiskapning gjennom frihetlig pedagogikk, medmenneskelighet og nærvær er bare noen stikkord på det som formidles gjennom de ulike mediene. Dette er også tanker som det fra utstillers side har vært ønskelig å formidle. I så henseende har de lyktes.

En egen monter er dedikert Sigvor Riksheim. Her er hennes utmerkelse plassert, samt bildet av henne og tre av hennes elever da de var på Slottet for å motta Kongens fortjenestemedalje i gull. Også her brøt hun grenser. I følge Per Barkved,²³ er det kun de innbudte som får audiens på Slottet. Riksheim valgte selv å ta sine elever med uten å underrette Kongen. Da de så ankom, fikk de ikke komme inn. Riksheim forlot, og hvordan hun enn ordnet det, så fikk de alle audiens dagen etter.

Som nevnt, så var dette Nord-Norges Åndssvakehjem. Av den grunn var geografisk lokalitet av stor viktighet. Dette er prøvd ivaretatt. Ved siden av hver kunstner er det en liten plakett i offwhite med en nærmest tekstlignende overflate. Plakatten forteller kunstnerens navn, hvor han/hun kommer fra og gjerne noen opplysninger om verket der det er mulig. Teksten er kort, skrevet i en sort lettleseleslig skrifttype, dvs. rene, klare bokstavtyper. Dette er derimot ikke helt gjennomført. Hos enkelte kunstnere mangler fødselsår og geografisk lokalitet. Siden sistnevnte var et veldig aktuelt spørsmål for beboerne på Trastad, så oppfatter jeg dette som et minus ved kunstnerbiografien.

2.1.5. Presentasjon av fire kunstprodusenter

Det er kun to av de utstilte kunstnerne ved Trastad Samlinger som kan betegnes innenfor profesjonen kunstnere; Herleik Kristiansen og Torstein Nilsen. Men den moderne kunstforståelsen åpner muligheten for å se på andre som leverandører av kunst og i den forbindelse ønsker jeg å fremheve Audgunn Vilhelmsen og Wenche Nilsen.

²² 1958-64: Arbeidstrening/ skoletilbud på "Margrethebo". Terapibyggget 1964-70 Trastadsenteret ble opprettet som yrkesklasser nede på Borkenes 1970-73. Integriert arbeidsvirksomhet i Harstad fra 1973-87.

²³ Han var tidligere forvalter og bestyrer på Trastad Gård fra 1959-1972. Hadde et fantastisk møte med han og hans familie den 11.mai.d.å. da de kom for å få omvisning på Trastad Samlinger.

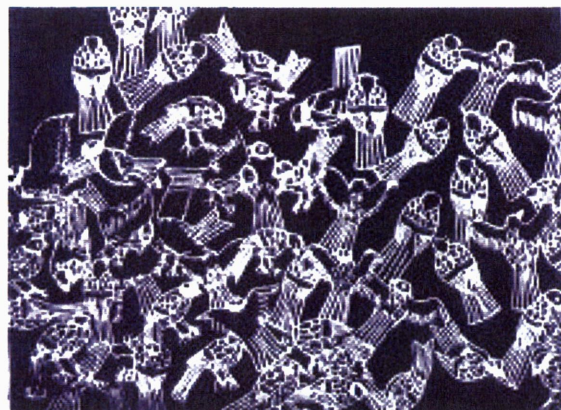
Herleik Kristiansen

Herleik ble født på Nesna i 1947 og kom til Trastad som ung tenåring. Muligens har han fått den beste kunstfaglige opplæring som noen utviklingshemmet i Norge har fått gjennom Riksheim. Ikke bare tilrettela hun undervisning, men hun tok han også med på reiser til f.eks. kunst- og håndverksskolene i Oslo og Bergen, Svolvær, Oslo og København. I nærmere 40 år har han arbeidet med forskjellige kunstteknikker: grafikk, skulptur, men hovedsakelig keramikk. Herleik er også svært musikalsk anlagt.

En dag fortalte lærer Sigvor Riksheim Herleik et eventyr av den svenske forfatteren Selma Lagerløf. Eventyret handlet om Jesus og hans disipler som formet keramiske skåler og fat. Etter en stund ble de lei og begynte i stedet å lage leirduer. Etterpå blåste Jesus på leirduene og det ble liv i dem. Herleik som hadde sittet og lyttet, ble veldig grepet av historien og gjentok for seg selv: ”Det ble liv, det ble liv”. Frk Riksheim prøvde å forklare at dette en oppdiktet fortelling og således ikke sann, men Herleik fortsatte bare å gjenta sine ord. Deretter reiste han seg, hentet en leireklump og startet øyeblikkelig å utforme en figur i leire. Han arbeidet kontinuerlig hele dagen. Da hadde utformet en skulptur som viser Jesus mens han holder en due i sine hender over sitt hode. Skulpturen omtales som *Jesus gir liv til leirfuglen* eller *Kristuslegenden*²⁴ etter Selma Lagerløfs bok.²⁵



Herleik er en av de i Norge som behersker linoleumstrykk og derigjennom oppnådde sin han sin anerkjennelse som kunstner.²⁶ Han arbeider gjerne i stort format, der han skjærer med kniv ut motiv som han ”ser” i sitt hode. Sagmuggen koster ikke av før motivet er ferdig. Motivene er først og fremst hentet fra naturen: fugler, dyr, trær og blader, men han har også religiøse motiv. Felles er hans utrolige evne til å formidle dybde, bevegelse og uendelighet.



²⁴ Et dikt inspirert av Kristuslegenden og skrevet av Martin Strømnes, avslutter oppgaven min.

²⁵ *Kristuslegender* av Selma Lagerløf, Albert Bonniers forlag, Stockholm 1953

²⁶ Oddvar Løkse som er billedkunstner; grafiker og tegner og tidligere formann i NBK, var en av de som arbeidet for å få fremhevet litografien til Herleik.

Han setter sammen og forenkler på en unik måte, noe som vitner om dyp innsikt og kunnskap om både motivvalg og formidlingsteknikk. I 1976 ble han medlem av Nordnorske Bildende Kunstnere (NNBK) og Norske Bildende Kunstnere (NBK). I tillegg er han juryerende anerkjent og er bl.a. innkjøpt av Norsk kulturråd, Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, Universitetet i Tromsø, Riksgalleriet og Nasjonalmuseet for Kunst, Arkitektur og Design.

Torstein Nilsen

Torstein ble født i Alta i 1948 og kom tidlig i barneårene til Trastad. Det var det ikke lett å få kontakt med Torstein, for hans verbale språk var lite utviklet. Torstein pleide å bevege hånden sin i sirkler. Dette utnyttet Riksheim med å gi han en leireklump som han kunne forme. Resultatet ble bl.a. nydelige dekorerte keramikkfat. Gjennom hennes opplæring og andre kunstnere som hun presenterte han for, utviklet Torstein sin kreativitet, og gjennom kunstuttrykkene fikk han en mulighet til kommunikasjon og egen identitet.



Hovedsakelig arbeider Torstein med oljemalerier og keramikk. Han har et bredt spekter av motiv, men er spesielt glad i rette og runde former, noe som resulterer i bymotiv, jernbanespor og tog. Mange av hans bilder kan gjenkjennes, for han har fotografisk hukommelse. Gradvis har han gått over fra enkle til en mer komplekse og sammensatte bilder, og han liker også å arbeide i stort format. Torstein ble medlem av NBK og NNBK i 1977 og er bl.a. innkjøpt av Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum og Nasjonalmuseet for Kunst, Arkitektur og Design.



Inngangspartiet til Trastad Samlinger
er dekorert av Torstein Nilsen

Audgunn Vilhelmsen

Audgunn er født i Farsund i 1963 og bor der fremdeles.

Hun bruker i hovedsak to hovedteknikker; oljepastell og/eller blyant, men har nå også begynt å sy. Hennes motiver er hentet fra hennes verden; huset, hagen, kattene, kjærligheten og høytiden. Disse motivene gjentas i dypt personlige bilder som har verdier utenfor



det å være fortellende og dekorative. Også hun visualiserer sine bilder i sitt hode, før de nedtegnes. Ofte tegner hun så intenst at det går hull i papiret. Audgunn har verksted hjemme, men samarbeider med en annen kunstner, som også er hennes lærer/veileder. Sammen har de hatt utstillinger på Galleri Lista fyr. Hun er innkjøpt av bl.a. Skagen Kunstforening og Høgskolen i Harstad.

Wenche Nilsen

Wenche er født i Alta i 1967 og bor der fremdeles. Hennes hovedteknikk er brodering med 3-tråds garn på stramei. Hun har vært med på flere utstillinger.

Wenche komponerer egne mønstre og det er nesten alltid et menneske som fremstilles der enkelte sanser er fraværende. Muligens er dette selvportretter, da hun selv er døvstum. Den menneskelige utformingen eller hodefotingen, som figuren gjerne kalles innen førskolepedagogikken, har store variasjoner ut ifra de ulike periodene i hennes liv.

For videre analysering av dokumentet, studeres hver enkelt del, eks. fargevalg, motiv, komposisjon, utførelse. Innenfor mitt fagfelt kalles de enkelte delene docem.²⁷ Med andre ord er docem alltid en del av et dokument som ikke kan stå alene, og der dokumentet endres dersom docemet endres, dvs. at dersom fargevalget forandres, så endres Wenches broderi. Alle docemer er viktige, men har ikke nødvendigvis lik betydning. Innenfor fargelære, har fargevalg ulik betydning og er kulturavhengig. Fargesymbolikk er f.eks. bruk av bestemte farger for å uttrykke sinnstilstand eller stemning. Hvitt oppfattes som

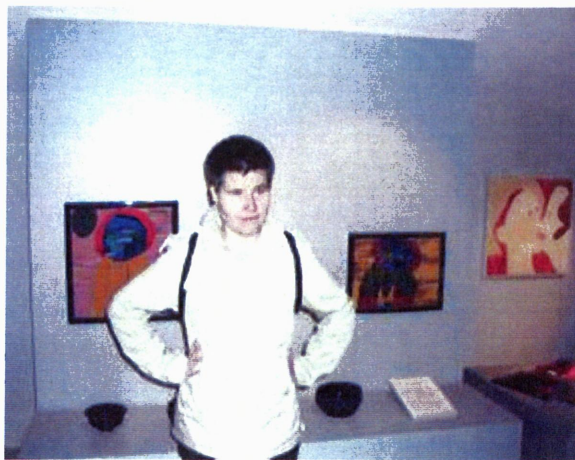


²⁷ Docembegrepet er utviklet av Niels Windfeld Lund. Informasjonen er hentet fra hans hjemmeside: <http://thedocumentacademy.hum.uit.no/students/niels.lund/dokvitnw/Documentation.html>

renhetens farge, rødt som gleden eller blodet, ilden og kjærlighetens farge, mens fiolett er verdighetens, blått er uendeligheten og sort er sorgens farge. Det vil si at det er ikke tilfeldig eller uvesentlig hvilke farger som benyttes. Ved å foreta en komparativ analyse, kan man identifisere de ulike docemer og hvordan de forholder seg til hverandre. Slik finner man ut hva det er produsenten ønsker å formidle med akkurat dette uttrykket.

For ca 2 år siden var daglig leder ved Trastad Samlinger på besøk hos Wenche. Der møtte hun en aktiv dame som var svært opptatt av å formidle sine uttrykk både ved tegnspråk og gjennom sine broderier og fargevalg. Wenche var svært bevisst i sitt fargevalg og valgte ofte klare og sterke farger. Hun brukte også fargene for å formidle hvordan hun selv følte seg. Dessverre var hennes materialutvalg svært begrenset.

Da Trastad Samlinger ble en del av Den nordnorske kulturavtalen,²⁸ startet arbeidet med å få organisert et prosjekt der Wenches kunstneriske uttrykk kunne synliggjøres i en større sammenheng. Det ble annonsert etter andre kunstnere. Kunstneren Svein-Arild Berntsen (bosatt på Senja) og forfatteren Bjørn Nitteberg (bosatt på Finnsnes) meldte seg. Den 25. april i år ble prosjektet: "De 3 fargeglade" åpnet på Trastad Samlinger av Kvæfjords ordfører Lillian Hessen. Vandreutstillingen ble organisert ved hjelp av Kvæfjord bibliotek og Kulturbussen.²⁹ I løpet av uke 17 fikk 10 skoler i Sør-Troms-området kjennskap til Wenches kunst. Om bord i bussen var det også skisser av hvordan hun starter sitt arbeid. Det vil si at denne utstillingen brøt med det prinsippet at det kun er verket som skal stå i sentrum. Her var det viktig å vise at arbeidsprosessen er en del av dokumentasjonsprosessen. Således ønsket Trastad Samlinger å fokusere på at alle kan delta, uansett forutsetninger, i skapende aktiviteter. Helt i tråd med Sigvor Riksheims motto: "Gi oss lov, og vi kan!"



Wenche Nilsen foran sin utstilling
på Trastad Samlinger

²⁸ Trastad Samlingers galleri ble økonomisk sikret gjennom Den nordnorske kulturavtalen 1.juli 2004.

²⁹ Utstillingsbrosjyren er vedlegg nr. 3

2.2. Læringsidéen Karavana Kulturverksted

Karavana skal ikke være et sysselsettingstiltak, men et tiltak der utvikling, lette utfordringer og en læringsprosess foregår, derav navnet *Karavana*. Navnet har derfor både en symbolsk og konkret betydning hvor nøkkelordet er *bevegelse* (Thomsen, 2003:5).

2.2.1. Dokumentets historiske og sosiale situering

Karavana ble åpnet 1.oktober 1993 som et kunstnerisk og kulturelt produksjonsverksted for voksne utviklingshemmede. Verkstedet er etablert i forbindelse med Lyngåsskolen, som er en egen skole for psykisk utviklingshemmede under 18 år og underlagt Århus Amt. Karavana har egen økonomi, men felles daglig administrasjon med skolen (ibid.).



Pia Beck

Elevene som arbeider her, har selv valgt å komme hit. Etter en praksisperiode på 4-6 uker, må de ta en beslutning. Et felles kriterium for både personalet og elevene ved Karavana, er at de har *lyst* til å arbeide med skapende aktiviteter.

Det daglige arbeidet består i å utvikle, mestre og forfine de estetiske ressursene som finnes hos hver enkelt elev. Dette gjøres gjennom en målrettet arbeidsprosess som resulterer i fremvising av ulike kulturelle aktiviteter som for eksempel billedutstillinger, parader, teaterproduksjoner, konserter, performances med mer. Personalet på Karavana er utdannet pedagoger med tilleggstudannelse for å kunne ivareta elevenes interesse og utvikling.

Karavana er inndelt i tre avdelinger; Kompani Karavana (teater), Karavana Band (musikk) og Atelier Karavana (billedkunst). Hver avdeling arbeider selvstendig, men samarbeider om felles prosjekter. Det er godt innbyrdes samarbeid mellom personalet. Alle er informert om hverandres arbeid og prosjekter, selv om avdelingene har tilholdssted i forskjellige hus og arbeider med ulike media. Også av den grunn kan elevene delta i flere aktiviteter.

Det var en veldig spesiell følelse å besøke Karavana. Utad var det en kjedelig grå liten bygning, mens den innad var både lys og fargerik. Tidligere hadde de hatt mange små rom. Nå var flere av veggene fjernet. De hadde fått et stort, luftig og lysrikt rom i midten av

bygningen. Likevel var det ikke stort. Det var derfor utrolig å tenke på at det tidligere hadde vært både teater-, musikk- og maleverksted der. Nå var kun atelier. Av den grunn hadde de nå større muligheter til å male på store flater, sette opp staffelier og bruke veggene til kollasjer etc. I tillegg var det et lite kjøkken, toalett og et kontor i bygningen.

Siden jeg var opptatt av de billedmessige uttrykkene, så tilbrakte jeg mesteparten av dagen på atelieret. Der rådet det en veldig munter og trivelig stemning. Det var tydelig at lystprinsippet var sentralt, for elevene viste stor innsatsvilje og glede ved sitt arbeid. Etter å ha vært der noen timer, så bare måtte jeg også begynne å leke med farger. Det er ikke ofte jeg maler, men det var veldig inspirerende å oppleve deres arbeidsiver. Selv kalte de seg ikke kunstnere, siden dette var et begrep knyttet til kriterier og profesjon. I stedet omtalte de seg selv som malere eller billedmalere, for de var svært bevisste sitt arbeid. Det ble lagt ned mye arbeidsinnsats i å få uttrykt det de ønsket med et best mulig resultat.



Mie Sørensen

Atelieret hadde to ansatte i nesten 1,5 stilling som begge var utdannet billedpedagoger. Den ene, Pam Thu (hadde i sin barndom bodd 6 år i Harstad), var utdannet aktivitør, sosialpedagog og billedvever fra Århus kunstakademi. Før hun begynte på Karavana, hadde hun i tillegg til annet arbeid, også hatt eget verksted i 9 år. Av den grunn hadde hun det estetiske overordnede ansvaret. Det vil si at hun hadde ansvaret for billedutvelgelser og gjennomføringen av utstillinger. Karavana hadde ofte utstillinger eller de påtok seg utsmykkingsoppdrag på oppdrag. Dermed fikk de synliggjort sin kunst. Samtidig som de skaffet inntekter til tiltaket. Bevilgningene som ble tildelt Karavana, gjennom Lyngåsskolen, var svært sparsomme. Salgsinntektene var derfor et kjærkomment tilskudd. Ved salg av et kunstverk, ble inntektene likt fordelt mellom kunstneren og kulturverkstedet. Pengene gikk også til fellestiltak som for eksempel turer. Nå på våren skulle samtlige ansatte og elever på tur til Tyrkia.

På en måte kan Karavana sammenlignes med en totalinstitusjon i likhet med Trastad. Med det mener jeg at selv om dette var et dagtilbud fem dager i uka, så var pedagogene opptatte av elevenes totale livssituasjon. Forskjellen var at elevene ikke bodde på området, men var etablerte i egne leiligheter eller bokompleks i deres nærområde der det også var ansatt pedagoger. Karavanas personale følte likevel et ansvar for elevene klarte å lage seg mat selv,

at de kom seg til jobb, at de hadde fritidstilbud på ettermiddagstid etc. Av den grunn deltok Karavanas personale på statusmøter 1 gang i året, der den enkelte elevs behov og ønsker ble gjennomgått.³⁰ For i motsetning til andre, må utviklingshemmede stimuleres, og ivaretagelse av deres helhetlige livssituasjon var nødvendig for at de skulle kunne utvikle seg både faglig og sosialt som kunstnere og enkeltindivider.

Jeg nevnte tidligere at Sigvor Riksheim var opptatt av å se den enkelte elevs forutsetninger. I utgangspunktet valgte hun elever som ikke ble ansette for å være produksjonsdyktige og gjorde dem til talentfulle og dyktige kunstnere. Heldigvis har tanken om produktivitet i samfunnet endret seg siden den gang, men fremdeles må det finnes tiltak som ser forbi det pleietrengende behovet og stimulere til skapende aktiviteter. Et slikt tiltak er Karavana.

Ut ifra mine tidligere definisjoner på kunst, var jeg nysgjerrig på hvordan de oppfattet sitt arbeid. Karavanas pedagogiske og estetiske arbeid var bygd på en bred oppfatning av kunst. Det vil si at selv om begge aspektene var viktige i deres arbeid, så var fokus endret fra den allmenne sosialpedagogiske virksomheten og til et estetisk- pedagogisk fokus. I praksis betydde det at det teoretiske spørsmålet: "Hva er kunst?" var endret til det pragmatiske spørsmålet: "Hva kan kunst?" (Thomsen, 2003:99).

Opprinnelig betyr kunst å kunne noe i betydningen av å beherske. Således kan man snakke om kokekunst, livskunst osv. Kunst blir et spørsmål om beherskelse, bemestring og forfinelse av teknikker og arbeidsrutiner som grunnlag for spesifikke virksomheter eller aktiviteter. Utvides kunstbegrepet i forhold til den historiske kulturelle utvikling, bemerkes en avgrensning i forhold til vitenskap og natur. Utskillelsen av særlige estetiske områder avspeiler en utvikling der kunsten blir autonom i betydningen av at den og kunstneren definerer regler og normer for hva som kan defineres som kunst. Kunsten tjener egne formål og integrerer fritt sitt materiale fra alle livets aspekter. Ramme og tradisjon sprenges, og nye estetiske blandingsformer oppstår (ibid.).

Ved å se på kunsten som en autonom størrelse, blir det plass til kunstneren som person(lighet). Det biografiske eller autobiografiske trekk, var karakteristiske trekk for deres estetiske satsninger. Personligheten er sammen med den håndverksmessige utførelsen viktige

³⁰ På statusmøtene deltok både Karavanas personale, personalet på bostedet, elevens foreldre og andre familiemedlemmer.

forutsetninger for skapende prosesser. Det vil si at Karavana plasserer seg selv utenfor det tradisjonelle kunstbegrepet, der kunst kun er det som kan plasseres innenfor de institusjonelle rammene innenfor for eksempel museer, teatre, konsertsaler etc. I stedet vektlegger Karavana det aktivt kommuniserende aspektet som finnes innen kunst. Ved å velge en fengende form, er de opptatt av å kunne dokumentere noe, vise at de har noe å formidle. For meg blir deres definisjon av kunst, identisk med dokumentasjonsvitenskapens intensjoner. De har en trang til å dokumentere "noe", og deres midler er lerret og pensel. Form og innhold bestemmer deres uttrykk.

En del av objektene som ble produsert på Karavana, kan omtales som Outsiders Art. Det billedlige uttrykket skulle være et bilde, men derfra til kunst var det et stort sprang. I henhold til Pam Thu, var kunst "når kreativitet blir til en høyere enhet".³¹ Det vil si at verket fikk verd utenfor seg selv. Enkelte ganger oppnåddes dette ved første forsøk, altså originalen. Men langt fra de beste bildene er skapt ved første forsøk. Andre ganger ble bildene bedre med endringer i farger, penselstrøk e.lign. Det ble lett etter det grensesprengende, det kvalitetsmessige håndverket. Når det skjedde, så også elevene selv forskjellen. Da visste dem at nå hadde de produsert *kunst*, og spørsmålet ble gjerne: "Vil du kjøpe det?".

Når det skulle være utstillinger, plukket Pam Thu først ut de fem arbeidende hun synes var best fra hver enkelt elev. Deretter plukket den andre pedagogen ut de dokumentene hun synes var best, før Pam tok den endelige avgjørelsen. Hennes arbeid var å ivareta elevenes interesser ved å kvalitetssikre deres arbeider samt å sørge for at det ble holdt utstillinger.



2.2.2. Samlingen

Deres samling bestod i bare et lite *utvalg* av deres totale produksjon, da de fleste produktene deres blir solgt. Jeg fikk likevel et lite innblikk i deres ulike material- og motivvalg. Periodevis males det for eksempel på papir, lerret, keramikk etc. eller det skiftes på å males med pensler eller spatel. Avhengig av hvilket redskap som blir brukt, så skiftes uttrykket. Dette er en bevegelse bort i fra den romantiske forestillingen om at estetisk arbeid fortrinnsvis er et intuitivt, opprinnelig uttrykk for indre følelser. Det å kunne produsere bilder krever trening, kjennskap til teknikker og eksperimenter med materialer (Thomsen, 2003:47). Da jeg

³¹ Sitat fra intervju med billedpedagog Pam Thu på Karavana, 19.01. 2005

var der, var det populært å male med maling iblandet sand. Det ga bildene et mer rustikt og grovt uttrykk.

I utgangspunktet skal ikke kunst skapt av utviklingshemmede analyseres på samme måte som kunst skapt av sinnslidende. Hvis jeg likevel skal foreta en sammenligning, må det være at mitt inntrykk er at utviklingshemmede bruker mer lystbetonte farger. Nå så jeg mye fargebruk på alle institusjonene jeg besøkte, men det er mer rolige og myke fargetoner i bruk, mer harmoni i bildene hos utviklingshemmede. Dette er vel i å for seg ikke så unaturlig, for disse menneskene befinner seg i totalt forskjellige livssituasjoner. Likhetstrekk er likevel at begge gruppene er bevisste i sitt fargevalg, for sinnsstemning og livssituasjon kan til en viss grad fortolkes ut fra deres fargevalg.

2.2.3. Dokumentregistrering

Det foretas en enkel form for dokumentregistrering. Pam Thu har laget en mappe på hver enkelt elev. Disse inneholder skisser som viser utviklingen i de fortløpende år. Foreløpig er ikke disse merket med årstall, men dette vil bli gjort. En kvantitativ oversikt foreligger ikke, da dette ikke anses som viktig. De fleste bildene blir solgt. Det er derfor ikke mulig å få en samlet oversikt over den totale dokumentproduksjonen. Det er derimot mulig å få en oversikt over alle de bildene som har vært innrammet gjennom årene, for disse er lagret på dias. De siste utstillingene på cd-rom, men der må det foretas en del redigeringsarbeid.

Når det gjelder solgte verker, er en del av kjøperne registrerte. Det vil si verker som er solgt til offentlige institusjoner, kataloger etc. Private kjøpere er ikke registrert.

2.2.4. Estetiske rammer

Karavana har utstillinger, utsmykkingsoppdrag og selger sin egen kunst. Ofte blir de brukt i forskjellige tidsskrift, noe som gir dem god markedsføring. De har et rom som de kaller galleriet, men dette er enda ikke ferdig innredet. Målet er å ha "åpent hus" og invitere folk i nrområdet til utstilling til høsten.

Utviklingshemmede har sin egen kultur som kanskje er hjulpet frem i og med at det må stimuleres til aktivitet. Men enkelte bildene er så gode at de kan kunne ha vært utstilt innenfor tradisjonelle kunstmuseum. I Århus derimot, blir utviklingshemmede kunstnere ikke ansette for "riktige" kunstnere. Derfor organiserer de egne utstillinger. I følge Pam, så er det en

gryende interesse for Outsiders Art i Danmark, mens denne typen kunst allerede er veldig *in* og trendy i Holland og deler av USA.

Siden utstillingsrommet ikke var ferdig, fikk jeg heller en muntlig redegjørelse for hvilke tanker Pam Thu har når hun bygger opp en utstilling. Produsentene bestemmer selv valg av materialer, men hun foretar utvalget. I utvelgelsesprosessen, vurderes objektene ut fra *det estetiske blikket* hun har tilegnet gjennom utdanning, praksis og erfaring.



Pam Thu i det som skal bli utstillingsrom

Utstillingene var oftest bygd opp rundt et tema. Det kunne for eksempel være bilder av kun bestemte materialer (eks. akvarell), av én kunstner, bestemte farger eller størrelse. Aller helst skulle bildene ha lik størrelse og lik innramming. Bildene som skulle benyttes måtte "kle" hverandre, dvs. at de er avstemte og harmonerte med hverandre, selv om de hadde ulike uttrykksform. Ellers kunne utstillingen oppfattes som "bråkete". Målet var å lage utstillinger som opplevdes som en helhet.

Det har også vært lite tekst på Karavanas utstillinger. Målet har vært å gi tilskueren en sanseropplevelse uten forstyrrende elementer. Elevenes signaturer er på alle bildene. Ingen titler. Dette er også fordi bildene sjelden har titler. Å titulere bildene er ofte en for vanskelig oppgave for de utviklingshemmede. Ingen informasjon om kunstnerne selv var oppgitt, men utstillingslista var kopiert og hengt opp som oppslag. Utstillingslista inneholdt informasjon om tidligere utstillinger, utsmykkingsoppdrag, andre oppgaver og oversikt over solgte av bilder. For Pam Thu var det viktig at det var kunstverket som var i sentrum på utstillingen, kontra under produksjonen, for da var læringsprosessen i sentrum.

Hun ville likevel ikke utelukke at det kan komme utstillinger der malerne er fotografert underveis i prosessen, for å vise engasjement og arbeidsmetoder. Men i hovedsak anså hun bilder av arbeidsprosessen som bilder til "internt" bruk. De hadde nettopp startet med å fotografere flere av de ferdige bildene, slik at de kunne ha et album for ettertiden. Noe annet de også hadde vurdert, var å ta video av arbeidsprosessen og det ferdige dokumentet, for således å gå inn i bildet på en annen måte, forstørre, trekke ut enkeltelementer, for å studere

penselstrøk, fargeblanding etc. Ut fra min terminologi vil det si å studere de enkelte docemer, for å se hva som er med på å danne akkurat dette dokumentet. Dette var også hennes mål, samtidig som dette ville føre til større kunnskaper om materialer og arbeidsteknikker. Læringsprosessen var hele tiden sentral.

I samarbeid med Trastad Samlinger og Høgskolen i Harstad, skal Karavana ha utstilling i høgskolens foajé i september i år. Målet er å vise hva som kan skapes når det fokuseres på kreativitet og stimulering. Av den grunn kan det hende at utstillingen i Harstad vil inneholde mer skriftlig tekst enn det som hittil har vært vanlig.



Det benyttes ulike materialer og teknikker på Karavana. Disse flisene skal pryde solkroken på skolen. Elevene har selv bestemt motivene.

2.3. Bevaringsidéen Dikemark Sykehus Museum

Da det i mai 1984 kom et opprop fra Helsedirektoratet om å samle og ta vare på historisk materiale, kunne Dikemark kvittere med innbydelse til åpning av sitt museum. Museet ble det første psykiatriske sykehusmuseet i landet (Zeiner-Henriksen, 1995:333).

2.3.1. Dokumentets historiske og sosiale situering

Mens frihetsbegeistringen etter unionsoppløsningen feide over landet, ble Dikemark sykehus åpnet 3.juli 1905. De første pasientene var menn, mens kvinnene kom etter i 1908. I 1955 var sykehuset autorisert for 792 pasienter, men belegget var på ca. 900. Dette førte til vanskelige tilstander på sykehuset, og det ble nedsatt en egen komité med bl.a. daværende statsråd Kjell Bondevik.³² Situasjonen ble derimot lysere da legemidlet klorpromazin ble innført i den psykiatriske behandling.³³ Den hadde god virkning både på den enkelte pasient og det totale miljøet. Etter hvert ble også denne institusjonen nedbygd og i dag er ca. 200 pasienter innlagt på Dikemark.

En av institusjonens leger var overlege Rolv Gjessing (1929-49). I hans tid ble det innført revolusjonerende forandringer i sykehusets arbeidsmetoder, og dermed også i innstillingene til aktuelle oppgaver. Tidligere hadde hovedvekten vært på det rent pleiemessige plan, men dr. Gjessing innførte gradvis moderne diagnostikk og terapi basert på minutiøse undersøkelser av hver enkelt pasient. Arbeidshypotesen var at man i de aller fleste tilfeller av sinnslidelser sto overfor ukjente sykdommer. I følge dr. Gjessing var det den medisinske ledelsens plikt, både når det gjaldt årsaksforhold og sykdomsutvikling, til enhver tid å undersøke pasientene med alle de midler som moderne medisin kunne disponere. Han vektla å eliminere alle kompliserende faktorer som f. eks. kroniske infeksjoner som kunne påvises i kroppen. Når komplikasjonene var fjernet, kunne de disponible medisinske metoder iverksettes. Sykehusets hjelpemidler ble endret ved at laboratorier, røntgenavdeling og operasjonsstuer ble bygget. Dr. Gjessings forskningsplan tok sikte på å komme de mest sentrale sykdomsgruppers årsaksforhold nærmere. Dette var litt av et pionerarbeid, for han startet virkelig moderne sykehusbehandling (Mamen, 1955:158f).

³² Denne komiteen, med bl.a. onkelen til vår nåværende statsminister Bondevik, ble nedsatt i begynnelsen av 1950-årene. Målet var å fordoble antall plasser på psykiatriske sykehus, for å få slutt på de uverdige forholdene som oppsto når sinnslidende måtte behandles i fengsler pga. plassmangel (Gravem, 1995:11).

³³ Klorpromazin ble oppdaget i 1952 og er et antipsykotisk medikament (op.cit.:15).

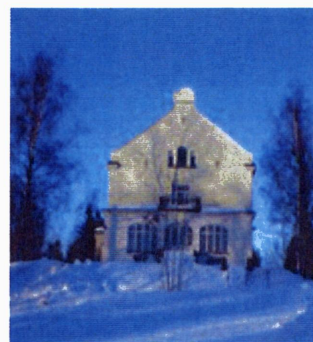
Avdelingssykepleier Margit Johannessen, ansatt ved Dikemark i 41 år (1933-74), hadde tidlig begynt å ta vare på gjenstander, også fra forløperen til Dikemark sykehus. I mange år var to rom på Granli kalt "Museet". Virkelige museumslokaler ble ikke realisert før i 1982 i 3. etasje på vaskeribygningen. Samme året ble museet registrert i Norske Kunst- og Kulturhistoriske Museer (Zeiner- Henriksen, 1995:333). Dette viser at kunsten som ble produsert på Dikemark tidlig ble ivaretatt.

I dag tilhører museet divisjon psykiatri som er en av flere divisjoner underlagt Ullevål universitetssykehus (UUS). Dikemark ble fusjonert med Ullevål i 1996. Museet drives av et museumstyre på fem personer der enkelte har klinisk bakgrunn mens andre har praktisk tilknytning til Dikemark. Felles for disse er deres genuine interesse for museum og ønske om å ivareta gjenstander og materiell som kan ha historisk interesse for ettertiden. Samtlige i styret har deres arbeidsvirke på Dikemark. Det vil si at dette er idealister som arbeider med museet på fritiden, for det er ingen faste ansatte på museet. Museet drives derfor ved hjelp av tidligere ansatte ved Dikemark, pensjonister som har tid og interesse for at museet skal bestå.

Som nevnt ble museet åpnet i det som tidligere var vaskeribygningen på Dikemark.

Adkomsten til museet var vanskelig og etter hvert ble også bygningen i dårlig forfatning. Det har derfor de siste 15 årene vært arbeidet for å få nye, mer tilgjengelige lokaler. Dette ble endelig vedtatt i fjor. Da jeg var på mitt første besøk på Dikemark, hadde museet fått midler fra Ullevål sykehus til maling og noe oppussing av Bjørkeli, som denne bygningen heter. Selv om museet nå får mer egnede lokaler, så er det ikke avsatt midler til ansettelse av et personale eller daglig leder av museet. Det vil si at det fremdeles må drives på "dugnadsånd", noe som er ganske utrolig ut ifra så tidlig som museet ble etablert. Dagens Regjering har også fokusert på at vår kulturarv må bevares. I så måte er Dikemark sykehusmuseum en viktig dokumentasjon på det sosialpolitiske arbeidet som har vært drevet innen psykiatrien i Norge.

Bjørkeli er en nydelig ærverdig bygning i jugendstil, bygd ca.1918, som også inneholder det originale laboratoriet til dr. Gjessing i 3. etasje. Laboratoriet er godt bevart og stammer fra 1920-tallet. Nå vil det bli anledning til å foreta omvisninger på laboratoriet. Tidligere har dette vært en utfordring siden museet og laboratoriet har vært i to ulike bygninger som fysisk ligger langt fra hverandre.



2.3.2. Samlingen

Til sammen består samlingen av flere tusen gjenstander. Disse er lagret på ulike steder på sykehuset. Det arbeides med å få samlet samtlige objekter nå når museet får større lokaler i Bjørkelibygningen.

Kunsten på Dikemark består av ca 300 pasientmalerier. Hvorvidt de ulike produsentene har kunnskap til kunstfaglige retninger, skal være usagt. Biografien til kunstnerne er ikke offentliggjort, men mest sannsynlig har de fleste ikke skolering innenfor kunstfaglige utdanningsinstitusjoner.

Billedsamlingen på Dikemark er av ulik kvalitet og det er brukt forskjellige midler, eksempel blyanter eller pensler på lerret, papir eller papp, samt noen få oljemalerier. Mange av bildene er skikkelig innrammet, og har prydet vegger i haller, avdelinger og andre rom på institusjonen. Inne på direktør Gjessings laboratorium var – og er - flere malerier opphengt. Dr. Gjessing var ikke bare opptatt av å forske biologisk på mennesket, men han mente også at det var mange kunstneriske evner gjemt hos pasientene og lot således alle få utfolde seg med farger og pensler på lerret eller papir. I ettertid er det funnet mange strektegninger på dr. Gjessings kontor som det er nå er ønskelig å få innrammet.

Da jeg var på omvisning der, kunne Sissel Nettet fortelle at flere av maleriene som hun hadde sett gjennom sitt virke på Dikemark, nå var borte. Dette var bilder med fargevalg og motiv som ga sterke uttrykk fra mennesker som var i dype psykoser. Selv om noen av disse var fjernet fra samlingen, så var det flere bilder der jeg selv følte uroen, fortvilelsen og frustrasjonen i deres sinn. Enkelte hadde motiv som var veldig beskrivende på hvordan kjønnsidentitet og schizofreni må oppleves. Sissel Nettet kunne fortelle at flere av de mest uttrykksfulle bildene ble produsert mens pasienten var i den maniske fasen, like før medisinerer ble iverksatt. Etterpå, når de ble rolige, mistet de inspirasjonen eller kreativiteten ble redusert. Man kan gjøre seg mange tanker omkring det temaet. Er normalitet viktigere enn kreativitet? Den diskusjonen skal ikke jeg gå inn på her.

Edvard Munch uttrykte sine innerste følelser med farger, struktur og streker som forvrengte det aksepterte uttrykket for gode bilder. Mange opplevde bildene hans som skumle, og ”gode” borgere fikk i sin tid politiet til å stenge noen av utstillingene hans. Nå skal ikke jeg sammenligne Edvard Munchs kunst med billedkunsten som befinner seg på Dikemark, men

det er et tankekors at flere av maleriene som hadde sterke billedmessige uttrykk for mennesker som befant seg i sterke følelsesmessige eller psykotiske tilstander, selv i dag ikke er utstilt. Finnes det kanskje fremdeles en form for sensurering som "allmennheten" må forskånes fra, eller er det tilfeldig? Muligens er ikke billedverkene kastet eller ødelagt, men de var iallfall fjernet fra samlingen. Hvorvidt det var foretatt andre endringer i samlingen, var det for tidlig å uttale seg om. De hadde startet registreringsarbeidet av objektene, men den var ikke komplett enda. Siden museet var på flyttefot, var det vanskelig å få oversikt over samlingen som helhet.

2.3.3. Dokumentregistrering

Flere av bildene var allerede registrerte. Dette arbeidet ble foretatt av dr. Rolv Gjessings sønn, Leiv Gjessing, som overtok sin fars arbeid på Dikemark. Dessverre har de ikke funnet hans system for nedtegnelser. Både på hans kontor og i hjemmet har det vært lett av hans familie. Museumsstyret ønske er å få tilgjengeliggjort flere av maleriene. Av den grunn søkte de Norsk Kulturråd om økonomiske midler til å foreta en ny registrering. Dette fikk de, og i løpet av fjoråret foretok en prosjektansatt en kunsthistorisk registrering av bildene. Dessverre tok pengene slutt før arbeidet var ferdig. Målet videre er å få tildelt flere midler slik at registreringen kan slutføres.

Dette har vært en lukket institusjon. Med det menes at det ikke har vært fritt for enhver å ferdes i institusjonen, selv om det også var åpne avdelinger på Dikemark. Det er derfor grunn til å tro at samlingens innhold er pålitelig. Flere av produsentene hadde flere opphold på Dikemark, og deres særegne stil kan gjenkjennes. Enkelte bilder er signert med initialer, andre er usignerte. Det har derimot ikke vært mulig for museet å få tilgang til pasientjournalene, så det finnes få opplysninger om kunstnerne. Dette er i sterk kontrast til Museet Psykiatrisk Hospital i Risskov, som jeg kommer tilbake til i pkt. 2.4.

2.3.4. Estetiske rammer

Da jeg var på omvisning, snakket vi mye om hvordan de ønsket å benytte de nye lokalene. Foreløpig var det ikke fastsatt hvordan museets utstilling vil bli. I de tidligere lokalene var bilder og utstyr fra Dikemark blandet. Det vil det vel fremdeles bli, for museet eier masse utstyr som hver på sin måte plasserer Dikemark i et historisk perspektiv, for museet er først og fremst et historisk museum.

Det nye er at det er ønskelig i museumsstyret også å få billedverkene som befinner seg på Dikemark bedre fremstilt. Den nye bygningen har en nydelig hall, der det er høyt under taket og der det går en åpen trapp opp til 2. etasje. Det vil si at det her er flotte muligheter til å henge opp bilder. Det er stor veggplass og lyset og takhøyden vil gi "luft" til rommet. Dermed vil det plass til flere verk uten at de trenger å henge tett inntil hverandre. Tidligere var det vanlig at det hang billedverk rundt i gangene og avdelingene på sykehuset. Hvor tett bildene hang, og hvordan, vet jeg ikke, men jeg fikk inntrykk av at de ønsket en mer organisert fremstilling av kunsten. Likevel vil ikke bygningen få preg av et tradisjonelt museum, slik jeg forsto det. Det blir imidlertid spennende å se når museet gjenåpnes.

En ting jeg er spent på i den forbindelsen, er om kunstnerne fortsatt vil bli kollektivt fremstilt, som gruppe. Ved å gjøre dette generaliseres historien, og individet som subjekt får ikke den anerkjennelse og verdsetting som produktskaperen har prøvd å opparbeide seg ved å formidle sine innerste tanker. Muligens må det bli slik, da lovgivningen i Norge er streng når det gjelder identifisering og personvern. Dette forteller noe om grunnsyn og verdiforankring, både i forhold til pasientgruppen på Dikemark samt Norges tenking om psykiatriske lidelser kontra Danmark. Dette vil jeg komme nærmere inn på i pkt. 2.4.4.

2.3.5. Presentasjon av en kunstprodusent

"Herr Kreativ"

Siden det finnes få opplysninger om kunstnerne på Dikemark, er det kun en som kan presenteres her. Hans egentlige navn er ikke kjent, men han brukte et pseudonym som han også signerte sin kunst med. Vedkommende hadde en veldig særegen stil og en stor billedproduksjon bak seg, hovedsakelig fra 1930-40 årene. Pseudonymet kan ikke oppgis på grunn av personvernet. Av den grunn har jeg valgt å kalle han for Herr Kreativ. For å få mer eksakte opplysninger, bl.a. for å undersøke om han hadde kunstfaglig bakgrunn, er det ønskelig for museet å få hans journal utlevert. Dette arbeidet har de ikke fått startet enda. Ingen gjenlevende slektinger er kjent.

Herr Kreativ kom til Dikemark som en ganske ung mann og var der til han døde på 80- tallet. Da hadde han bodd der i ca. 50 år. Ut ifra det som er kjent, så var han bare original og passet ikke inn i bysamfunnet på den tiden. Han hadde "storhetsideer", dvs. han "eide" Dikemark. Muligens var det derfra han fikk sitt pseudonym. Hans antrekk var svart dress, gjerne med

hatt på hodet. Pleiepersonalet titulerte han alltid som ”De Søster”. Han brukte aldri navn. Han var ansett for å være en ærbødig herre og ble også behandlet tilsvarende.

Bildet til høyre er trolig inspirert av togferden fra Christiania (Oslo) til Dikemark. Den gang (1920-30) brukte lokomotivet ca 2 timer på distansen. Det er en klar komposisjon og dynamikk i bildet. Man aner noe i det fjerne, kanskje optimisme? Andre bilder har mer dystert og tung karakter. Dette bildet er malt i akvarell og tegnet med tusj.



Herr Kreativ bodde på Bjørkeli i mange år, der hvor dr. Rolv Gjessing hadde sitt virke i sentrallaboratoriet i 3. etasje. Han var påvirket av direktørens forskning på urin. Derfor tok han litt av sin egen urin, tilsatte litt godlukter, og delte den ut til personalet som ”parfyme”.

Bjørkeli er også bygningen som museet nå etablerer seg i, så på en måte kan en si at ringen er sluttet. Det var på Bjørkeli at mye av hans kunst ble produsert, og det er der hans kunst nå vil bli utstilt. På omvisningen snakket vi mye om hvilke tanker de hadde for fremstillingen av kunst. En ide var å tilegne et eget rom til herr Kreativ. Det synes jeg ville være en fin gest til han, både fordi han er den mest fremtredende kunstneren de har, og fordi det var her han tilbrakte størsteparten av sitt liv.

Dr. Gjessing var av den formening at pasientene hadde kunstneriske evner. Herr Kreativ malte mye på gråpapir og med vannfarger og har en stor billedproduksjon etter seg. Det meste er nå på Bjørkeli og skal utstilles på museet. Noen mener at han malte etter ukeblader, men dette er det ingen dokumentasjon for i dag. I tillegg skrev han en hel masse. En del av hans skrifter er bevart, men hva de inneholder er ikke kjent enda, da kun få av dem er lest. Da vi var inne dr. Gjessings kontor, fant vi en av Herr Kreativs bøker. Den inneholdt nedtegnelser om ulike sykdommer, og hans forskning på egen urin.

Herr Kreativ var også meget opptatt av både små og store steiner, gjerne runde og jevne i overflaten. Disse hadde han på rommet sitt og i kjelleren der også han hadde et eget rom. Han

mente at enkelte glitret det i som diamanter. I kjelleren oppbevarte han også forskjellige flasker. I flaskene samlet han ”gullstøv” som var brunlig sand. Alt dette viser at Herr Kreativ var en meget kreativ mann som hadde nok av interesser å fylle tiden med.

Av den grunn måtte jeg stille meg selv spørsmålet om han ville ha blitt ansett som ”normal” i dag? Man kan saktens undre. I følge Foucault klassifiseres mennesker ut ifra normalitet og avvik. Denne formen for definisjonsmakt fratrar dem deres egne historier og identitet som subjekt (Sandmo, 1999:83). Men hva er så normalitet og hva kan betegnes som er avvik? Opp igjennom tidende har dette vært ulike definert. Det er jo også grunnen til å jeg kan sette fokus på denne formen for kunst. Dr. Gjessing var også en av de som brøt tradisjonelle rammer ved å tro på at mennesker med psykiske lidelser kunne være leverandører av kunst. Av den grunn tilrettela han for kunstnerisk utfoldelse, og resultatene er ganske så unike og overveldende i dag.

2.4. Verkstedidéen Museet Psykiatrisk Hospital³⁴

”Vi diskriminerer ikke psykisk raske”.³⁵ Dette skiltet var en av mine første observasjoner da jeg ankom Risskov. Aldri før hadde jeg sett en slik skilting, og jeg tror skiltet er ganske enestående i sitt slag. Allerede da fikk jeg en forståelse av at jeg kom til å få oppleve noe annerledes, noe jeg også gjorde. Museet var et fantastisk skue med både gjenstander, kunstverk, skulpturer, bilder etc. i et herlig organisert kaos. Dette var absolutt annerledes enn de øvrige museene jeg hadde besøkt.

2.4.1. Dokumentets historiske og sosiale situering

Museet ligger i Risskov, tett utenfor Århus. Det er muligens det minst kjente museet i Århus, selv om det sannsynligvis er det største innen sin art i Europa. I august 2001 flyttet museet til nye permanente lokaler i den tidligere kjøkkenbygningen ved Jydske Asyl. Totalt er museet på ca. 1500 m², fordelt på to avdelinger: Psykiatrisk Historisk Museum og Kunstmuseet..

Førstnevntes formål er å samle, bevare og presentere historiske effekter knyttet til Jydske Asyl/Psykiatrisk Hospital i Århus. Sistnevntes formål er å bidra til at kunst skapes som en del av en arbeidsterapeutisk behandling til den enkelte. I tillegg utstiller museet kunsten som dels er produsert av sykehusets pasienter, dels av kunstnere som periodevis har vært ansatt i Det Åpne Atelier.³⁶

Kunstmuseet innsamler og presenterer både kunstgjenstander, håndverk og skriftlige arbeider.



Museer på psykiatriske sykehus er så godt som alltid helt eller delvis lukket for allmennheten. Slik var det også her. Inntil 1970-årene var museet lukket, dvs. at det var kun sykehusansatte, medisinerstudenter e.lign. som hadde adgang. Etter hvert ble det behov for å åpne museet. Ved å vise frem talentfull og spennende kunst laget av psykisk syke, samt ved å la folk selv fortelle omverden om det å være psykisk syk og være innlagt på sykehuset, så ønsket museet å bidra til å korrigere og avfeie myter omkring sykehuset, psykiske syke og psykiatrien i

³⁴ I oppgaven også forkortet til kun Risskov.

³⁵ Raske = friske på norsk

³⁶ Det Åpne Atelier er et verksted der pasienter kan komme for å få opplæring i diverse maleteknikker. De ansatte har kunstfaglig bakgrunn, og enkelte av dem har også selv hatt psykiske lidelser.

helhet. I dag fremstår museet som et åpent, utadvendt museum med ca. 50-60 ansatte og med over 10.000 besøkende pr. år (Nielsen, 2003:7).

Johannes Nielsen startet som medhjelper og gartner ved Jydske Asyl/ Psykiatrisk Hospital i Århus, før han tok legeeksamen i 1959. I sitt virke som overlege på Psykiatrisk Hospital i Risskov, og spesielt gjennom sitt mangeårige vennskap med kunstneren Ovaraci, forsto han viktigheten med å få uttrykke seg kreativt. "Hjelp til selvhjelp" ble en ledetråd i de mange Gallo aktivitetene som ble iverksatt, for å fjerne barrierene mellom psykisk syke og psykisk friske.³⁷ I tillegg til å være iverksetter og initiativtaker til Gallo aktivitetene, så har han også vært den dynamiske lederen i oppbyggingen av museet.

Ovaracis kunst var inspirasjonskilden til en ny behandlingsform innenfor psykiatrien. Hans kunst og personlighet var kilden til Gallo aktivitetenes opprinnelse, der psykiatribrukere fikk en stor innflytelse på en ny og kreativ behandlingsform. Omkring museet oppstod det forskjellige verksteder, gallerier med utstillingsfasiliteter, forlag, kafeer, musikk-, og kunst- og poesiarrangementer.

Kort skissert tilstreber museet å ivareta 8 ulike formål:

- Innsamle og presentere effekter med relasjon til dansk psykiatri.
- Innsamle og presentere kunstgjenstander, -håndverk og skriftlige arbeider fremstilt i arbeidsterapeutisk sammenheng av både nåværende og tidligere pasienter både på Risskov og andre psykiatriske sykehus.
- Ta initiativ til kunstutstillinger spesielt for kunstnere med psykiske lidelser
- Drive atelier og kreative verksteder åpne for alle
- Bidra til utsmykking av sykehuset
- Benytte museumssamlingene i undervisningen av sykehusets personale, samt enkeltpersoner og grupper utenfra.
- Arkivmaterialet og museumssamlingene benyttes til forskningsmessige formål
- Skape godt arbeidsmiljø og muligheter for meningsfylt arbeid for psykiatribrukere (ibid.).

De aller fleste medarbeiderne på museet er enten brukere eller profesjonelle med en fortid innenfor det psykiatriske system. I følge Nielsen, så spørres det ikke om deres psykiatriske

³⁷ Gallo aktivitetene ble startet i 1980 som hjelp til selvhjelp gjennom kreative aktiviteter for psykisk syke, og de fleste aktivitetene er økonomisk selvbærende. Selve navnet Gallo er også en lek med ord; gal, galleri.

bakgrunn. Dette er ikke et kriterium for å få jobb. Kravet til ansettelse er at folk har interesse og lyst til å jobbe på museet. Ofte viser det seg at flere av de jobbsøkende har en psykiatrisk bakgrunn. Dette er noe de selv velger å berette. Er de profesjonelle, kan de også få jobb, men under forutsetning av at de ikke foretar noen form for behandling. Da får de sparken, for museet skal være en oase, et fristed, der det er tillatt å være seg selv. Museet er nettverket som skal fungere som den enkeltes "sikkerhetsnett", dersom noe uforutsett skulle skje.

Nede i kjelleren på museet befinner det seg også ulike verksteder; vevestue, keramikk-, smykke-, sy-, collage- og tekstil/trykkeverksted. Samtlige er etablert siden 1999 og drives sammen med de øvrige verkstedene og atelierene i museets regi. Verkstedene er åpne for alle, dvs. både for sykehusets brukere og allmennheten. Selv ble jeg veldig godt mottatt da jeg kom ned i kjelleren. Jeg visste ikke hva som befant seg der, men ble raskt "tatt hånd om" og fikk en veldig trivelig innføring i hva de arbeidet med. Hvert verksted hadde et utrolig utvalg av materialer, og det rådet en hyggelig, uformell stemning der nede. Økonomisk så betaler brukerne selv for det materialet de benytter, mens det museets egne medarbeidere produserer, selges for å dekke driftskostnader.

2.4.2. Samlingen

Kunstmuseet har ca. 850 utstilte kunstverker utstilt som alle er skapt av kunstnere som har stiftet bekjentskap med en psykisk lidelse i mildere eller sterkere grad, for kortere eller lengre tidsrom, i perioder av deres liv. Totalt eier kunstmuseet ca. 4000 verker, der ca. 2000 av disse er utstilt på sykehuset eller i de distriktspsykiatriske sentrene som utsmykking. De fleste kunstverkene er tegninger, malerier, akvareller og grafikkarbeider.

Totalt har museet ca. 7500 gjenstander, der ca 6500 er til utstilling. I likhet med de øvrige museene er heller ikke dette den totale mengde som er blitt bevart eller produsert. Som nevnt ovenfor, så innehar museet et utvalg av gjenstander, selv om museet har ulike formål å ivareta.



Museets registrerte verker kan ikke selges. Den kunsten som selges, er produsert på Atelieret som er tilknyttet museet, eller fra kunstnerne som har deres eget atelier i gamle sykehusbygninger som museet også råder over. Inntektene av dette salget går til kunstnerne selv. Også museet selv kjøper inn kunst til sin samling fra disse utstillingene. Totalt er tre gallerier tilknyttet museet.

2.4.3. Dokumentregistrering



Museet har foretatt et omfattende registreringsarbeid. De har selv utviklet et eget program basert på Microsoft-programmet MS Access 2000. Foreløpig ivaretar dette deres behov, men i fremtiden anser de det ikke til å være tilstrekkelig fleksibelt for å få et hurtig overblikk over samlingen. Registreringen omfatter 2 databaser, en til gjenstander og en til bøker og arkivalier. Alle gjenstander, bøker og arkivalier er registrerte etter MPR - numre (MuseumsProtokollnummer). Numrene er unike, dvs. at det ikke finnes dobbeltnumre, men flere steder er det benyttet løpenumre (a,b,c osv).

2.4.4. Estetiske rammer

Ved forrige århundreskifte sto Sigmund Freud (1856-1939) frem med sin forskning og tolkning av menneskenes ubevisste sjelleviv. Henrik Ibsen (1828-1906) skrev verk der han gikk dypt inn i årsakene til sine personers handlemåter, også når de handlet irrasjonelt. Det samme gjorde August Strindberg (1849-1912). Datidens bildende kunst ble også influert av tidens ånd, og ekspresjonismen i kunsten ble født (Johannessen, 2003:31). Kunstnerne uttrykte sine sjelelige tilstander i bildene og maleriene fikk en kraft og et uttrykk som forskrekket tilskueren. Kunsten var ikke lenger vakker.

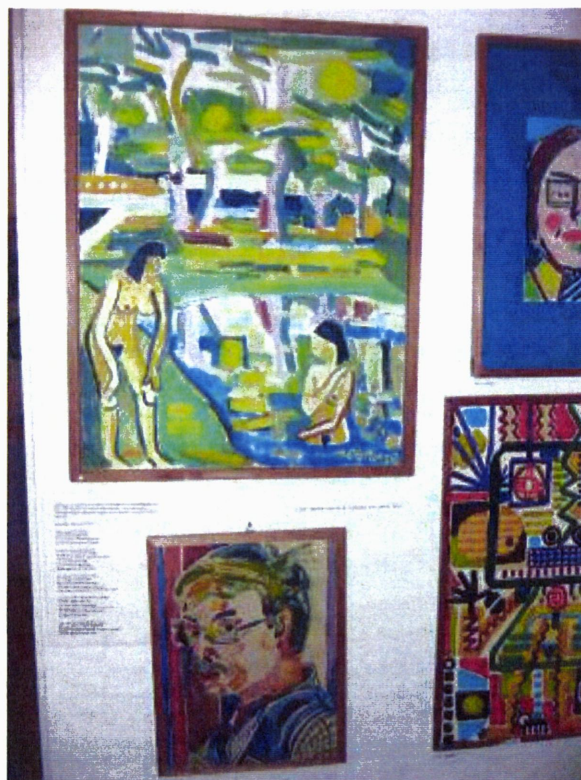
Muligens kan dette være karakteristiske ord for kunsten som jeg opplevde på Dikemark og på Risskov. Den var personlig, uttrykksfull, ”urolig”, tildeles kaotisk og svært uttrykksfull. Det følte som jeg ble bombardert av inntrykk. Her hang bilder tett i tett. Ved siden av, over og under og mellom bildene hang det små lapper eller store ark i ulike formater. Disse var fylt med tekst. Sjelden var det kun forfatternavn. Helst var det flere opplysninger om kunstneren, diagnose, antall innleggelser, årstall, gjerne i hvilken situasjon produktet var produsert og hva det forestilte. Det var tydelig at her var konteksten viktig. Hvert objekt hadde sin historie, og den skulle vises frem. Teksten var heller ikke nøytralt formulert. Det lå klare fortolkninger

bak hver historie som ble formidlet. Det hele var et skjønt kaos, men et organisert kaos. Til og med lukta i museet var spesiell. For meg var dette en berikende opplevelse. Jeg følte at jeg virkelig kom inn i en "annerledes" virkelighet, der menneskeskjebner og identitet hadde stor betydning. Her var det ikke den generelle institusjonshistorien som ble fortalt. Dette var den enkeltes beboers vanskelige og personlige historie, fortolket gjennom både deres egne øyne og den tidligere museumsbestyrerens øyne, Johannes Nielsen.

Dette ga meg en helt annen forståelse av verkene. Ikke bare var verkene i seg selv uttrykksfulle, men man kunne også "gå inn i" verket på en helt annen måte når man hadde fått den kontekstuelle innsikten. Dette ga meg en større opplevelse og en mer nærhet for verket og personene bak det. Derfor ble dette en positiv opplevelse for meg. Andre visste jeg hadde reagert negativt på dette følelsesmessige bombardementet av inntrykk. De hadde blitt uvel og kvalm, og hadde måttet forlate lokalet. Selv tenkte jeg at slik måtte det ha opplevdes, når "raritetskabinettene" hadde sitt inntog på 1700-tallet og folk kunne for første gang gå til museene for å se de mest utrolige ting.



Gaia Museum, Randers



Museet Psykiatrisk Hospital, Risskov

Disse bildene viser klart forskjellene mellom Gaia og Risskov. Til venstre ser man hvordan Gaia har bildene hengende på rekke og rad med god avstand mellom hvert bilde. Mens bildet til høyre er typisk for Risskov. Bildene henger i forskjellige høyder, har ulike størrelser og mellom bildene henger det ark med skriftlig tekst for å utfylle enkelte av bildene. Her har bildene like rammer, men det var også ulik innramming på flere av bildene. I tillegg stod det skulpturer og andre gjenstander rundt i rommet. Noen objekter var montert i glassmontre, andre stod fritt ut i rommet.

Denne måten å fremstille kunst på, var totalt forskjellig fra de øvrige kunstmuseene jeg besøkte. I følge Johannessen kunne kunst defineres som "et organisert uttrykk som samler figurer og rom til en helhet" (se pkt.1.3). Umiddelbart vil jeg da si at dette ikke er kunst. Denne utstillingen fremsto ikke som en harmonisert enhet. Den var urolig og "bråkete". Likevel var den på en måte organisert, for dette var et organisert kaos. Hele museet var preget av denne "bråkete" fremstillingen, så slik fremsto utstillingen som en helhet. Det negative var at kunstverkene ved en slik tetthet, stjal oppmerksomheten fra hverandre, dvs. de "slo hverandre i hjel". Det vil vel derfor i fremtiden være i museets interesse at objektene får noe mer "luft" og romslighet.

Den nye museumslederen, Mia Lejsted, tenker mye på omverdenen og omverdenes syn på museet. For henne er det viktig å bevare det særegne som samlingen på Risskov representerer. Samtidig ønsker hun å sette mer fokus på utstillingen. Hennes tese er at kunstmuseum endrer seg. Det er kommet så mange andre elementer inn i museet, mange ulike aktiviteter som alle er viktige, for eksempel lyrikk og musikk. De tar fokus bort ifra samlingen. For museet er det viktig å ha en samling som formidler, som viser museets verdier, dvs. at museets kjerne blir utstillingen og hvordan den er presentert. Hennes ønske er å få en mer *levende* utstilling. I den sammenheng har hun forsket på formidling i forhold til barn, for således å få innsikt i hvordan formidle for å få frem viktige verdier og skape interesse. Museet er forpliktet til å fortelle en historie. I deres tilfelle en dokumentarisk historie om hvordan synet på mennesker med psykiske lidelser har vært, og er, i samfunnet. Samtidig som det må kunne kombineres med å vise kunst på ulike nivåer som kan gi opplevelser, innsikt, forståelse og tro på at mennesker har mange kvaliteter.

I denne forbindelse diskuterte vi også navnet på museet. Jeg brukte lang tid på å finne ut hva museets egentlige navn var, for jeg hørte mange ulike varianter. Sikker var jeg ikke før jeg

fikk deres svarbrev. Museet Psykiatrisk Hospital er for så vidt et dekkende navn for virksomheten, men det er også tungt og vanskelig og får ofte feil rekkefølge.

Mia Lejsted var enig i at dette var et vanskelig navn og hadde begynt å tenke på et nytt navn. En annen grunn for navneendring, var at enkelte tolket navnet som rett til innsyn på sykehuset. Det vil si at de trudde de skulle få gå rundt på sykehuset, inne på avdelingene, for å se hvordan pasientene bodde og ble behandlet. Så ikke bare var navnet langt, men det ble også misoppfattet. Utfordringen var å finne et navn som var dekkende for alle sider av institusjonens virksomheter. En ide var: ” Et annerledes kunstmuseum”. Dette er tittelen på en planlagt bokserie skrevet av kunsthistorikere som ansettes ved museet for en kortere eller lengre periode, for å skrive om kunstnerne som er representert på museet. Dette navnet satte igjen fokus på kunstmuseet og ikke det historiske museet, så foreløpig var navneendringen på tankestadiet.

2.4.5. Presentasjon av to kunstprodusenter

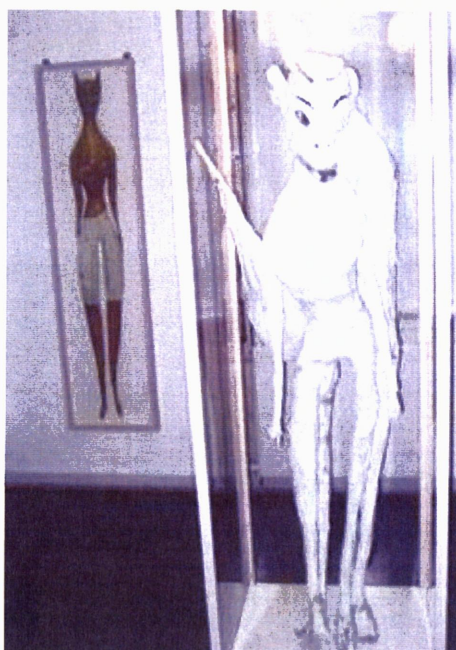
Det er ca 85 kunstnere representert på Risskov. Jeg har valgt å presentere den mest kjente kunstneren Ovartaci, samt Preben Stig Madsen som jeg møtte personlig.

Ovartaci

Ovartaci (1894-1985) er den mest betydningsfulle kunstneren på Museet. Hans egentlige navn var Louis Marcussen og han bodde på sykehuset i 56 år. I denne tiden tegnet, malte, skrev, komponerte, oppfant og laget han både malerier, musikk, maskiner og skulpturer.

Gjennom Ovartacis bilder får man et innblikk i et forunderlig univers. Med klare farger, helst gult, blått og grønt, malte han mennesker og dyr med bløte, avrundede former, langstrakte og slanke. Ut fra ansikter og kroppsstillinger, ses hans forkjærlighet for det egyptiske og det han kalte ”malerisk uhygge”. Ovartaci hadde evnen til i fantasien å bevege seg fra et sted til et annet uavhengig av tid, historie og fornuft. Bildene skildrer disse reisene og blir symboler på evig forvandling. Mennesker forvandles til dyr og omvendt. De dør, og gjenfødes i en ny skikkelse på et nytt sted. I Ovartacis verden renser ilden den syndefulle. Flammen brenner med begeistring, og kvinnen muliggjør gjenfødselen. For Ovartaci representerer kvinnen det ultimalt gode og de skapende krefter. Selv uttrykte han sitt syn på kunst gjennom ordene:

”Fremstil håbet og du skal gå bort som en fri mand” (Nielsen, 2003:13). I så tilfelle, så var Ovartaci absolutt en fri mann.



Ovartacis kunst

Til venstre vises en av Ovartacis kvinneskikkelser med sine karakteriske ansikts- og kroppstrekk.

Til høyre i bildet er den indiske hesten Shinhu. På hodet har den en luke som kan åpnes, og der avdekkes det et imponerende maskineri. Øyenlokkene kan åpnes og lukkes. Hver kveld lukket han skulpturens øyne og kysset den god natt på munnen. Senere oppdaget personalet at tennene var av sukkertøy. Det var også plass til å gjemme hemmeligheter i hodet på skulpturen, ting han ønsket å holde skjult for personalet f.eks. tobakken.. I det venstre øyet er det limt en liten nisse. Der sitter den i øyenkroken og titter ut på verden.

Preben Stig Madsen

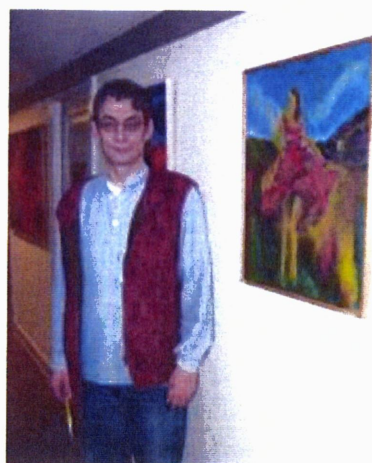
Jeg møtte Preben Stig Madsen da jeg var nysgjerrig og tittet inn i lokalene til Det Åpne Atelieret. Umiddelbart kom han ut og hilste meg velkommen. Det var tydelig at han var orientert om at ei norsk jente skulle besøke museet den dagen.

Preben Stig var svært åpen om seg selv. Han hadde vært innlagt på det psykiatriske sykehuset tre ganger. Nå var han ansatt i en tilrettelagt jobb på museet og hadde fått en betydelig bedre hverdag. Etter ansettelsen, hadde han ikke vært innlagt. Arbeidet bestod i å lære andre psykiatribrukere å male. Samtidig produserte han egne bilder som ble utstilt for salg i museets gallerier.

På bildet (på neste side) står han ved siden av sitt eget bilde titulert: ” *Kvinnen i rødt*”. Det pussige var at jeg hadde lagt merke til dette bildet før jeg traff Preben. Jeg likte motivet, det kraftfulle uttrykket som ble avspeilet i den røde kjolen og gleden over å danse. Selv er jeg glad i både rødt og dans, så det traff meg godt. Etter møtet med han, fikk jeg ennå større sans for det. Jeg synes jeg enda bedre kunne se gleden over å kunne være i bevegelse, være i

aktivitet, etter at han hadde fortalt at han nå hadde en mer aktiv og positiv hverdag. Ved hjelp av detaljene i bildet, fikk jeg større forståelse for hans livsverden, samtidig som det helhetsinntrykket jeg hadde fått av han, hadde innvirkning på min forståelse av bildet. Dette kaller Dilthey (jf.1.4.3) den hermeneutiske sirkel. Gjennom fortolkningsprosessen finner man sammenhengen i egne fortolkninger.

Preben er også glad i fargen rød og han liker dans. Bildet er svært livfullt, og man kunne formelig se henne danse over enga. Ellers maler han ulike motiv. Felles for de bildene jeg så, var at de var naturalistiske og livfulle med klare sterke farger. De hadde også mer ro og harmoni i seg enn de øvrige bildene på museet.



Preben Stig Madsen

Også Nielsen omtalte Preben Stig Madsen i min samtale med han. I følge Nielsen hadde Madsen fremdeles en diagnose, og gikk jevnlig til en form for psykoterapi.

Der ble han lyttet til, noe som gjorde at han nå var veldig kreativ og fungerte godt sosialt.

I sterk kontrast til forholdene på Dikemark, er dette oppslaget ved siden av Prebens kunst. På Dikemark kunne ikke engang kunstnerens navn offentliggjøres. Så blir da spørsmålet om kjennskap til diagnose, påvirker verkets verdi. "Diagnostisk makt" er et begrep som har vært brukt. Det vil si at diagnosen er med på å svekke bildets kvalitet. For meg ble det motsatt. Ved kjennskap til konteksten, økte heller bildets verdi.

Preben Stig Madsen er født i 1951 og har vært i forbindelse med det psykiatriske system siden 1971. Det har både vært i form af indlæggelser og psykoterapi.

Preben skriver bl.a. At eksistere innebærer, at jeg forholder mig til mig selv og min omverden. Denne "forholdenmig" betyder, at der på et eller andet tidspunkt opstår et behov for at udtrykke mig. Dette være i form af at kommunikere med andre eller i form af udtrykket i sig selv.

For mig har det "at forholde mig" i form af psykoterapi været og er af uvurderlig værdi.

Jeg har gået i psykoterapi hos nu afdøde overlæge Torben Bendix, Psykoterapeutisk Afsnit, Århus, gennem 25 år. Vi udviklede desuden gennem årene et venskab, og vi havde desuden det at male tilfælles. Vi brugte ordene til at snakke om, vende og dreje mine hallucinationer, vrangforestillinger, angst, drømme og hele min livssituation som sådan.

Sideløbende fik jeg medicin (som jeg stadig får) og arbejdede og arbejder kreativt.

I dag går jeg i samtalerapi hos min praktiserende læge, og jeg er medarbejder på Museets åbne atelier.

Kreativt arbejder jeg med det at male, at skrive og spille guitar. De områder har netop de virkemidler, som er gunstige for mig.

Det at male kan virke virkelighedsopfattelseskorrigerende og er omvendt også en grænse af min forestillingsverden.

Endvidere kan der ske en affreaktion, hvor jeg kan afreagere angst, tunge tanker etc.

2.5. Utstillingsidéen Gaia Museum Outsider Art

Gaia museum er et annerledes museum på to måter. For det første er det et integrasjonsprosjekt der utviklingshemmede er ansatt i museet, museets kafé og rammeverksted. Dernest har de som fokus å velge kunst skapt av marginaliserende mennesker som befinner seg utenfor den etablerte kunstverden. Museet er forholdsvis nyetablert (2002) og leier lokaler av Randers kommune. I tillegg til dem, holder også kunstutdanningskolen "Bifrost" til i samme bygning.³⁸



Da jeg kom dit primo januar, hadde Gaia akkurat fått nye lokaler. Åpningen hadde vært foretatt uken før av H.K.H. Kronprinsesse Mary av Danmark. Dette hadde ikke gått ubemerket hen i nabolaget. Alle kjente til museet, da jeg spurte om veien ved ankomst Randers (i Randers kommune).

2.5.1. Dokumentets historiske og sosiale situering

I motsetning til de øvrige institusjonene jeg besøkte, så har ikke dette museet oppstått i etterkant av en annen institusjon. Det vil si at det ikke har til formål å bevare og presentere gjenstander tilknyttet en spesiell epoke eller institusjon. I stedet er de i ferd med å etablere egne tradisjoner og egne måter å utføre deres virksomhet på. Dette kunne man merke med at det var et ungt miljø, der det foregikk samtaler og tankeutvekslinger om hvordan de skulle arbeide videre og hva de ønsket å oppnå.

Tradisjonell kunst forbindes gjerne med "forfinet" kunst. Gaia tilfører nye tanker og impulser inn i den etablerte kunstnerverden. Ved deres tilstedeværelse, blir kunstbegrepets grense utfordret. Andre blir tvunget til bevisst å måtte ta et standpunkt til hva som kan defineres eller avgrenses som kunst. Oftest er det etablerte kunstmuseum, eks. Nasjonalmuseum, som definerer hva som er kunst. Det er ikke gitt at Nasjonalmuseenes definisjon av kunst er kunst, ei heller at det er dokumentasjon. Deres definisjon kan være for snever. Av den grunn er ikke utfallet av diskusjonen gitt. Det som derimot gir mening er at folk må forholde seg til diskusjonen. Hvis alle ser på kunst med det samme blikket, med samme bagasje, så vil det ikke skje fornyelser. Museene vil kunne ende opp med reproduksjoner av seg selv. Det er

³⁸ Dette er en egen 2-årig kunstscole for psykisk utviklingshemmede.

derfor viktig at museer som Gaia utfordrer grenser, slik at også andre mennesker kan få nye elementer til et ståsted. Dermed kan også andre som for eksempel psykisk utviklingshemmede kunne bli oppfattet som leverandører av kunst.

Målet for Gaia er å avholde fire utstillinger i året, dvs. utskiftning hver 3.måned. Mette Davidsen, som er utdannet kunsthistoriker, er ansatt for å plukke ut og organisere disse utstillingene. Hennes arbeidstese er ”*kunst som strøm*”. Slik jeg oppfattet det, betyr det at vår forståelse av hva som er kunst, er kulturavhengig, og der både fortidens og fremtidens historie påvirkes av nuets situasjon. Det vil si at noe gjenkjennes som kunst ved at verket ”taler” til betrakteren, uten at dette nødvendigvis betyr at betrakteren forstår kunstneren gjennom verket.

I følge Davidsen har den kunsthistoriske disiplinen utspring i den tyske opplysningstid. Historien settes i fokus, og det søkes etter forklaringer på kunstens foranderlighet. I en tid med stigende kompleksitet, er det nødvendig å skape nye begreper, for å kunne forklare og forstå (Davidsen, 2001:10f). Antropologen Frederik Barth knytter metaforen *strøm* til forståelsen av kultur. Han er ikke interessert i en ny definisjon av begrepet. I stedet vil han utvikle redskaper som ikke forsøker å fange verden som den er, men som heller trekker ut frittstående mønstre av en kompleks virkelighet (ibid.). Det kunstneriske uttrykket bindes til en tid, et land og en kultur, dvs. at kunsten oppfattes som et uttrykk for den kulturen den er skapt i, der kulturen er en avgrenset enhet. Ved å se på kunst som en strøm, i stedet for en sluttet enhet, så dreies fokuset vekk fra kunstverket og kunstneren som statiske produkter av en tid og en kultur. Fokus rettes mot kunstneren som individ i endring, der hans kunstneriske uttrykk utspringer fra de erfaringsmønstre som kunstneren selv har fortolket verden i. Den meningen som skapes ved opplevelsen av kunstverket, er heller et uttrykk for den relasjonen som skapes mellom beskueren, kunstneren og verket. Det vil si at det er ikke likhet mellom intensjon og reaksjon. Reaksjonen vil alltid være influert av betrakterens posisjon i forhold til kulturelle strømmer og handlingsmuligheter. Kunsthistorikeren vil da ta utgangspunkt i kunstnerens perspektiv på verden og dens bruk av uttrykksformer, for deretter å bevege seg ut i det sosiale feltet som kunstneren og kunstverket inngår i samspill med.³⁹

En annen som også er opptatt av kulturbegrepets rolle og som bringer fortolkning av kunstverk i fokus, er kunsthistorikeren Erwin Panofsky (1892-1968).

³⁹ Dette er min fortolkede sammenfatning av samtaler med Mette Davidsen på Gaia museum 17.01.05 og informasjon som jeg har hentet fra hennes hovedfagsoppgave i kunsthistorie 2001.

I henhold til Panofsky, kan analyseringen av bilder foregå over tre stadier (Davidsen, 2001:7f). I den *pre-ikonografiske* fasen foretar man en beskrivende identifisering av hva man ser, dvs. *formen* vektlegges, basert på ens kunnskaper og erfaringer. I den neste fasen foretar man en *ikonografisk* analysering. Nå prøver man å identifisere den fremstilte betydningen dvs. den sekundære og konvensjonelle meningen med verket. I den siste fasen, den *ikonologiske*, er fokuset rettet mot den innholdsmessige fortolkningen. Gjennom en idéhistorisk fortolkning, prøver man å avdekke bildets indre mening i det aktuelle miljøet på det tidspunktet det ble skapt. Bildet forankres i land, periode, klasse, filosofi og stilanalyse dvs. kunstnerisk teknikk. Panofsky oppfatter kunstverket som et uttrykk for en kultur. Han er, i likhet med Eco (som jeg kommer tilbake til i del 3), opptatt av kunstnerens intensjon. Eco er opptatt av at bildet inngår i en kommunikasjonsprosess, mens Panofsky begrenser konteksten til kunstnerens forhold til samtiden. For å kunne fortolke verket, kreves det at betrakteren har historiske og samfunnsmessige kunnskaper om kunstprodusentens samtid. Ved å tenke kunst som strøm, utvides perspektivet. For Davidsen er kritisk til Panofskys påstand om at man i den ikonografiske fase virkelig kan se hva kunstneren mente med verket. Oftest kan man finne mange perspektiv i et verk, der den videre utforskningen avgjør hvilken fortolkning som blir relevant.

Panofskys teori kom som en reaksjon mot formteorien som hadde vært fremtredende i kunsthistorien. Likevel foretar han et skille mellom form og innhold, mens dokumentasjonsvitenskapen utvider dokumentasjon til å omfatte *både* form og innhold. Både innenfor dokumentasjonsvitenskapen og i Panofskys teori, foretas det en identifisering og analysering av form tolket som format og/eller materialitet. Videre foretas det en ytterligere analysering fra det generelle til det spesielle ved at verkets symbolikk og enkeltdeler (docemer) gjenkjennes og fortolkes ut fra konvensjonell mening. Ulikheten inntreffer når Panofsky, slik jeg fortolker han, ikke tar hensyn til at dokumentet kan fortolkes og gis ulike oppfatninger ut ifra hvilken form og medium som er valgt. For valg av form kan være avgjørende for hvordan innholdet kan fortolkes. Likeså begrenses fortolkningen til kunstprodusentens samtid, mens man innen dokumentasjonsvitenskapen kan krysse tid, sted, tradisjoner og disipliner (Lund, 1999:44). Det vil si at man søke etter nye eller andre uttrykk, for innenfor dokumentasjonsvitenskapen alle uttrykk interessante og betydningsfulle.

På Gaia hadde vi mange interessante diskusjoner om hvordan dokumentbegrepet og dokumentasjon inneholder både form og innhold. Ved å anse kunst som strøm som et

kunsthistorisk verktøy, utvides forståelsen for verket og dets mening. Denne tankemåten kunne minne meg om dokumentasjonsvitenskap. Jeg ble derfor svært overrasket over at Gaia ikke anså prosessen som en del av dokumentet. For dem var det kun det endelige produktet som hadde betydning. Det kontekstuelle ble oppfattet som en svekkelse av relasjonen som kunne bli etablert mellom verket, kunstneren og betrakteren. Det vil si at det var utenkelig for dem å utstille bilder av kunstneren i sin arbeidsprosess eller vise video av hvordan kunstneren, med mindre det kunne fremme verket. Diskusjonen blir da hva som fremmer, eller hemmer verket. Slik jeg oppfattet Gaia, vil det å offentliggjøre konteksten, være ”å gå” utenfor verket, og slik svekke den kunstneriske opplevelsen.

2.5.2. Samlingen

Før jeg kom til Gaia, forventet jeg å finne et museum med innsamlede gjenstander pga navnet. Dette museet var derimot ulikt de øvrige museene jeg hadde besøkt i det henseende. For meg minnet Gaia mer om et galleri, både ut ifra lokalets form og fordi de utstilte andres kunst. I Danmark er derimot galleri forbundet med salg av kunst. Siden de ikke selger kunst, er de et museum. De utstiller ikke hvilken som helst type kunst, for som jeg beskrev i pkt. 1.3.3 om Outsider Art, så er det deres nisje å utstille kunst som er skapt utenfor den tradisjonelle kunstnerverden, og/eller at kunsten i seg selv ikke er så spesiell at den vil bli anerkjent eller utstilt på mer tradisjonelle kunstmuseum.

Da jeg besøkte Gaia, hadde de en åpningsutstilling som fylte hele lokalet. De hadde nylig etablert seg i nye lokaler, og hadde derfor ikke rukket å få satt opp sin egen samling. På deres hjemmeside kan man se flere av museets egne verk. Til sammen har de over 300 verk som ikke er til salgs. Flere av disse er nå utstilt i den ene delen av lokalet, mens det i den andre delen av lokalet skal være ulike særutstillinger. Det vil si at museet heretter kan ha både en fast og en flytende utstilling. Målet er å utvide egen samling ved innkjøp av 1-2 objekter fra hver særutstilling.

2.5.3. Dokumentregistrering

Foreløpig ble det ikke foretatt noen form for registrering, men de arbeidet med å finne et aktuelt og funksjonelt registreringsprogram. I utgangspunktet hadde Gaia forventet å finne et felles skandinavisk program. I stedet oppdaget de at de fleste museer hadde egenutviklede program med ulik suksess når det gjaldt funksjonalitet og gjenfinningsevne.

En annen grunn til forsinkelsen var ønsket om en korrekt biografi på hver kunstner. Som en del av biografen, skulle det også være registrert videoer og fotografier av arbeidsprosessene.

2.5.4. Estetiske rammer

Tidligere hadde Gaia lokaler i 3.etasje der også rammeverkstedet og kontorvirksomheten har tilholdssted. Nå hadde de også fått leid et flott, luftig lokale i 1.etasje. Hele utstillingsvirksomheten var flyttet dit. I tillegg til at de fikk mye større plass, har de også fått inngang fra gateplanet. Dette gjør lokalet mer tilgjengelig også for funksjonshemmede brukere.

Det nye lokalet hadde lyse vegger og stor takhøyde. Dette gjorde belysning vanskelig. Etter hvert måtte de undersøke hvordan de kunne få mer belysning i lokalet. Veggene som var plasserte i rommet kunne flyttes. dvs. at de ikke var festet i gulvet. Dette var svært hensiktsmessig, for slik kunne lokalets form og innhold endres i forhold til utstillingene. Dette var en klar fordel, siden Gaia hadde som mål å foreta utskiftninger hver 3.måned.

Ved mitt besøk, var veggene plasserte slik at lokalet ble inndelt i fem små "rom".⁴⁰ Dermed fikk hver av de fem utstilte kunstnerne hvert sitt rom. Dette ga intimitet og hver enkelt kunstner fikk fremstå som et eget subjekt, samtidig som de var med i et helhetlig fellesskap. Utstillingen het: "Visuelt liv - Fem kunstneriske virker" og viste den kunstneriske utviklingen til fem psykisk utviklingshemmede kunstprodusenter over tid.

Gaia presenterer kunst som klart viser at noe avviker fra det normale med å kalle kunsten Outsider Art. De har klart definert kunsten som spesiell, avvikende, men presenterer kunsten innenfor normalitetens rammer, dvs. innenfor den tradisjonelle kunstverdens organisering av kunst; ordnet, rasjonelt og velorganisert.

Dette er i likhet med Trastad Samlinger. Der fremstilles også kunsten innenfor rammene av tradisjonell galleritenkning. I så måte spesialiseres ikke kunsten, selv om dette er med på å segregere kunsten, for det foretas her en kunstsegregasjon idet arbeidene utskilles fra annen kunst ved at de vises alene i spesialmuseum.

⁴⁰ Denne rominndelingen vises på bildet i pkt. 2.4

Dette syns jeg det er morsomt å reflektere over i ettertid. For Risskov la sterkt vekt på at deres kunst ikke måtte segregeres, men bedømmes og verdisettes ut ifra rammene til tradisjonell kunst. De har likevel valgt å fremstille den som avvikende i den forstand at kunsten presenteres helt ulikt fra tradisjonelle kunstmuseum. Dermed får de fortalt både den historiske og vanskelige historien, i tillegg til den enkeltes. Det var også noe Risskov var svært bevisst. Nielsen presiserte stadig vekk i intervjuet at han ønsket å fortelle den enkeltes historie. Av den grunn måtte han plassere tekstene på forskjellige steder. Det var så mye å fortelle, og han anså alt som viktig for å gi produsenten status. Dette blir motsatt av tankegangen til Trastad og Gaia. De har valgt å fremstille kunsten innenfor normalitetens rammer, men velger å segregere objektene kunstnerisk. Selv om også deres hensikt er at kunsten skal bedømmes og verdisettes ut ifra kriterier innenfor den tradisjonelle kunstverden.

Forskjellen baseres i hvordan de forestiller seg at omverdenen forestiller seg at kunsten vil bli fortolket. Den ene velger å tenke at kunstnernes subjektstatus ivaretas med at deres biografi ikke bekjentgjøres, mens den andre mener at kunstnernes bakgrunn og tanker for verket, er med på å fremheve det kunstneriske uttrykket. Begge ønsker en synliggjøring av både kunsten og kunstprodusentene, men velger altså to ulike innfallsvinkler. Spørsmålet kan da bli hvem som har rett. Leder konteksten en inn i verket eller svekkes det kunstneriske uttrykket ved at konteksten tilkjennegis? Svaret kan bero på hvordan man velger å fortolke kunsten. For enkelte er kunsten mer ”verdifull” når betrakteren fritt kan foreta egne fortolkninger av objektet. For andre utvides forståelsen for verket når konteksten opplyses. Personlig har jeg den erfaring at betrakterne gjerne ønsker offentliggjøring av konteksten. Også i den tradisjonelle kunstverden, er publikum opptatte av kunstnerens liv. Dette forsterkes når det er snakk om utradisjonelle kunstnere. Biografien, omstendigheter, antall verk - alt blir viktige opplysninger som publikum ønsker svar på. Derfor ansettes det guider på de fleste museer.⁴¹ For meg selv, var det en bekreftelse på at konteksten er viktig, da biskop Kjølaas takket meg for omvisningen på Trastad Samlinger. Han hevdet at besøket ikke hadde vært det samme uten guiding, for ”konteksten var viktig for å forstå” (Trastad Samlinger, 13.04.05). Dette er i sterk kontrast til de kunsthistorikerne jeg har diskutert med og som gjerne vil ha nedtoning av kontekstens betydning. Det viktigste for alle er imidlertid at kunsten synliggjøres, slik at kunstverdenes fortolkninger av hva som er kunst provoseres. Kun da skjer det nyskaping.

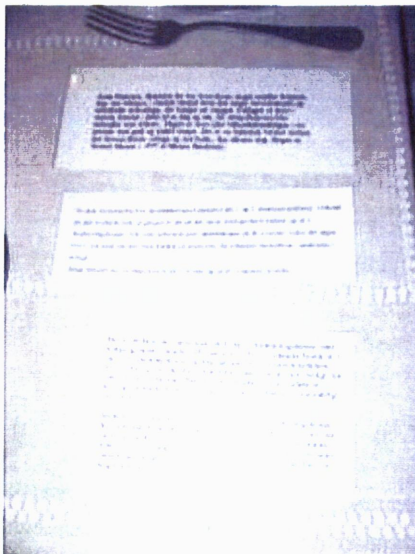
⁴¹ Gaia har også ansatt en guide, en utviklingshemmet jente, som forteller om de enkelte verk.

I hovedsak var det uaktuelt for Gaia å presentere arbeidsprosessen eller den kontekstuelle rammen for kunstverket. Etter deres oppfatning, ble det da en utstilling av personen, og ikke verket. De ønsket fokus på objektet, men det var alltid et valg foran hver utstilling hvorvidt handikappet skulle betones. Hvis handikappet hadde betydning for forståelsen av verkets motiver, kunne konteksten oppgis. Spørsmålet blir da hvem som bestemmer når konteksten er viktig eller ikke. Innenfor dokumentasjonsvitenskapen, vil den komplementære prosess alltid være viktig jf. pkt.1.2.1.

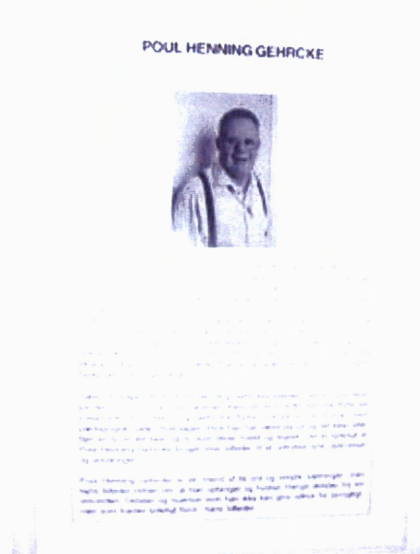
For meg blir det et paradoks at Gaia segregerer kunsten som skal utstilles nettopp ut fra den konteksten produktet er skapt i. For dem blir produksjonsrommet svært viktig. De har ikke hatt mulighet til å utskille /finne aktuelle utstillinger, uten selv å kunne "gå inn" i verket. Det er derfor vanskelig for meg å skjønne hvorfor prosessen forut for verket ikke blir sett på som en del av dokumentasjonsprosessen. De bruker den selv for å utvide forståelsen for verket og dets fortolkninger. Jeg vil nemlig hevde at man maler, tegner, broderer etc. nettopp ut fra de erfaringer og ferdigheter man har tilegnet seg gjennom livet.

Et annet forhold som må fremheves, er tekstbruken. Tekstbruken på Gaia var veldig ulik Risskov. Jeg nevnte tidligere at papirark med fortolkninger etc. var plasserte mellom kunstverkene på Risskov. På Gaia var det en helt annen praksis. Her var det renhet, nakenhet og ryddighet som var det bærende elementet. Dette vistes også i tekstbruken. På Gaia var det svært lite tekst. Hver kunstner hadde et enkelt A4-ark opphengt med noe informasjon om kunstnerens biografi som utdannelse og interesser, arbeidsteknikker og materialvalg. Diagnose var ikke offentliggjort. Heller ikke forklaringer på hva verket forestilte. Derimot kunne man finne fortolkninger eller opplysninger om enkelte av verkene i brosjyrene som Gaia produserte i forbindelse utstillingene. I brosjyrene prøvde de å være tro mot forfatterens egne ord, men de foretok også fortolkninger av kunstnernes ord.

Tekstformuleringen på Risskov, var helt ulik Gaia. Ser man nærmere på eksemplene nedenfor, gir Risskov opplysninger på tre ulike plan. For det første får man kjennskap til produsenten av produktet og produsentens omgivelser når produktet ble produsert. Dernest får man en orientering om materiale og arbeidsteknikk. Til slutt får man en historisk kontekstuell innføring, dvs. kunnskap om tidsperioder og samfunnsmessige fakta om forhold, som f. eks. hvordan asylet var organisert.



Risskov



Gaia

En forsker som er opptatt av tekstbruk, er den franske litteraturkritikeren Gérard Genette (1930-). Han innfører *paratekstbegrepet*. Dette er tekst som anses som nødvendig, men som sjelden blir omtalt som tekst, for den merkes ikke før den uteblir. Paratekst er ikke tilfeldig, men basert på valg som foretas for på best mulig måte presentere verket til betrakteren (Genette, 1997: 2). Han hevder også at de materielle aspektene kan være et uttrykk for og reaksjon på samfunnsforhold. Kanskje kan dette være med på å forstå hvorfor tekstformuleringene er så ulike. Risskov har en annen fortid og lang tradisjon innenfor psykiatrisk behandlingsterapi. De har vært avhengig av kjennskap til den enkeltes historie, for å kunne tilrettelegge for behandling. Derfor ble teksten mer aktuell, mer personlig utformet og med tekstforfatterens egne fortolkninger. Gaia er derimot en ny type institusjon som heller er oppstått i kjølvannet etter institusjoner som Risskov, Dikemark og Trastad Gård. Tekstbruken er påvirket av dagens trender og minimalisme. Den er nødvendig, men anses ikke som en like viktig del av dokumentasjonen. Av den grunn er tekstformuleringene på Gaia mer nøytralt utformet og uten fortolkninger. I utstillingen for øvrig, er det kun en liten hvit lapp under hvert objekt med navn på bildet evt. uten tittel, samt materialvalg og evt. årstall.⁴²

⁴² Dette er i samsvar med hva Genette anser som nødvendige opplysninger. Hans eksempler er knyttet til hvordan informasjon i bøker som forlag, utgave, årstall, format, illustrasjoner etc. kan variere. Variasjonene kan ha sin årsak i at forlag må ta flere hensyn som f. eks. både kunstneriske eller økonomiske hensyn.

2.5.5. Presentasjon av en kunstprodusent

Som nevnt, var det fem kunstprodusenter utstilt på Gaia da jeg besøkte dem i januar. Jeg har valgt å presentere en av dem.

Poul Henning Gehrcke

Poul Henning er født i 1949. Han bodde sammen med sin mor til hun måtte flytte på pleiehjem. Da flyttet han til et pensjonat som ga pedagogisk hjelp i hverdagen. Her startet han på et ukentlig malekurs, noe som gjorde at han begynte å male og tegne. Poul Henning viste stor glede ved å kunne få uttrykke seg visuelt. Gleden ble enda tydeligere da han senere fikk et dagtilbud for psykisk utviklingshemmede der det ble arbeidet med kreative aktiviteter. Dette førte til at han i år 2000 fikk plass på Voksenskolen Lysebro i 2 år. Hans begrunnelse for å søke var at han ønsket å utvikle sitt kunstneriske uttrykk (Visuelt liv, 2004:15).

Motivvalgene er inspirert av det han opplever eller har opplevd. På tross av at han har et mangelfullt verbalt språk, så er han ganske utadvendt, og fremstår som en stille, formell mann med en sterk selvfølelse og mye selvtillit. Gjennom bildene får han bearbeidet og formidlet inntrykk fra hans hverdag. Av den grunn er bildene hans meget forskjellige og fortellende. Han har også selv en fin fornemmelse for når et bilde skal avsluttes (ibid.). Det vil si at han har utviklet et godt estetisk blikk.

I hovedsak arbeider han på tekstil, noe som resulterer i veggbilder, men han liker å utforske nye teknikker.

Poul Henning maler detaljerte motiver i kraftige farger (her: ansikter). Mest tilfreds er han når han kan velge farger selv.



Del 3: MED LØFTET BLIKK

3.1. Om institusjonelle rammer

Min tese for prosjektet var at konteksten ledet en inn i og ikke ut av verket. I den forbindelse besøkte jeg fem institusjoner som hver var organisert på ulike måter. Gaia var et selvstendig kunstmuseum, mens de øvrige var underlagt eller hadde vært tilknyttet andre institusjoner. Dette gjorde dem ulike i drift og form. Dette interessante for meg ble derfor å se om dette også påvirket deres innhold.

Begrepet *institusjon* kan brukes både i konkret betydning, for eksempel Trastad Gård som *anstalt* for psykisk utviklingshemmede, og i overført betydning når ”faste mengder av regler, ressurser og relationer der har en viss grad av varighet og en viss romlig utstrekning, og som er bundet sammen med det formål at tilstræbe noen overordnede mål” (Thompson, 2001: 21f).

De fem kunstmuseene jeg besøkte, var uttrykk for det. Hadde det ikke vært for at enkeltpersoner/idealister som Karen Andreassen (Trastad), Pam Thu (Karavana), Bjørg Fjeldstad og Sissel Nettet (Dikemark), J. Nielsen og Mia Lejsted (Risskov) og Mette Davidsen (Gaia), hadde hatt tiltro og mot til å påvirke deres institusjon, hadde ikke kunstverkene vært utstilt på museene. På ulike måter hadde de vært med på å tilrettelegge og/eller synliggjøre uttrykkene.

I følge Thompson (ibid.), knyttes mennesker sammen i grupper, som *så blir trege*, slik at de utgjør institusjoner. I utgangspunktet kan dette oppfattes negativt, men Thompson understreker at aktørene i større eller mindre grad påvirker det systemet de virker innenfor. Det vil si at aktørene har innflytelse på institusjonen og dens formål og regler. Men det er en langsom prosess, fordi sosialisering er å lære i utvidet forstand. Det tar tid å tilegne seg kunnskaper og ferdigheter, samtidig som man lærer seg uformelle, uskrevne regler ved å være sammen med andre. Tanker og refleksjoner påvirkes av både den bakgrunnen man har og den institusjonen man arbeider innenfor. Det vil si at innenfor et hvert system, utvikler det seg en kultur for hvordan problemer og oppgaver skal løses, og ikke minst hvordan man skal forholde seg til andre. I følge Audunson, er *institusjonalisering* når normer og standarder antar karakter av regler som blir tatt for gitt. Institusjonaliserte normer og forventninger er

med på å bestemme hva som er organisasjonens domene, hvilke *oppgaver* den med legitimitet kan påta seg, og *måten* den skal arbeide på (Audunson, 2001:207).

3.1.1. Profesjonalisering og endringsprosesser

En annen viktig form for institusjonalisering er *profesjonalisering*. Innenfor hvert fagfelt finnes det et eget system av normer for hvordan yrket skal utøves, og som ikke vil kunne gjenkjennes av personer utenfor profesjonen. Det vil si et felles norm- og verdigrunnlag som forankrer profesjonen. Når jeg tenker på mine informanternes fagbakgrunner, fra terapeutisk (Dikemark) til pedagogisk (Karavana) og til kunstfaglig (Gaia og Trastad), så er dette et vidt spenn, selv om de alle befinner seg innenfor samme felt. Dette kan også gi en mulig forklaring på ulikhet i forståelsen på dokumentasjon og fremstillingsstrategier. Det er likevel verdt å merke seg at et etablert verdigrunnlag, ikke nødvendigvis betyr forhindring av forandringer. Tvert imot, en profesjon kan også være på leting etter nye oppgaver for å tilpasse seg nye endringer. Mine informanter er eksempler på det. De har vært åpne for endringer, nettopp ved at de har latt seg intervjuer, og drøfte dokumentasjon og fremstilling med meg. I ettertid har jeg fått meldinger om at spørsmål som har vært diskutert, også har vært tatt opp til drøfting med andre innen institusjonen eller feltet. Det viser at det er interesse for temaet.

3.1.2. Økonomiske rammevilkår og eiendomsrett

En tredje faktor som muligens kan påvirke de ulike fremstillingene jeg observerte i mitt feltarbeid, kan knyttes til økonomiske forhold. Økonomiske rammer er med på å definere enhver institusjons målsetting og drift, og dermed dens kultur og tradisjon.

Økonomiske rammevilkår er bestemmende for den rolle og status som institusjonen skal ha i samfunnet for øvrig. I så måte er det forskjell mellom Trastad Samlinger og de øvrige. Trastad Samlingers drift var i stor grad basert på midler tilknyttet øremerkede enkelttiltak. Endringen kom, da Trastad Samlinger som foreløpig eneste museum i Norge, fikk direkte støtte fra Helse- og Omsorgsdepartementet fra 2003. Målet for Regjeringen er å bevare den sosialpedagogiske historien på museet. Usikkerheten er knyttet til at dette er politisk betinget vedtak. I tillegg ble Trastad Samlinger en del av Den Nordnorske Kulturavtalen fra 2004. Denne sikrer galleriets drift og bidrar til innkjøp av ny kunst og utvikling av nye utstillinger.

Dikemark sykehus museum er en divisjon underlagt Ullevål Universitetssykehus og får sine midler tildelt gjennom deres driftsbudsjett. Det vil si at de er i en helt annen situasjon. For dem kan det være vanskelig å argumentere for viktigheten av bevaring av det historiske psykiatriske arbeidet, når det kjempes om midler som skal ivareta det psykiatriske behandlingstilbudet i dag. Det kan også være årsaken til at museet ikke har faste ansatte. Generelt i Norge, har ikke kulturarbeid vært verdsatt på samme måte som terapeutisk arbeid. At det kan være god terapi i å arbeide kulturelt eller kreativt, er en prosess som må modnes. Den har nok begynt, men det er et stykke igjen til vi ser resultater som det jeg kunne observere i Danmark.

Karavana Kulturverksted får økonomiske midler tildelt gjennom Lyngåsskolen og Århus Amt. I tillegg skaffer de egne inntekter gjennom salg av kunstprodukter, performances og spilleoppdrag. Til nå har Karavana Band vært det mest inntektsbringende tiltaket.

De to gjenstående institusjonene, Gaia og Risskov, utmerker seg ved at de er selvfinansierte. Gaia har en driftsoverenskomst med Randers kommune for de 10 psykisk utviklingshemmede som deltar i arbeidsoppgaver tilknyttet museet, rammeverkstedet og kafeen. For øvrig skaffes inntektene gjennom salg av billedrammer og utstillingsplass. Risskov har flere ulike produksjonsverksteder og gallerier som sikrer deres økonomiske drift. I tillegg får de økonomiske midler fra diverse egenopprettede fond, eks. Overtaci Fonden.

En fjerde faktor, som jeg mener er en konsekvens av samfunnsmessige og økonomiske rammevilkår, er eiendomsretten til kunstverket. Tidligere var ikke dette et aktuelt tema. Kunstproduksjonen ble oppfattet som en del av det arbeidsterapeutiske arbeidet og dermed som institusjonens eie. Siden skjedde en institusjonell endring i tankemåten når formingsarbeidet fikk en verdi i seg selv. Utøverne ble enkeltindivider med egne personligheter og håndverksmessige ferdigheter. Av den grunn skjedde det en endring i forhold til eierskap. På Trastad Gård startet det med at kunstneren fikk utbetalt en prosentandel av salgssummen, mens det for Trastad Samlingers del betyr at kunstprodusenten får betalt for nye verker ved salg. Også Karavana belønner sine kunstprodusenter. Salgsinntekten fordeles med 50 % til produsenten og 50 % til tiltaket. Salgsinntektene avsettes til både drift, sosiale tiltak og videreutvikling av kunstneriske talenter. Produsentene har vært på flere reiser både innen - og utenlands.

Både Risskov og Gaia tar sikte på å kjøpe inn utstilte verk til deres egen samling. Gaia kjøper inn verker fra egne utstillinger, mens Risskov foretar innkjøp fra deres tilhørende gallerier. Inntekten går direkte til kunstprodusentene.

3.1.3. Organisatoriske rammevilkår

Et siste forhold som kan påvirke fremstillingen av kunst i museal sammenheng, er offentlige organisatoriske rammevilkår. Både i Sverige og Finland har flere museer blitt nedlagt, da det offentlige har ønsket sammenslåinger og har kuttet økonomiske støttemidler. Denne tendensen ser man også i Norge. ABM – utvikling ønsker en sammenslåing av flere museer.⁴³ Museer som ikke deltar i sammenslåingene, kan bli nektet støtte fra Kulturdepartementet. Konsekvensen kan være at spesialmuseenes identitet utviskes. Da blir det kun de markedstilpassede og generelle historiene som blir fremstilt på museene. Spesialmuseenes egenart forsvinner. Dette er et paradoks når det nettopp er ABM-utvikling som selv har startet prosjektet "BRUDD" for å sette fokus på de vanskelige, spesielle historiene som tidligere har vært fortiet eller blitt usynliggjort.⁴⁴

Ved å etablere nye institusjonsformer, så endres også de institusjonelle rammene. Det interessante i denne sammenheng, blir hvordan de enkelte institusjonene /aktørene kommer til å forholde seg til det nye systemet. Nye institusjonaliserte normer skal etableres, og foreløpig er det stor usikkerhet innenfor museumsfeltet i forhold til hvilke forventninger som tilfredsstilles. Dette har betydning for hva som blir den nye institusjonens domene.

⁴³ ABM-utvikling er statens senter for arkiv, bibliotek og museum og skal være et strategisk utviklingsorgan for de tre sektorene. Organet ble opprettet 01.01.2003.

⁴⁴ Foreløpig er BRUDD et museumsprosjekt der målsettingen er å stimulere museene til å våge å ta opp de vanskelige historiene. Etter hvert er det ønskelig at skal prosjektet også skal utvides til å omfatte bibliotek- og arkivsektoren.

3.2. Om å fortolke kunst og bruk av dokumenter

Hvilket blikk og hvilken historie som fortelles, avgjøres ut ifra hvordan kunsten blir presentert. Det er derfor min påstand at informantenes ulike oppfatninger, kan ha sammenheng med deres utdannings- og institusjonelle tradisjoner, jf. pkt. 3.1. Dette er også et poeng hos Bourdieu som hevder at mennesker tenker ulikt ut ifra deres habitus, dvs. de regler, strukturer og erfaringer som er blitt innlært gjennom våre levde liv (Jochumsen og Rasmussen, 2000:151).⁴⁵

Lund hevder at hvordan et dokument blir tilegnet eller brukt, avgjøres av folks *erfaringsrom* og *forventningshorisont* (Lund, 1995:16). Erfaringsrommet uttrykker den viten og de kunnskaper som mennesket har tilegnet seg gjennom livet, og som slik danner basis for hva de forutsetter og forventer. Av den grunn foregår dokumentbruken i et komplekst spenningsforhold mellom erfaringsrommet og forventningshorisonten. Siden mennesker har forskjellige livserfaringer, så er det umulig å forutsi på hvilken måte et dokument vil bli brukt. Verken mottakerne selv, eller formidlerne kan i prinsippet forutsi bruken, uansett om bruken etter hvert er blitt påvirket av sedvane og tradisjon.

Forståelsen for hva som er kunst, er blitt endret gjennom tidene. Kunstbegrepet er både historisk, kulturelt, personlig og sosialt situert. Gradvis har det skjedd en forskyving fra form til innhold der *meningen* med verket har fått betydning. Håndverksmessig perfektjon er fortsatt et kriterium, men opplevelse og autentisitet er også en del av kunstverket. Det hele blir et fortolkings spørsmål om hva kunst *virkelig* er. For enkelte var det en tro kopiering av virkeligheten, for andre et uttrykk for sjelelige tilstander der kunsten endret seg fra å være vakker til å bli urovekkende og forskrekkende.

Mine erfaringer dannet basisen for mine forventninger til studieturene. Jeg forventet å finne museum tradisjonelt oppbygd rundt en samling med gjenstander. En av informantene definerte museum som: ” *bevaring av ting og deres historie*”. Dette tror jeg er en vanlig oppfatning. Mitt erfaringsrom ble derfor betydelig utvidet av mitt forskningsarbeid. For eksempel hadde Risskov en historisk objektutstilling, men mangfoldet med atelier og aktivitetsverksteder, hadde ikke jeg forventet. Likeså forutså jeg ikke at Gaia var et slikt

⁴⁵ Bourdieu har, ut fra empiriske data, utviklet en sammenhengende teori om hvordan mennesker med ulik livsstil tenker og handler. Sentrale begrep er sammenfattet i en pseudo-matematisk formel: $\text{Praksis} = (\text{Habitus} \times \text{Kapital}) + \text{Felt}$. Det vil si at det vi gjør avhenger av vår habitus og vår økonomiske/kulturelle kapital (Jochumsen og Rasmussen, 2000:151).

stilfullt museum med likhetstrekk til profesjonelle galleri. Det vil si at på tross av mine erfaringer som fortolker av kunst og dokument fra Trastad Samlinger, forutså jeg ikke disse samlingenes ulikheter og verdier. Dette er også en lærdom for meg som guide. For selv om publikummerne har erfaringer fra andre museer eller gallerier, forbløffes og engasjeres de av unikheten, annerledesheten og kvaliteten når de besøker Trastad Samlinger. Dette er noe som må ivaretas og utdypes. Kanskje kan en visjonsutredning med utgangspunkt i dokumentbegrepet (eller Outsiders Art) appellere til flere aktuelle brukergrupper, slik at disse institusjonene får en mer tydelig synliggjøring som kunstinstitusjoner.

Jeg hadde heller ikke forventet å finne så ulike utstillingsstrategier som det jeg erfarte. For enkelte var kunstverkene et middel i et lærings- eller terapeutisk arbeid. For andre var det kunstneriske resultatet det viktigste. Selv om alles mål var synliggjøring, førte denne ulikheten i kunstforståelse til ulike presentasjonsformer som igjen ga ulike konsekvenser. Det kunstneriske verket ble *brukt* i forhold institusjonens formål, uavhengig av hva som hadde vært produsentens mening.

Utstillingene var også en dokumentasjon på kunstnerisk utvikling. På en unik måte viste de hva som var mulig når omstendighetene ble tilrettelagt. Produsentene jeg har fremhevet, skapte sine uttrykk i mer eller mindre lukkede samfunn. De bodde i ” et samfunn i samfunnet”. Den kunstneriske produksjonen var en del av det pedagogiske, faglige eller terapeutiske arbeidet. Det kunstneriske resultatet var ikke det viktigste. Læringsprosessen, den personlige og identitetsskapende prosessen, som det å få lov til å uttrykke og synliggjøre seg selv ved å kunne skape kunstneriske (språklige) uttrykk, var det viktigste.

3.2.1. Tanker bak fremstillingen

Når et dokument er produsert, er det åpent for bruk (Lund, 1995:16). Med det menes, at dokumenter kan fortolkes og brukes på utallige måter og i forskjellige situasjoner i menneskers liv. Selv meningsinnhold kan endres over tid. For eksempel kan en avis brukes på forskjellige måter. Selv om produsentens formål er å bidra til opplysning, så kan også avisen brukes til innpakkingspapir og oppvarming. Produsenten kan ikke kreve eller forhindre at dens materiell får andre funksjoner enn den opprinnelige tiltenkte.

Selv om de første formingsforsøkene på Trastad, hadde til hensikt å være pedagogiske og terapeutiske aktiviteter, har objektene i ettertid blitt brukt i andre sammenhenger. Ikke bare er

dokumentene brukt som kunstfaglige gjenstander, men også som dokumentasjon på en sosialpolitisk samfunnshistorie. Dette er tilsvarende for de øvrige institusjonene jeg har besøkt, med unntak av Gaia. Gaia museum har ikke pedagogisk eller terapeutisk institusjonell forankring. Enkelte av deres utstilte verk, hadde derimot en forhistorie i likhet med kunsten som er blitt produsert på Trastad, Dikemark, Risskov og Karavana. Kunstgjenstander produsert av kunstnere som ikke oppfattes som en del av den tradisjonelle kunstnerverden, uavhengig av om jeg velger å fortolke kunsten som Outsider Art, rå kunst (l'art brut) eller andre lignende betegnelser.

Semiotikeren og tekstteoretikeren Umberto Eco (1932-), har skrevet mye om tolking og fortolking av kunst. Tidlig på 1950-tallet sto den tradisjonelle, historiske kunstreningen sterkt i det italienske akademiske miljøet. Det vakte derfor stor oppstand da Eco hevdet at det for han ikke var noen motsetning mellom ulike kunstarter, for stilarter blandes og gjenbrukes i løpet av historien (Eriksson, 1995:12). I den forbindelse utga han *Opera Aperta* (1962), en bok om både litteratur, musikk, malerkunst og film. I den lanserer han to begreper; åpne og lukkede verk.⁴⁶ Disse er senere blitt blant Ecos mest kjente og innflytelsesrike begreper. Spesielt har hans begrep *det åpne verk* vært gjenstand for diskusjoner.

Slik jeg forstår det, mener Eco at åpne verk er blitt misbrukt av mottakerne ved at verkets intenderte mening, som ligger nedfelt i verket og som legger føringer for hvordan verket legitimt skal kunne fortolkes, er blitt strukket for langt. Spørsmålet blir da om dette er tilfelle, når man hevder at kunstneriske uttrykk skapt av produsenter utenfor den tradisjonelle kunstverdenen, er kunstverk. Hvor langt kan man gå i sin påstand om at verk kan brukes til noe annet?

I følge Eco, kan man med utgangspunkt i en kommunikasjonsmodell, skissere tre mulige fortolkningsmuligheter. Det første kan være å søke etter *produsentens* synspunkt, dvs. hva som er produsentens opprinnelige intensjon med dokumentet. Det motsatte er å åpne for et sterkt mottakerorientert perspektiv, der *mottakerens* erfaringer danner basis for fortolkningen. Et tredje alternativ blir foreslått av Eco, at *dokumentets* intensjon danner basisen for fortolkningen (Eco, 1995:31). Dette er etter min oppfatning, et annet perspektiv enn det Lund

⁴⁶ Åpne verker forutsetter sin mottaker, da meningen er intendert i verket. Lukkede verker har en uklar mottaker, noe som svekker verkets informasjonsverdi, da verket åpnes for en hvilken som helst fortolkning (Eco, 1995:45f).

skisserer. Mens Lund åpner for et mer mottakerorientert perspektiv, begrenser Eco fortolkningsmulighetene ved å søke i dokumentet etter verkets intensjoner. For Eco er forskjellen mellom bruk og tolking radikal. Den frie bruk kan kun brukes: ” som stimulus for fantasien” (Eco, 1981:189) i motsetning til tolkning der verket: ”ikke [er] andet end den strategi der bestemmer mængden af dens om ikke ”legitime”, så legitimerbare tolkninger” (ibid.).

I følge Umberto Eco,⁴⁷ inneholder ethvert dokument informasjon så fremt det ikke blir presentert for mottakere det ikke forutså, eller mottakere som ikke har evnen til å frembringe budskapet i dokumentet. For å kunne avkode budskapet, er det nødvendig for mottakeren å være i besittelse av visse erfaringer eller viten som igjen påvirker våre handlinger og forståelser. Innen hermeneutikken kalles dette forforståelse (jf.pkt.1.4.2). Dette vil igjen si at kontekst er et viktig element innenfor hermeneutikken. De meningsfulle fenomenene vil bare være forståelige i den kontekst de opptrer i. Av den grunn må man være bevisst omstendighetene rundt for å kunne tolke et fenomen. Ved misforhold mellom handling og kontekst, kan fortolkningsprosessen bli mangelfull eller misvisende. I så henseende, blir budskapet uleselig, eller det blir til et annet dokument. Av den grunn, må det foretas et skille mellom den frie *bruk* av et verk og *tolkningen* av et verk (Eco, 1981:189).

I følge Davidsens hovedfagsoppgave om Frederik Barth, er det ikke samsvar mellom intensjon og reaksjon (Davidsen, 200:14). Det vil si at det er en frihet i å *bruke* eller *fortolke* kunstverk. Spørsmålet blir hvor fritt man tenker. Både meningsinnhold og forståelse er kulturavhengig. I følge sosiologen Pierre Bourdieu, så tenker mennesker ulikt av forskjellige årsaker. Man gjør likevel ikke hva som helst når som helst, for man lever i et fellesskap med visse koder for adferd. Hvilke nyanser, mønstre og sammenhenger som avspeiles, dvs. hvordan vi koder og avkoder verket, har sammenheng med vår kulturelle livsstil (Jochumsen og Rasmussen, 2000:61).⁴⁸ Kultur er betydningsfellesskap som hele tiden fortolkes og dermed endrer seg.

⁴⁷ Jeg har valgt å bygge min argumentasjon på Ecos fortolkningsteori, samtidig som jeg har tatt meg den frihet å forklare hans teorier ved hjelp av Lunds terminologi.

⁴⁸ *Distinksjonen – En Sosiologisk Kritikk av Dømmekraften* utkom i 1995 og inneholder en fremstilling av livsstilenes plassering i det sosiale rom. Med utgangspunkt i *Distinksjonen*, har Jochumsen og Rasmussen utviklet en modell som foretar en todimensjonal inndeling av det sosiale rom. Livsstilene er konstruert ut ifra Bourdieus begreper om økonomisk og kulturell kapital. Når det gjelder spørsmål om smak, så knyttes smak til livsstiler som igjen markerer og opprettholder skillet mellom ulike sosiale samfunnslag.

Spørsmålet blir om alt som ble produsert kan brukes og omtales som kunst? Enkelte vil hevde at for eksempel utstillingen på Trastad viser formingsaktiviteter dvs. kreative arbeider som stimulerer til kreativitet og aktivitet. Andre vil definere verkene som kunst. Ut fra nåværende kriterier, kan iallfall deler av samlingen karakteriseres som kunst, da to av produsentene har anerkjent kunstnerstatus. Spørsmålet blir igjen hva eller hvem som skal sette rammene for hva som er kreativitet og hva som er kunstnerisk skaperverk i de andre feltene. Pam Thu (Karavana) definerte kunst som ”når kreativiteten blir til en høyere enhet” (jf.2.2.1), mens William Wordsworth definerte kunst som en ”spontan overflod av maktfulle kjensler” (jf.1.3.1). Sistnevnte definisjon åpner for en bred kunstforståelse. Da kan alt være kunst, bare det er *naturlig*. Det kan da være fristende å spørre når det er naturlig for kunsten å være *kunstig*?⁴⁹ En av mine informanter hevdet at konteksten var uvesentlig, fordi hvem som hadde malt det var uvesentlig for verket. For meg blir det kunstig. Jeg tror at samtlige kunstnere, produserer ut fra de ferdigheter, kunnskaper og erfaringer de har tilegnet seg gjennom livet. For enkelte var kommunikasjonen og behovet for å få uttrykke seg drivkraften. For andre var det gleden over å kunne mestre å skape et produkt. Uansett motiv, så foregår det en kulturell og sosial situert koding og avkoding av verket.

Med utgangspunkt i ovenfor nevnte kommunikasjonsmodell, kan man foreta en ytterligere fortolkning av verket. Der befinner det seg en sender, et budskap og en mottaker. Det forutsettes det at ”afsenderens kompetens ikke er nødvendigvis den samme som mottagerens (Eco, 1981:181). For at budskapet skal forstås, må det skje en form for koding og avkoding. Dette er ofte et komplekst sett av regler, der den språklige kode ikke nødvendigvis er tilstrekkelig til å forstå et språklig budskap. For å få frem det aktuelle budskapet, forutsettes en egen evne til også å forstå omstendighetene rundt budskapet. Ellers vil ikke budskapet gi mening. Det ligger visse forutbestemte føringer for hvordan budskapet skal fortolkes (op.cit:182). Likeledes er det ved tolking av estetiske verk. Faktum er at selv om mottakeren har en aktiv rolle i fortolkningen, er den åpne lesningen som han sikter til, en aktivitet som er fremkalt av verket selv. Med andre ord, han ”studerede dialektikken mellem dokumenters rettigheder og deres fortolkeres rettigheder” (Eco, 1995:29). Det vil si at fortolkningspotensialet ikke er grenseløst. Det skjer innenfor visse kriterier, da et verk ikke legitimerer alle fortolkningsmuligheter.

⁴⁹ Dette er min fortolkning av et utsagn av Erik Pierstorff. Han var teatersjef ved Trøndelag teater tidsrommet 1964-1976.

Jeg nevnte i pkt. 1.4. at for å kunne fortolke et fenomen, må det være meningsfullt eller gi mening for noen, dvs. et sentralt begrep blir *meningsfulle fenomener*. For at fenomener skal bli meningsfylte, må man forstå den konteksten de opptrer i. Innledningsvis nevnte jeg Lunds omskriving av Peirce (jf.1.2.1.). I følge Lund representerer dokumentet ”noe”. Det vil si at det foregår en mental forståelse mellom det dokumentet representer og virkeligheten. Kunst er kommunikasjon gjennom billedspråk og kommunikasjon er generering av mening.

Karakteristisk for meningsfulle fenomener er at de må fortolkes for å kunne forstås. Spørsmålet blir da om det kan foretas en hvilken som helst fortolking av den kunsten som er produsert? Ut ifra Eco, er det visse føringer for hvordan verk skal fortolkes. Dersom man tar utgangspunkt i at et dokument representerer fenomener som er vanskelige å beskrive, blir de fysiske objektene dokumentasjon på at andre instanser enn kunstfaglige utdanningsinstitusjoner har gitt rom for kreativ modning og forløsning av talenters rikdom (Stenersen, Trastad Samlingers kunstkatalog, 2002:5).

Karavana definerte kunst som et praktisk fenomen (jf. pkt.2.1.1). Ved å stille spørsmålet *hva kan kunst*, satte de fokus på at det var en ferdighet som måtte beherskes. Panofsky var opptatt av kunstnerens intensjon ved verket. Gjennom analysering og tolking av symbolikk, skulle verkets indre mening avdekkes.⁵⁰ Spørsmålet blir om dette er realistisk. Finnes det bare en fortolkingsmulighet? I følge Kjörup, kan tolking oppfattes som svar på spørsmål. Ulike spørsmål krever ulike svar Dersom man identifiserer og beskriver en mening, velger man å fortie eller utelate en annen mening. (Kjörup,1996:167). Av den grunn må man stille spørsmålstegn ved om det er rett å avgrense konteksten. Konteksten forutsetter tolkingen og omvendt. Ved kjennskap til konteksten, blir tolkingen mer sammenfattende og verket kan ”ses” på en annen måte, for det finnes alltid flere fortolkingsmuligheter. Av den grunn kan man stille spørsmålstegn ved om det er rett å avgrense konteksten. For hvem skal avgjøre hvilke spørsmål som skal stilles, og hvilken (for)tolking som gir det ”rette” svaret?

3.2.2. Kunstinstitusjon og kontekst

I mitt feltarbeid har jeg benyttet meg av institusjoner som man kan karakterisere som partielle *kunstinstitusjoner*. Dette blir et sammensatt begrep, da kunst egentlig befinner seg innenfor

⁵⁰ Dette er også et poeng i Stuart Halls fire-trinns-teori i *Encoding, decoding* fra 1999. Han hevder at det innenfor aktuelle sosiale eksisterende institusjonelle rammer er ”a complex structure of dominance” (1999:507). Selv om ordet/budskapet har flere betydninger, må det tolkes, også i hvert stadium, innenfor institusjonelle rammer. Det vil si at det skjer en reproduksjon innefor et gitt mønster.

det estetiske og humanistiske fagområdet, mens institusjon gjerne knyttes til samfunnsvitenskap og sosiologi. Det vil si at institusjonene jeg har besøkt, krysser fagfelt som i utgangspunkt bygger på ulike samfunnsforståelser. Deres institusjonelle forankringer blir svært ulike. Enkelte hadde lange tradisjonsbundne rammer, mens andre var i ferd med å etablere nye tradisjoner. I tillegg representerte de ulike fagfelt. Når forståelsen for dokumentbegrepet kan knyttes til ulike tradisjoner, kan dette være en forklaring på hvorfor dokumentbegrepet ble ulikt definert. De har ulike historiske og sosiale situeringer, noe som forskjelliggjør deres kontekst. Dette kan videre være med på å påvirke deres oppfatning av kontekstens betydning for dokumentet.

Selv om både Gaia og Risskov er selvstendige og selvfinansierte institusjoner, er den ene nyetablert, mens den andre er oppstått i sammenheng med en annen institusjon med lange tradisjoner og rigide regelverk. Min påstand er derfor at museenes innhold og deres måte å utstille kunstneriske uttrykk på, påvirkes av den tradisjonen og de institusjonelle reglene som museene er tilknyttet. Av den grunn ser jeg visse likheter når jeg løfter blikket og sammenligner Dikemark og Risskov. Deres billedutstilling er preget av en annen kultur enn for eksempel Trastad Samlinger, Karavana og Gaia. Lokalene er annerledes. Bildene henger tettere og de syder av en annerledes stemning. Dikemark og Risskov er mer følelsesladet, mens det er mer ryddighet, oversiktighet og "luft" mellom hvert dokument på Trastad, Karavana og Gaia.

Både Dikemark og Risskov har vært (og er) store, tunge institusjoner. Det hevdes at det er vanskelig å tenke seg institusjoner med mer krevende oppgaver enn de psykiatriske sykehusene (Løchen, 1970:13). Disse institusjonene var opprettet for å ta seg av, og passe på mennesker som ikke kunne leve ute i samfunnet fordi klientene hadde for store personlige problemer til at de kunne mestre dem eller fordi de var for stor belastning for sine omgivelser. Til en viss grad kan dette sies om utviklingshemmede mennesker også, da det også finnes utviklingshemmede med sammensatte lidelser. Men i hovedsak er det en stor forskjell mellom det å være sinnslidende og det å være utviklingshemmet. Som nevnt innledningsvis, så har sistnevnte en nedsatt intellektuell funksjon som krever ekstra stimulering for læring. Så selv om Trastad Samlinger også er oppstått etter en sentralinstitusjon, så var dette en institusjon som hadde andre oppgaver og tradisjoner enn psykiatriske institusjoner. Det er derfor igjen min påstand at den ulikheten som jeg observerte i utstillingslokalene, kan ha sammenheng med de institusjonelle rammene.

Som nevnt var tesen at konteksten ledet en inn i og ikke ut av verket. Flere av de kunsthistorikerne jeg har snakket med, er svært kritiske til denne påstanden. For meg virker det som de mener at verket svekkes. Skal man derimot legge Kjørups uttaleser til grunn, er nettopp kjennskap til verket og dets omgivelser forutsetninger for å kunne fortolke budskapet i verket. Sjelden ser man så følelsesladet kunst, så preget av kunstnerens egne personligheter. Konteksten blir derfor viktig for å skape forståelse og meningsfull tolking, noe som også var et poeng hos Eco. Ved å hevde at kunstverk kjennetegnes ved sitt betydningsmangfold, henledet han oppmerksomheten mot fortolkingen av verk, der det fantes en *frihet*, en åpenhet for fortolkeren i forhold til det estetiske verket.

Innenfor dokumentasjonsvitenskapen anses kunst en komplementær prosess, der prosessen er vel så viktig som resultatet. Ved å forene form og innhold, kan man få et nytt blikk på kunsten. Det betyr ikke at ethvert menneskelig uttrykk er kunst. Kunstverket må fremstå som en egen autonom enhet, men der også kunstprodusentene selv kan være med på å definere hva som er kunst. Utfordringen blir å ivareta den kunstneriske integriteten samtidig med at grensen for hva som er kunst utfordres.

3.2.3. Kunstdokument som mål eller middel

Selv vil jeg hevde, at feltarbeidet har synliggjort at dokumentets sosiale og historiske situering, har betydning for hvordan verket forstås. Kanskje er det derfor at disse institusjonene knytter dokumentbegrepet mer til den historiske eller juridiske tradisjonen. Disse institusjonene er også mer åpne for å presentere konteksten til den enkelte kunstner, i motsetning til Gaia museum, som har et helt annet utgangspunkt. De anser det som deres oppgave å presentere kunstverket (som mål), ikke personen. Av den grunn blir ikke den komplementære kunstprosessen forstått som like viktig.

Forskjellen i hva som kan oppfattes som et dokument og hvordan det fremstilles, kan altså ha sammenheng med formålet med kunsten. For Trastad, Karavana, Dikemark, Risskov og Gaia var kunst et middel eller et mål, men også en kombinasjon. Som nevnt tidligere, knyttes det "å dokumentere" til å kunne bevise eller vise "noe". Det var viktig både på Trastad og Karavana å kunne vise at de utviklingshemmede hadde et læringspotensiale og et behov for å få uttrykke seg. Læring og stimulering var derfor den primære grunnen for at kreative aktiviteter ble iverksatt. Det vil si at kunst som middel var det viktigste. Likeledes var det på Dikemark og Risskov. Det ble oppdaget at gjennom kreativitet, fikk den mentalt lidende et middel til å

uttrykke og skape forståelse for sin situasjon. Kunstverket som resultat var underordnet. Men så skjedde det en endring. Fra å være et middel, ble kunst også et mål. Det ferdige dokumentet ble vurdert og fikk status. Dermed ble det behov for å få det presentert og utstilt. Dilemmaet ble om det da skulle presenteres med eller uten kontekst. Ville verkets kontekstuelle bakgrunn svekke den kunstneriske opplevelsen eller kunne det forstås uavhengig av sin kontekst? Foreløpig er dette et uavklart diskusjonsspørsmål.

3.3. Konklusjon

Det var stor forskjell på de kunstneriske uttrykkene jeg har sett dokumentert. Her var kunst fra det enkle og naivistiske til det mer komplekse og håndverksmessig krevende. Det var stor spennvidde i både utførelse, presisjon og materialvalg. Enkelte hadde enkle penselstrøk og utydelig penselføring, mens andre hadde nydelige utførelser av høy faglig kvalitet. Noen malte kun farger i streker ved siden av hverandre, mens andre blandet og utfordret fargene på de mest særegne måter. Det er derfor ikke lett å finne et samlende uttrykk. Det nærmeste begrepet må være: *MANGFOLD*.

J. Nielsen startet sitt intervju med å understreke at jeg ikke måtte *likestille* kunst produsert av utviklingshemmede og mennesker med mentale lidelser. Dette har heller ikke vært min hensikt. Derimot har jeg foretatt en *sammenligning* av institusjonene, for slik å tydeliggjøre likheter og ulikheter i fremstillingen av kunstneriske uttrykk.

Hvorfor utstilles disse kunstneriske uttrykkene innenfor det museale feltet og ikke på tradisjonelle gallerier? Som nevnt kan en årsak være lønnsomhet. Signaler viser at det åpner seg flere økonomiske muligheter innenfor sosialhistorisk dokumentasjon enn innen kunstfeltet. En annen viktig årsak kan være at museene gir rom for andre presentasjonsformer. For som jeg har vist i prosjektet, finnes det ulike utstillingsstrategier som igjen gir ulike konsekvenser. Hvordan og med hvilke midler museene velger å fremstille verkene, påvirker ikke bare de estetiske verkene, mens også befolkningens syn på både individet og institusjonen. Konteksten kan opprettholde eller bryte barrierer. Av den grunn bør det kontekstuelle arbeidet vektlegges mer i fremtiden.

Et gammelt ordtak sier at man kjenner ikke mannen, før man kjenner hans fortid. For meg blir kjennskap til både den mentale, den sosiale og den historiske konteksten en bekreftelse på dette ordtaket. Gjennom kunstneren og hans komplementære historie, får man et *nytt* blikk, en ny virkelighet. I så måte har museene en unik mulighet til å fremme en annerledes historie.

De utviklingshemmede, spesielt de som hadde tatt kunstnerisk utdanning, benyttet fantastiske gledesbetonte fargekombinasjoner i sine verk, mens de sinnslidende brukte dystre og mørke farger. Likheten var at kunsten var kraftfull, fargesterk, direkte og avspeilte dype, indre følelser. Den berørte deg, også den kunsten som ikke lenger var vakker. Derfor tør jeg hevde

at ingen kunne oppleve eller forlate disse utstillingene uten å ha blitt utfordret på egne holdninger og følelsesliv. Enkeltskjebner, lidelser, glede, menneskelige relasjoner, og derigjennom sosialhistorie, utviklingssyn, samfunnsmessige forståelser og endringer – alt ble man konfrontert med og presentert for på en unik måte. Kanskje kan dette i neste instans være med på å fjerne sosial status gjennom anerkjennelse og respekt for også andre annerledes kunstleverandører?

Innledningsvis sa jeg at jeg ønsket å reflektere over hvilke tanker som lå bak fremstillingen av kunst i museal sammenheng. Dette føler jeg at jeg har fått synliggjort. Det å tenke på kunst som dokument viste seg å være et ukjent fenomen. Flere av informantene forventet at jeg skulle foreta en form for kunstfaglig bedømmelse av deres kunstverk, selv om jeg på forhånd hadde signalisert at jeg var opptatt av kunstverkets kontekst. Dette viser at bevissthet omkring kontekst er viktig, og at det av den grunn kan være interessant for meg å forske videre på dette temaet.

Undersøkelsen ble gjennomført ved hjelp av kvalitativ metode. Metoden var anvendelig, da jeg bevegde meg på delvis uforutsigbare og delvis ukjente felt. Underveis har jeg prøvd å kombinere subjektive fortolkninger med systematisk feltarbeid. Objektivitet og kvalitetssikring ble tilstrebet ved å oppsøke og intervju høyt kvalifiserte fagpersoner og institusjoner innenfor feltet. Enkelte informanter så på kunst som mål, mens andre så på verket som middel. Selv har jeg fokusert på en mer helhetlig (kunst)forståelse. Av den grunn har jeg valgt å forholde meg til dokumentasjonsvitenskapelig teori som har forståelse for både innhold, form og individ som basis, dvs. en komplementær vitenskap. Kunsthistorisk teori har blitt benyttet som supplement.

Kunsthistorien viser at det er de kunstnerne som har hatt en personlig overbevisning og fulgt sine egne følelser som har blitt stående som grensesprengere og forbilder. Det er også de som i dag representerer verdenskunsten. Flere av dem som i vår tid blir ansette som store kunstnere som f.eks. Rembrandt og Van Gogh, ble i sin tid ikke anerkjent som kunstnere. Kanskje er en av dem jeg har prøvd å synliggjøre, en av fremtidens *nyskapende* kunstnere? Det er i alle fall en stadig økende interesse for kunst produsert utenfor den ”etablerte” kunstverden. Dermed er en dør i ferd med å åpne seg også for andre kunstprodusenter.

Hva er så fenomenet kunst? Det viktigste er ikke å kunne definere hva kunst er, men at det finnes ulike aktører som til sammen utfordrer og provoserer det etablerte kunstneriske miljøet. Slik blir kunsten tvunget til å definere og dermed fornye seg selv. Hvis ingen provoserer, vil kunsten kun bli en reproduksjon av seg selv. Det vil ikke være rom for fornyelse eller andre leverandører. Nettopp ved at det stilles spørsmål, vil kunstfeltet bli tvunget til å ta stilling til andre kunstleverandører og deres fortolkninger og uttrykk. Det er derfor mitt ønske også i fremtiden å kunne forske videre på dette temaet. Jeg tror at ved å åpne for andre faggrupper, utvides *blikket*, og kanskje kan jeg være med på å presentere en *annerledes* historie.

Litteraturliste

Aristoteles (1997): *Om diktekunsten*
Dreyers Bibliotek Forlag, 1.utg. 1989

Audunson, R. A. og N. W. Lund red. (2001): *Det siviliserte informasjonssamfunn. Folkebibliotekenes rolle ved inngangen til en digital tid*, Fagbokforlaget

Birkeland, Inger J (2002): "Kjønn og kunnskapsmakt: Det mannlige blikket"
i Meyer, Siri og Sissel Myklebust (red.): *Kunnskapsmakt*, Gyldendal

Danbolt, Gunnar: (1997): "Frå handverk til kunst"
i *Norsk kunsthistorie. Bilde og skulptur frå vikingtid til i dag*. Kap.10 s.131-141

Davidsen, Mette (2001): *Kunsten i-mellem. Den hybride kunsterposition i den globaliserede verden*. Hovedfagsoppgave, Institutt for kunsthistorie, Aarhus universitet

Eco, Umberto (1981): "Leserens rolle" i Olsen, Michel og Gunvor Kjelstrup (red.):
Værk og leser. En antologi om receptionsforskning, Borgen/Basis, København

Eco, Umberto (1995): *Fortolkning og overfortolkning*. Systime

Eriksson, Birgit (1995): *Umberto Eco*. Rhodos, København

Fulsås, Narve (2001): "Kva er gale med det historiske kjeldebegrepet? Ein kritikk av kjeldekritikken" i *Historisk tidsskrift* bd.80.2/2001, Oslo s.231-246
<http://www.uit.no/ht/art/012.pdf>

Genette, Gérard (1997): *Patatexts: Thresholds of Interpretation*.
Originaltittel: *Seuils* fra 1987, Engelsk oversettelse, Cambridge University Press

Gravem, Arne (1995): "Pasientenes situasjon i femtiårene" i *De siste årene? Dikemark sykehus 1955-1995*, Tilrettelagt av Svein Aurmark ABIS as, Eget forlag Dikemark sykehus

Gürgens, Rikke (1999): *Å forske på annerledeshet – en metodisk utfordring. Det usedvanlige teater sett som et semiotisk fenomen, en hermeneutisk prosess og et terreng for 'grounded theory*, Høgskolen i Harstad Skriftserie 1999/8

Hallager, Erik og Niels Ole Finnemann (1997): *Skriftkulturens tilstand år 2000 før og efter vor tidregning*. To fæstforelesninger i anledning af 10-års jubilæet for Center for Kulturforskning ved Aarhus Universitetet, Århus

Jochumsen, Henrik og Casper Hvenegaard Rasmussen (2000): *Gør biblioteket en forskel?*
Danmarks Biblioteksforenings Forlag

Johansen, Arne-Johan (1996): *Fra dårekiste til normalisert omsorg. En vandring gjennom omsorgshistoria for mennesker med psykisk utviklingshemning*
Høgskolen i Harstad skriftserie 1996/1

Johannessen, Aggi A. Folgerø (2003): *Grunnbok i bildeskaping med kunstnere i modernismen og samtidskunsten som forbilder*, Fagbokforlaget

Kjørup, Søren (1996): *Människovetenskaperna. Problem og traditioner i humanioras vetenskapsteor*, Roskilde Universitetsforlag kap.8,9 og 10, s.148-199

Lund, Niels Windfeld (2000): Du må dokumentere det – et essay om en mulig videnskap!
Ikoner nr.4 s.28-35

Lund, Niels Windfeld (1995): *Omrids af en humanistisk dokumentationsvidenskab*
Tromsø

Lund, Niels Windfeld (1999): ”Omrids af en dokumentationsvidenskab”
i *Norsk Tidsskrift for Bibliotekforskning* nr.12, 4.årg. s.24-47

Lund, Niels Windfeld (2001): ”Omrids af en dokumentationsvidenskab Anno 2003”
i *Norsk Tidsskrift for Bibliotekforskning* nr.16, 6.årg. s.92-128

Mamen, H. Chr.(red.) (1955): *Dikemark sykehus 1905-1955*
Utgitt av Dikemark sykehus og bekostet av Oslo kommune

Mangen, Anne(1999): ”Fra dokumentkompleks til bok til verk til tekst – Noen refleksjoner omkring forholdet mellom dokumentasjonsvitenskap og litteraturvitenskap
i *Norsk Tidsskrift for Bibliotekforskning* nr.12, 4.årg s. 48-67

Mouridsen, Bjarne (2004): ”Kunst mellem galskap og genialitet”
i *Information*, 26.januar, <http://www.information.dk/Indgang/VisArtikel.dna?pArtNo=155033>

Nielsen, Johannes (1998): *Museet Psykiatrisk Hospital i Århus*
Ovartaci Fonden, Risskov, Danmark

Nielsen, Johannes og Eddie Danielsen (red.) (2002):
Fra Jydske Asyl 1852 til Psykiatrisk Hospital i Århus 2002. 150 års jubilæum,
Ovartaci Fonden og Museet Psykiatrisk Hospital i Århus

Nielsen, Johannes: *Museet Psykiatrisk Hospital i Århus 1990-2003*
Jubileumsskrift utgitt som et av Museets bidrag til feiringen av psykiatrisk Hospitals 150 års jubileum 1. september 2002, 4.red.utgave, Ovartaci Fonden 2003

Sandmo, Erling (1999): ”Michel Foucault som maktteoretiker”
i Engelstad, Fredrik (red.): *Om makt – Teori og kritikk*, Ad Notam Gyldendal

Thagaard, Tove (2002): *Systematikk og innlevelse. En innføring i kvalitativ metode*.
Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke

Thompson, John B.(2001): *Medierne og moderniteten. En samfundsteori om medierne*.
Hans Reitzels Forlag, København

Thomsen, Jan, Erik Bentsen og Pam Thu (2003): *Karavana – en rejse i musikk, teater og bilder*, Karavana og Forlaget Lev

Trastad Samlinger (2002): *Uten hemning*. Kunstkatalog trykket for TS
Forordet er skrevet av Sigurd Stenersen.

Tutvedt, Solveig (2003): *Emma Hjorth – Pioneren i norsk "Åndssvakeomsorg"*
Emma Hjorts Museum, Asker Museum og Asker og Bærum Historielag

Visuelt liv – fem kunstneriske virker (2004):

Utgitt av Gaia museum med støtte fra Kulturministeriet og UFC Handicap

Zeiner- Henriksen, Kari (1995): "Museet - et pust fra fortiden" I *De siste årene? Dikemark sykehus 1955-1995*, Tilrettelagt av Svein Aurmark ABIS as, Eget forlag Dikemark sykehus

Besøk

Høsten 2004 - våren 2005: Diverse besøk/oppdrag Trastad Samlinger

21.12.04: Dikemark psykiatriske sykehus museum, Asker, Akershus fylke, Norge

21.12.04: Henie-Onstad Kunstsenter, Bærum, Akershus fylke, Norge

21.12.04: Museet for Samtidskunst, Oslo, Oslo fylke, Norge

11.01.05: Dikemark psykiatriske sykehus museum, Asker, Norge

17.01.05: Gaia Museum Outsider Art, Randers, Danmark

18.01.05: Museet Psykiatrisk Hospital, Risskov, Danmark

18.01.05: Kvindemuseet, Århus

18.01.05: Aarhus Kunstmuseum (ARoS), Århus, Danmark

19.01.05: Karavana Kulturverksted, Århus, Danmark

Informanter

Andreassen, Karen Helén: Kunsthistoriker og spesialpedagog, Trastad Samlinger, Kvæfjord

Davidsen, Mette: Kunsthistoriker, Gaia Museum Outsider Art, Randers

Fjeldstad, Bjørg: Spesialrådgiver psykiatrisk divisjon og medlem av museumsstyret ved
Dikemark psykiatriske sykehus museum, Asker

Lejsted, Mia: Museumsleder Museet Psykiatrisk Hospital, Risskov, Århus

Madsen, Preben Stig: Billedkunstner Det åpne Atelier, Risskov, Århus

Neset, Sissel: Psykiatrisk hjelpepleier, botreningsleder og medlem av museumsstyret ved
Dikemark psykiatriske sykehus museum, Asker

Nielsen, Johannes: Psykiatrisk overlege og grunnlegger av Museet Psykiatriske Hospital,
Risskov, Århus

Thu, Pam: Aktivitør, billedpedagog og utstillingsansvarlig, Atelier Karavana, Århus

Andre kilder

11.05.04: Samtale med Per Barkved, tidligere bestyrer på Trastad Gård fra 1965 til 1972

24.-26.09.04: Deltagelse (og foredragsholder) på den 5. Handikaphistoriske konferansen i
Nynäshamn, Sverige

27.09.04: Deltagelse på konferansen: Læring for alle. Om læring i arkiv, bibliotek og
museum. Arrangert i Oslo av ABM-utvikling.

13.04.05: Omvisning på Trastad Samlinger for Hålogaland Bispedømmeråd inkludert Biskop
Per Oscar Kjølaas og Leder for Nobelkomiteen Ole Danbolt Mjøs.

25.04.05: Deltagelse på åpningen av vandreutstillingen "De tre fargeglade", et samarbeids-
prosjekt mellom Trastad Samlinger og Kulturbussen i Sør-Troms.

02.05.05: Samtale med jurist Per Harald Pettersen ved Nordland fylkeskommune vedr.
personvernopplysninger.

Juni 2005: Veiledning med høyskolelektor Sølvi Synnøve Thuv ved Høgskolen i Nesna

Vedlegg

1. Utstillingsbrosjyren for utstillingen ved Gaia museum: *Dis Einers Periferifigurer*
2. Intervjuguiden
3. Utstillingsbrosjyren for utstillingen ved Trastad Samlinger: *De tre fargeglade*

ENGEL I STEINEN

Ein stein ved allfarvegen stod
 - så mang ein stein i evig ro
 står planta ned ved råk og veg
 der godtfolk dagstøtt framom dreg
 og ansar berre sjølve seg.

Ein ved allfarvegen låg
 til liks med andre. Nokre såg
 at isen hadde lagt han her.
 For andre var han grå og sær
 som steinar flest ved vege der.

Til alle ting ein verdlaus ein:
 Så tung og skakk og stygg ein stein!
 - og straum av folk forbi, forbi -
 Men brått ein dag eit ungt geni
 skvatt til: det såg eit liv inni!

Ein engel inni steinen var!
 "Å, løys meg ut! Høyr meg! Gi svar!"
 Han bad om dag, om lys, om liv
 om skaparhand som frelser, frir,
 om form som ånd til steinen gir.

Skulptøren hogg med friske slag,
 han eng' len fridde dag for dag.
 Eit kunstverk stort som verda eig
 beånda ut av steinen steig
 - og undring over alle seig.

I folk, som stein, der englar er
 som, fengsla, sårt om fridom ber.
 I sott, i sorg, talent ligg knekt,
 i psykisk hemming bunden, brekt.
 Kan nokon få det oppattvekt?

Nei, ingen kan! var aldrars tru.
 "La fare dei!" - Men, l æ r a r, du
 og andre gjekk til hard protest:
 Talent kan løysast ut som best
 av kjærleiks makt - til siste rest.

Du p r o v a og din teori.
 Du gav dei lov - dei kunne gi!
 Dei blomstra over all forstand,
 Dei spreidde kunst i mange land.
 Nå psykisk hemma veit: VI KAN.

Som stein får liv av ånd, geni,
 så og kan liv forsteina bli.
 Men engle - emne allstad bed
 om si forløyasing. - Lærar, det
 er underet du skal streve med.

Martin Strømnes

Inspirert av det han så på Trastadsenteret i Harstad, skrev professor i pedagogikk, Martin Strømnes, i et av sine siste leveår dette diktet. Engelen i steinen er Kristuslegenden skapt av Herleik Kristiansen.
 Martin Strømnes var gift med Sigvor Riksheim.

Vedlegg 1



6. maj - 31. juli

Kalender

FOBY ELLEDAGE
w/ Liebeth Nølsen

26. maj kl. 10.00-11.00
9. juni kl. 10.00-11.00

Tilmelding nødvendig
Fri entré.

BESIGYN LIG
w/ Mitten Ferrar

8. + 9. juli kl. 9.00-14.00
12. + 13. juli kl. 9.00-14.00

Børn i alderen 6 - 9 år.
Tilmelding nødvendig
4 dage 200 kr.



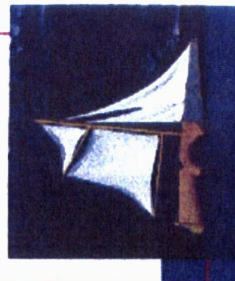
GAIA
museum OutsiderArt

Nie s Brocks Gade 16B · 8900 Rande's
Tel. +45 8640 3323 · Fax +45 8641 3160

Vedlegg 1

”Et godt grin er den bedste kunstoplevelse” siger DisEimer, der kalder sin ”kunstretning” for *Optimisme*. DisEimer bringer da også smilet frem med sine værker, der udspringer af ordspil, som han kalder *sproglømløst*. Disse sproglømløst tænder et billede i hans indre og bliver visualiseret i værkerne, som han karakteriserer som *periferifigurer*, fordi ”de er lidt til en side”. Figurene er skabt af genbrugsmaterialer, og bærer præg af, at DisEimer lægger stor vægt på det håndværksmæssige i skabelsesprocessen. Ved at vælge genbrugsmaterialer viser han de muligheder, der er gemt i det, andre smider væk.

karakteriseret ved, at den skabes spontant af mennesker, der ikke er påvirket af trends og traditioner i kunstverdenen, og værkerne fremkommer alle på baggrund af en indre trang til at skabe uden at skaberen tænker på eller har kendskab til de konventioner, der er på spil i kunstverdenen.



DisEimer har lige fra sin første sæbe-kassebil haft behov for at give ting overraskende former. Denne trang til at skabe springer fra ”en champagneklude inden i, som bliver ved med at boble over”. Han beskriver denne tilstand som en form for besættelse, men finder også en dybere mening i ”at være i selskab med skabelsen”. Med sine *periferifigurer* peger DisEimer direkte ind i fænomenet Outsider Art, som er

DisEimer skaber sine periferifigurer, fordi han ikke kan lade være, men også fordi han ønsker ”at tænde et lys i verden”, og ”at sætte en proces i gang”, hvor beskueren kommer til at lege med ord og former, en leg som mange kender fra barndommen. *Periferifigurerne* er unikke i den spænding, de skaber mellem titel og form. Beskueren bliver konfronteret med en forenklet og en bogstavelig forståelse af verden, der sætter tingene på spidsen, og i sin skævhed viser nye veje ind til kendte ting, så de får nye dimensioner.

INTERVJUGUIDE

Del 1: Institusjonsform

1. Navn på institusjon?
2. Hvilken type institusjon er dette?
Omtales som museum, galleri, kombinert museum/galleri eller annet, og evt. hvorfor?
3. Hvor er institusjonen plassert, og hvorfor er den plassert her?
4. Har du hatt noen innvirkning eller tanker omkring bygningens ytre form?
5. Hvilke tanker ligger bak utformingen av de indre lokalene?
6. Hva legger du i begrepet museum?
7. Bruker du begrepet galleri eller kunstinstitusjon, og hvorfor?
8. Hvilket begrep er mest dekkende for din institusjon og hvorfor?
9. Hvordan finansieres institusjonen?

Del 2: Profesjon

10. Hvilken stillingsbenevnelse har du?
11. Hvilken utdanning har du?
12. Hvilke arbeidsoppgaver har du?
13. Er din stilling i samsvar med din utdanning?
14. Hva anser du for å være din viktigste oppgave?
15. Hva anser du for å være din viktigste rolle?

Del 3: Kunst-, Outsider Art- og dokumentbegrepet

Kunst

16. Hvordan definerer du kunstbegrepet?
17. Har det skjedd en endring i oppfattelsen av begrepet kunst?
I så fall hvordan og hvilken betydning tror du det kan ha personlig og/eller samfunnsmessig?
18. Hvordan velger du å omtale objektene i samlingen og hvorfor?
19. Hvor går grensen mellom kreativitet og kvalitet?
20. Hvem skal definere begrepet kunst?

Outsider Art

21. Kjenner du til begrepet Outsider Art?
I så fall fra hvor og hvordan definerer du dette begrepet?

22. Påvirkes kunstbegrepet av Outsider Art - begrepet og i så fall hvordan?
23. Hvem skal representeres og hvem skal representere for å sikre kvaliteten?

Dokument

24. Hvordan definerer du begrepet dokument?
25. Er det forskjell fra begrepet å dokumentere?
25. Hva mener du er dokumentert?
26. Hvis jeg sier at jeg omtaler kunst som et dokument, hvilke assosiasjoner får det hos deg?
27. Hva kan være samlende og hva kan være avvikende ved å benytte begreper som kunst, outsider art og dokument?
28. Kan et av begrepene være mer dekkende enn et annet, og i så hvilket og hvorfor?

Del 4: Samlingen

29. Hvor mange objekter befinner det seg her?
30. Er dette samlingens totale antall gjenstander?
31. Hvilke krav er satt til pålitelighet?
32. Hvordan ser du på samlingens relevans?
33. Hvilken dokumentasjon foreligger for å sikre legitimiteten?
34. Hvordan var det mulig å få tidsperiodisert gjenstandene?
35. Er dette en fast eller flytende utstilling?
36. Hvilke tanker hadde du når utstillingen skulle lages?
37. Er samlingen basert på spesielle kriterier, og i så fall hvilke?
38. Hva ønsker du å formidle?

Del 5: Dokumentregistrering

39. Hvordan foregikk dokumentregistreringen?
40. Hvilke tanker ligger bak registreringen?
41. Er det et spesielt program som er valgt, og i så fall hvilket?
42. Hvorfor ble denne registreringen valgt?
43. Hvordan er gjenfinningsmulighetene ivaretatt?

Del 6: Kunstnerbiografi

44. Hvordan omtaler du produsentene av objektene, og hvorfor?
45. Hvilken betydning har kunstnerens biografi?
46. Hvilken opplæring har kunstnerne hatt og hvordan foregikk den?

47. Er publikum opptatt av kunstnerens biografi eller av kunstverket?
48. På hvilken måte påvirker kunstnerens biografi oppfattelsen av objektene?
49. Påvirkes din oppfatning av kunst av kunstnerens biografi og i så fall hvordan?

Del 7: Institusjonens betydning

50. Hvilken betydning hadde institusjonen?
51. Hvordan ivaretas dette i dag?

Del 8: Kontekst

52. Hvilke tanker har du om kontekst?
53. Hvordan definerer du kontekst?
54. Hva ønsker du skal fremstilles og formidles?

Skriftlige tekster:

55. Er det tekster i utstillingslokalet?
56. Hvordan er teksten plassert i forhold til kunstneren eller objektene, og hvorfor denne plasseringen?
57. Hvilken betydning skal tekstene ha?
58. Har du fått tilbakemelding på tekstene fra publikum, og i så fall hvilken?
59. Hva ønsker du å få dokumentert?
60. Føler du at du har fått dokumentert det du ønsker?
I tilfelle nei: hvorfor ikke?

Del 10: Publikum

61. Hvilken åpningstid har institusjonen?
62. Hvordan er besøksstatistikken?
63. Hvem appellerer samlingen til?
64. Tilrettelegges det for spesielle grupper?
65. Hvilket inntrykk tror du publikum har i ettertid?

Del 11: Avslutning

66. Hvilke planer er det for fremtiden?
67. Tilrettelegges det i dag for kreativitet eller kunstneriske uttrykk?
68. Føler du at refleksjonene rundt dette teamet har påvirket dine tanker?
69. Er det noe annet du ønsker å få tilføyd eller formidlet?

Vedlegg 3

De tre fargeglade

Samarbeid mellom Trastad Samlinger med Trastad Galleri - tilknyttet den Nordnorske Kulturavtalen, og Kulturbussen i Sør-Troms



Wenche Nilsen



Svein-Arild Berntsen



Bjørn Nitteberg

Nederst i ranselen

Gamle epler
steinharde matpakker
fettstifter og blyantspiss

Spiker
dueringer
krampespretterter og
bunter med sprengtråd

Ei Maria Fly-Fly
på lit de parade
i ei fyrstikkeske

Tobakkeskebilder med
Jesse Owens øverst
og kulelenka fra badekaret

Tinnbrikkene fra Monopolet
restene fra Meccanoen og
noen Prærieblader

Likevel fikk vi glemmekryss
rett som det var

(fra «Poetleva» av Bjørn Nitteberg)



Wenche Nilsen



Svein A. Berntsen



HØGSKOLEN I HARSTAD

Publikasjonsliste fra Høgskolen i Harstad

Fra og med 1996 ble tidligere publikasjonsserier ved Høgskolen i Harstad erstattet med en **Skriftserie** og en **Arbeidsnotatserie**. Arbeidsnotatserien opphørte 2002.

Skriftserien - ISSN 0807-2698

82-453-0217-1

- 2007/06 **Lehn, Anne Gerd:** " Med løftet blick! Forståelsen av kunst som dokument i fem annerledes kunstinstitusjoner" (82-453-0217-1) Kr. 150,-
- 2007/05 **Schjelde, Tor J:** " Fra lærerstyrt pensum til studentvalgte kunnskapskilder. Å lære informasjonskompetanse gjennom problembasert læring" (82-453-0216-3) Kr. 50,-
- 2007/04 **Wikan, Arild:** "An Introduction to Discrete Dynamical Systems" (ISBN 82-453-0215-5) Kr. 130,-
- 2007/03 **Gjørsum, Rikke Gürgens (red.)** "Fra forskning til verden: et bindeledd mellom akademia og Hålogalandsregionen" (ISBN 82-453-0214-7) Kr. 100,-
- 2007/02 **Clancy, Anne; Balteskard, Bjørg; Mikkelsen, Stein; Thorsen, Rolf ; Mæhre, Kjersti Sunde:** "Liv og livsmot. Dagliglivets betydning for folkehelse" (ISBN 82-453-0213-9) Kr 50,-
- 2007/01 **Solbjørg, Henny Kinn:** "Utviklingshemming og aldring" (ISBN 82-453-0212-0) Kr 60,-
- 2006/03 **Aina A. Kane:** "Barnevernarbeid i Norge og England – En fremstilling og sammenligning av de juridiske rammer rundt intervensjon i familier ved mistanke om omsorgssvikt (ISBN 82-453-0211-2) Kr 120,-
- 2006/02 **Steinar Johansen:** "The New Public Management and the elderly care in Scandinavia: What does the literature tell us?" (ISBN 82-453-0210-4) Kr. 50,-
- 2006/01 **Bjørn-Eirik Johnsen:** " Vernepleierutdanningen og sosialt arbeid" (ISBN 82-453-0209-0) Kr. 50,-
- 2005/11 **Steinar Johansen:** "Menns valg av helsefaglig utdanning ved Høgskolen i Harstad – Høsten 2005" (ISBN 82-453-0208-2) Kr. 30,-
- 2005/10 **Thomas Gressnes / Frode Lindseth:** " Full fart i gal retning?" (ISBN 82-453-0207-4) Kr. 30,-
- 2005/09 **Gjermund Holsæter:** "Forventninger til kommende kvalitetssikringssystem for høgere studiekvalitet ved Høgskolen i Harstad" (ISBN 82-453-0206-6) Kr. 120,-
- 2005/08 **Lars Bjørgum (red.) / Aina A Kane (red.):** "Barn i hardt vær – ulike perspektiver på omsorg" (ISBN 82-453-0205-8) Kr. 120,-
- 2005/07 **Viktor Sommerbakk:** "Kirovsk psykonevrologiske internat" (ISBN 82-453-0203-1) Kr. 80,-
- 2005/06 **Stein Mikkelsen / Vegard Schancke / Pål Domben:** " Kunnskapsbase på nett – brukererfaringer og interaktivitet En undersøkelse med fokus på storbrukere av den nasjonale IKT-baserte tjenesten 'forebygging.no'" (ISBN 82-453-0202-3) Kr. 60,-
- 2005/05 **Stein Mikkelsen:** "Økt brukerfokus gjennom moderne organisasjonsløsninger? Kommunale enhetslederers vurdering av forholdet mellom resultatenheter og brukerorientering." (ISBN 82-453-0201-5) Kr. 60,-
- 2005/04 **Steinar Johansen / Anne-Karin Pettersen:** " Mennesker med alvorlig psykiske lidelser - en tverretattlig utfordring. Hva hemmer og fremmer et samkjørt hjelpetilbud? En studie av tverretattlig samarbeid mellom sentrale helse og sosialetater i Harstad" (ISBN 82-453-0200-7) Kr. 130,-
- 2005/03 **Harald Torsteinsen:** " Resultatenhetsmodellen som kommunal reformidé" (ISBN 82-453-0197-3) Kr. 60,-
- 2005/02 **Harald Torsteinsen:** "Resultatenhetsmodellen – en kortfatta presentasjon" (ISBN 82-453-0198-1) Kr. 50,-
- 2005/01 **Tor J Schjelde:** "Utvikling av LMS-systemet ClassFronter:
- til å bli et samarbeidsverktøy
- til å støtte opp mot målet å utdanne selvregulerende studenter"
(ISBN 82-453-0196-5) Kr. 100,-

- 2004/05 **Viktor Sommerbakk:** " Psykisk utviklingshemmede på sykehus: Hva er utfordringene – og for hvem?" (ISBN 82-453-0197-7) Kr. 100,-
- 2004/04 **Lars Bjørgum/Terje Thomsen:** " Problembasert læring på 10 minutter" (ISBN 82-453-0194-9) Kr. 50,-
- 2004/03 **Henny Kinn Solbjørg:** " Inkluderende skole. Hvordan tilrettelegges opplæring for elever med utviklingshemming?" (ISBN 82-453-0190-6) Kr. 120,-
- 2004/02 **Tore Einar Johansen:** "Middelalderkirken på Trondenes. Tiden, kirken og kunsten" (ISBN 82-453-0193-0) Kr. 90,-
- 2004/01 **Trond Bottolfsen/Henry Bjånesø:** "Hvordan kan effekten av læring måles?" (ISBN 82-453-0190-6) Kr. 100,-
- 2003/05 **Tanja Susann Ihlhaug:** "Engler, - finnes de?" Hvordan foreldre til barn med psykisk utviklingshemming har opplevd møtene med de offentlige ansatte (ISBN 82-453-0189-2) Kr. 150,-
- 2003/04 **Petter Román Øien:** "Hålogalandsrapport 2003 – Status og utfordringer i regionen" (ISBN 82-453-0189-2) Kr. 70,-
- 2003/03 **Kristian Floer / Tina Skudal:** "Kunstudanning for mennesker med utviklingshemming" (ISBN 82-453-0187-6) Kr. 110,-
- 2003/02 **Odd Birger Hansen:** "Et teoretisk rammeverk for å studere endringer av regnskaper" (ISBN 82-453-0186-8) Kr. 60,-
- 2003/01 **Rolf Wynn:** "Legemiddellære – en kort innføring " (ISBN 82-453-0184-1) Kr. 70,-
- 2002/13 **Trude Høgvold Olsen/Silje Norheim/Ane N Stray-Pedersen:** " Balansert målstyring i en kommune: Implikasjoner for organisasjonsmessig læring " (ISBN 82-453-0183-3) Kr. 60,-
- 2002/12 **Line Melbøe Sagen:** " 'Da sier jeg heller pannekake.....' Om å fremme talespråket til barn med Down syndrom i barneskolen " (ISBN 82-453-0182-5) Kr. 110,-
- 2002/11 **Viggo Andreassen:** "Optimal verdiskaping i det geografiske rom" (ISBN 82-453-0181-7) Kr. 90,-
- 2002/10 **Bjørn-Eirik Johnsen:** "Den innbilt fremmede. Om omsorgen for mennesker med psykisk utviklingshemming" (ISBN 82-453-0108-9) Kr. 120,-
- 2002/09 **Tor J Schjelde:** "Læring og Forståelse" (ISBN 82-453-0179-5) Kr. 60,-
- 2002/08 **Lars Bjørgum:** " Rapport fra konferansen *Seksuelle overgrep mot barn* i Harstad, 1. – 2. november 2001 " (ISBN 82-453-0178-7) Kr. 130,-
- 2002/07 **Odd Birger Hansen:** "Regnskap i en entreprenøriell kontekst. En casestudie av et konsern i vekst" (ISBN 82-453-0177-9) Kr. 130,-
- 2002/06 **Terje Thomsen:** "Ansvar for egen læring på ti minutter" (ISBN 82-453-0176-0) Kr. 50,-
- 2002/05 **Inger S Martinussen:** "Basal sansestimulering SNOEZELEN – del av et undervisningsopplegg" (ISBN 82-453-0175-2) Kr. 50,-
- 2002/04 **Gunn Karin Stenhaug:** "Omsorgens uttrykk i operasjonssykepleie. En kvalitativ studie av operasjonssykepleiernes hverdag" (ISBN 82-453-0174-4) Kr. 120,-
- 2002/03 **Odd Birger Hansen:** "Regnskap, entreprenørskap og kontekst. En introduksjon" (ISBN 82-453-0173-6) Kr. 90,-
- 2002/02 **Ingvild Marheim Larsen / Ole-Jacob Skodvin:** "Evaluering av administrasjonen ved Høgskolen i Harstad" (ISBN 82-453-0172-8) Kr. 100,-
- 2002/01 **Hege Lerkerød:** "Død på menyen. Alderdom, måltider og dødsriter belyst ved institusjonen -sykehjem" (ISBN 82-453-0170-1) Kr. 100,-
- 2001/07 **Rikke Gürgens:** "Tegn i tiden – minoritetskultur eller ren kunst" (ISBN 82-453-0166-3) Kr. 90,-
- 2001/06 **Lars Bjørgum:** "Fosterhjems plassering av innvandrerbarn: Hva avgjør plassering i norsk vs etnisk fosterhjem?" (ISBN 82-453-0165-5) Kr. 90,-
- 2001/05 **Odd Birger Hansen:** "Noen styringsmessige utfordringer i nystartede virksomheter" (ISBN 82-453-0164-7) Kr. 50,-
- 2001/04 **Trond Hammervoll:** "Governance problems in vertical interorganisational relationships: A dependence perspective". (ISBN 82-453-0163-9) Kr. 80,-

- 2001/03 **Randi Saasen:** "På nye stier – En evaluering av samordnerens rolle i 6 familierådslag i Harstad/Kvæfjord" (ISBN 82-453-0161-2) Kr. 70,-
- 2001/02 **Odd Birger Hansen:** "Topplederlønn – belyst ut fra ulike teoretiske perspektiver" (ISBN 82-453-0160-4) Kr. 50,-
- 2001/01 **Anne Marie Bakken:** "Rehabilitering i kommunene i Nordland, Troms og Finnmark" (ISBN 82-453-0159-0) Kr. 90,-
- 2000/14 **Lars Bjørgum:** Barn og skilsmisse: Konsekvenser for utvikling av barn og unges identitet, intimitet og kjærlighetsforhold (ISBN 82-453-0155-8) Kr. 60,-
- 2000/13 **Arild Wikan:** From Chaos to Chaos – *An Analysis of a Discrete Age-structured Prey-Predator Model* (ISBN 82-453-0153-1) Kr. 60,-
- 2000/12 **Terje Thomsen / Bjørn-Eirik Johnsen / Viktor Sommerbakk:** «Nære studier for fjerne studenter?». (ISBN 82-453-0151-5) Kr. 100,-
- 2000/11 **Stein Mikkelsen:** «Problemer og paradokser i forebyggende arbeid». (ISBN 82-453-0150-7) Kr. 50,-
- 2000/10 **Tor Schjelde:** «Læring, undervisning og vurdering/eksamen ved vernepleierutdannelsen». (ISBN 82-453-0148-5) Kr. 70,-
- 2000/09 **Turid Kayser Kvalø:** «Byråkraten og klienten i velferdsstaten». (ISBN 82-453-0146-9) Kr. 50,-
- 2000/08 **Ruben Moi:** «'Anonymous: *Myself and Pangur*': What is the point of Paul Muldoon's postmodernist play in *Hay?*». (ISBN 82-453-0145-0) Kr. 50,-
- 2000/07 **Harald Torsteinsen:** «Den økte effektivitetsfokuseringen i norske kommuner - - *motefenomen eller rasjonell nyorientering?*». (ISBN 82-453-0144-2) Kr. 50,-
- 2000/06 **Ruben Moi:** «Dissertation, discourse, différance and dissemination: an attempt to apprehend the Derridean movements of writing.». (ISBN 82-453-0143-4) Kr. 50,-
- 2000/05 **Viggo Andreassen:** «Arbeidsledighet og økonomisk teori». (ISBN 82-453-0142-6) Kr. 60,-
- 2000/04 **Viggo Andreassen:** «Nytte-Kostnadsanalyse som beslutningsverktøy». (ISBN 82-453-0141-8) Kr. 80,-
- 2000/03 **Viggo Andreassen:** «Ulike årsaker til offentlig intervensjon i et lands økonomi». (ISBN 82-453-0139-6) Kr. 60,-
- 2000/02 **Grete Hagebakken:** «Privatisering av eldreomsorg: Med Sverige som forbilde? En gjennomgang av svenske erfaringer og holdninger til kommersiell privatisering av eldreomsorg, sett i sammenheng med dagens norske situasjon» (ISBN 82-453-0138-8) Kr. 70,-
- 2000/01 **Ådne Danielsen:** «Mot New Public Management i Norske kommuner? Om reformer og omstillingsprosesser i kommunal sektor». (ISBN 82-453-0136-1) Kr. 70,-
- 1999/18 **Jan-Sverre Isaksen** «Ekstern analyse av kortsiktig konkurrisiko for modne aksjeselskaper». (ISBN 82-453-0135-3) Kr. 70,-
- 1999/17 **Harald Bergland / Pål Andreas Pedersen** «Regulering av forurensninger fra produsenter og konsumenter». (ISBN 82-453-0134-5) Kr. 70,-
- 1999/16 **Arild Wikan** «Periodic Phenomena in a Discrete Age-Structured Prey-Predator Model - *I Density Dependent Survival Probabilities*». (ISBN 82-453-0133-7) Kr. 60,-
- 1999/15 **Ådne Danielsen** «Metaforbruk i organisasjonsteoretisk litteratur». (ISBN 82-453-0132-9) Kr. 60,-
- 1999/14 **Turid Kayser Kvalø** «Du kan ikke sitte på rumpa og vente på studiekvalitet – *Hva er studiekvalitet og hvordan måle det?*». (ISBN 82-453-0131-0) Kr. 90,-
- 1999/13 **Marit Ruth Rustad** «Omsorgsideologi i praksis - *En studie av hverdagsliv til mennesker med psykisk utviklingshemming, sett i lys av ansvarsreformens intensjoner*». (ISBN 82-453-0130-2) Kr. 120,-
- 1999/12 **Hilde Nordahl-Pedersen:** «Brukernes erfaringer med trygdekontoret». (ISBN 82-453-0129-9) Kr. 70,-
- 1999/11 **Mette Ravn Midtgaard / Jan Vidar Haukeland:** «Fiskeværet som feriested». (ISBN 82-453-0128-0) Kr. 50,-
- 1999/10 **Tor J. Schjelde:** «Vernepleiere, sosionomer og barnevernspedagoger i skolen. *Hvilken formell kompetanse har de og hvilke arbeidsoppgaver bør de ha*

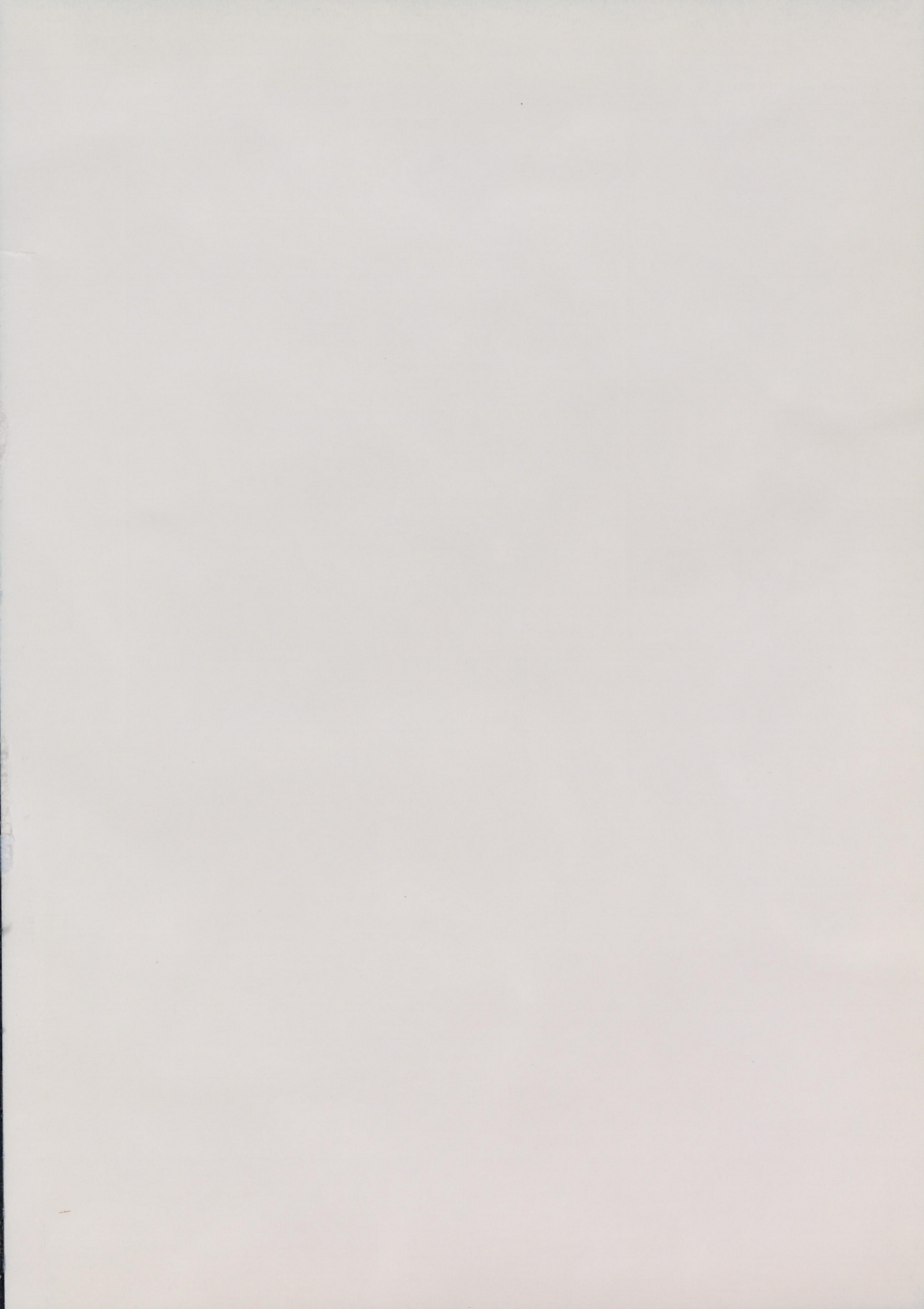
i skolen?». (ISBN 82-453-0126-4) Kr. 50,-

- 1999/9 **Steinar Johansen:** «Konkurransetsetting av pleie og omsorgstjenester - *Rasjonell handling eller legitim tilpasning- Organisasjonsteoretiske utfordringer for en empirisk studie*». (ISBN 82-453-0126-4) Kr. 60,-
- 1999/8 **Rikke Gürgens:** «Å forske på annerledeshet. *Det usedvanlige teater sett som et semiotisk fenomen, en hermeneutisk prosess og et terreng for 'grounded theory'*». (ISBN 82-453-0125-6) Kr. 50,-
- 1999/7 **Ådne Danielsen:** «FINNES DET EN POSTMODERNE POLITIKK? *Tanker rundt modernitet og postmodernitet som samfunnsmessige tilstander med omsorgspolitik for mennesker med psykisk utviklingshemming som eksempel*». (ISBN 82-453-0124-8) Kr. 50,-
- 1999/6 **Ådne Danielsen:** «Organisasjonsfeltbegrepet innenfor nyinstitusjonell organisasjonsteori» (ISBN 82-453-0122-1) Kr. 50,-
- 1999/5 **Harald Torsteinsen:** «Effects of privatization and competitive tendering on local government – a comparative study.» (ISBN 82-453-0121-3) Kr. 50,-
- 1999/4 **Rolf Wynn:** «Conversation Analysis and the Conversational Rules» (ISBN 82-453-0119-1) Kr. 50,-
- 1999/3 **Stein Mikkelsen:** «SAFE COMMUNITY - SYMBOL OG SAMARBEID Sluttrapport fra studie av lokalt ulykkesforebyggende arbeid organisert etter WHO's Safe Community (Trygge Lokalsamfunn)-modell.» (ISBN 82-453-0118-3) Kr. 60,-
- 1999/2 **Terje Thomsen:** «Mot fremtidens utdannelser - *om skjønnheten og udyret i høgre utdanning*». (ISBN 82-453-0117-5) Kr. 50,-
- 1999/1 **Rolf Utkvitne:** «Harstad og nyetableringer i detaljhandelen». (ISBN 82-453-0115-9) Kr. 90,-
- 1998/20 **Rikke Gürgens:** «Regioller og teaterorganisering. *Casestudie av Bentein Baardsons regi av 'Garmann & Worsø & Co' på Rogaland teater.*» (ISBN 82-453-0114-0) Kr. 130,-
- 1998/19 **Tore Høgås:** «Deconstructing and Reconstructing the Text: Intertextualities of Literature, Body, and Nature in Jane Smiley's *A Thousand Acres*.» (ISBN 82-453-0113-2) Kr. 130,-
- 1998/18 **Harald Torsteinsen:** «Om å skynde seg langsomt. Hvordan skape oppslutning om organisasjonsreformer i kommunesektoren?» (ISBN 82-453-0112-4) Kr. 40,-
- 1998/17 **Truls Erikson:** «Intellektuell kapital: Hvilke grep må til?» ISBN 82-453-0111-6) Kr. 40,-
- 1998/16 **Ruben Moi:** «Voice and Vision - An analysis of the Allegorical Aspects in Seamus Heaney's Oevre» (ISBN 82-453-0110-8) Kr. 120,-
- 1998/15 **Tore Einar Johansen / Kjell Toften:** «Retraining of Russian Military Officers - a feasibility study» (ISBN 82-453-0109-4) Kr. 50,-
- 1998/14 **Alexander Kwesi Kassah:** «The Community Idea» (ISBN 82-453-0107-8) Kr. 50,-
- 1998/13 **Alexander Kwesi Kassah:** «Community-Based Rehabilitation in the city: A case of Jamestown-Accra, Ghana» (ISBN 82-453-0105-1) Kr. 50,-
- 1998/12 **Kjell Toften:** «Chain Integration in the Norwegian Hotel Industry - industry overview, causes, and some strategic implications (ISBN 82-453-0104-3) Kr. 50,-
- 1998/11 **Baard Borge:** «NS' mange ansikter: Innholdsanalyse av et propagandaskrift fra 1944» (ISBN 82-453-0103-5) Kr. 70,-
- 1998/10 **Truls Erikson:** «Entrepreneurial Capital - The Emerging Venture's Most Important Asset & Competitive Advantage» (ISBN 82-453-0098-5) Kr. 40,-
- 1998/9 **Anne Marit Bygdnes:** «Toalett-trening av mennesker med psykisk utviklingshemming. En teoretisk drøfting og et empirisk bidrag». (ISBN 82-453-0097-7) Kr. 120,-
- 1998/8 **Tanja Susann Ihlhaug/Leif Hugo Hansen:** «Medbestemmelse eller mer bestemmelse? - bruker lederne de tillitsvalgte?» - *En undersøkelse om ledelsesatferd og ansattes medbestemmelsesrett i kommunal virksomhet i Troms Fylke*. (ISBN 82-453-0096-9) Kr. 90,-
- 1998/7 **Kjell Toften:** «Express Reiser - Scandinavian Package Tour Industry» (ISBN 82-453-0095-0) Kr. 40,-
- 1998/6 **Stein Mikkelsen:** «Safe Community - Symbol and Co-operation. A study of inter-sectoral co-operation and development in a Norwegian community» (ISBN 82-453-0094-2) Kr. 50,-

- 1998/5 **Truls Erikson:** «A Study of Entrepreneurial Intentions Among a Cohort MBAs – The Extended Bird Model». (ISBN 82-453-0093-4). Kr. 50,-
- 1998/4 **Arild Wikan:** «4 Periodicity in Leslie Matrix Models with Density Dependent Survival Probabilities» (ISBN 82-453-0092-6) Kr. 70,-
- 1998/3 **Arild Wikan:** «Dynamical Consequences of Reproductive Delay in Leslie Matrix Models with Nonlinear Survival Probabilities» (ISBN 82-453-0091-8) Kr. 70,-
- 1998/2 **Terje Thomsen:** «Gruppeintervjuet - avgrensning, anvendelse og anvisning» (ISBN 82-453-0089-6) Kr. 50,-
- 1998/1 **Alexander Kwesi Kassah:** «Community Based Rehabilitation and Stigma Management by Physically Disabled People in Ghana». (ISBN 82-453-0088-8) Kr. 50,-
- 1997/17 **Tore L.Jensen:** «Interorganizational Governance Structure and Outlet Economic Performance». An Application of Accounting Data in Interorganizational Performance Measurement. (ISBN 82-453-0088-8) Kr. 110,-
- 1997/16 **Tore L.Jensen:** «En analyse av ukedagseffekter i futuresmarkedet for elektrisk kraft». (ISBN 82-453-0086-1) Kr. 50,-
- 1997/15 **Baard Borge:** «Krig, oppgjør og nasjonal konsensus - Etterkrigs- oppgjørens sosiale virkninger i Nederland, Danmark og Norge». (ISBN 82-453-0084-5) Kr. 50,-
- 1997/14 **Tore Einar Johansen:** «Myter og virkelighet om samer - 'de e forskjell på folk og finna'» (ISBN 82-453-0083-7) Kr. 40,-
- 1997/13 **Eli Samuelsen:** «Den besværlige tiden» - Betragtninger om praksisopplæringen i sykepleierutdanningen (ISBN 82-453-0082-9) Kr. 50,-
- 1997/12 **Eli Samuelsen:** «Du er ikke verdig en plass i herberget – Refleksjon over etikk og etiske vurderingers plass i sykepleien» (ISBN 82-453-0081-0) Kr. 50,-
- 1997/11 **Vegard A. Schancke/Miriam G. Lukwago:** «A Programme for Early Intercultural Psychosocial Intervention for Unaccompanied Minor Asylum Seekers and Refugees (EM) - a Group Approach» (ISBN 82-453-0080-2) Kr. 50,-
- 1997/10 **Hilde Nordahl-Pedersen:** «Alternativ medisin og skolemedisin - en paradigmediskusjon» (ISBN 82-453-0068-3) Kr. 50,-
- 1997/9 **Inger Aksberg Johansen:** «Reminisens i et interaksjonsperspektiv - En kvalitativ undersøkelse basert på intervju med eldre og sykepleiere» (ISBN 82-453-0079-9) Kr. 120,-
- 1997/8 **Aud Merethe Alme:** «Lønnsreform og ledermobilitet - Metodiske tilnærminger og resultater» (ISBN 82-453-0078-0) Kr. 70,-
- 1997/7 **Truls Erikson:** «Should Managerial Competence be in the Retail Growth Performance Equation?». (ISBN 82-453-0076-4) Kr. 50,-
- 1997/6 **Børre Kristiansen/Steinar Johansen:** «Rammer for omsorg - Alternative modeller for organisering av Hamarøy Bygdeheim» (ISBN 82-453-0071-3) Kr. 70,-
- 1997/5 **Truls Erikson:** «Retail Profit Performance and The Relationship to Marketing Outcomes and Financial Structure» (ISBN 82-453-0075-6) Kr. 50,-
- 1997/4 **Rolf Utkvitne:** «Kompetanse i Detaljhandelen». (ISBN 82-453-0064-0) Kr. 70,-
- 1997/3 **Hilde Nordahl-Pedersen (red.):** «Konferanserapport fra Helsedagene i Nord-Norge 1996». (ISBN 82-453-0069-1). Kr. 150
- 1997/2 **Truls Erikson:** «A Study of Career Choice Intentions Among a Cohort HBS MBA Candidates. The Ajzen Model». (ISBN 82-453-0074-8). Kr. 70,-
- 1997/1 **Truls Erikson:** «An Empirical Study of Entrepreneurial Choice Intentions Among a Cohort of MIT Sloan Fellows. The Shapero Model». (ISBN 82-453-0072-1) Kr. 50,-
- 1997 **Stine Margrethe Hem/Ådne Danielsen/Anne Marie Bakken:** «Ansvarsreformen i Kvæfjord - En stor oppgave til en liten kommune». (ISBN 82-90586-49-3, i samarb. med Diaforsk) Kr. 190,-
- 1996/1 **Arne-Johan Johansen:** «Fra Dårekiste til normalisert omsorg». (ISBN 82-453-0063-2). Kr. 100,-

Arbeidsnotatserien - ISSN 0809-2567

- 2002/1** **Tor J Schjelde:** "Lære å studere" (ISBN 82-453-0169-8) Kr. 60,-
- 2001/5** **Kristian Floer:** "Studieevaluering våren 2001 – noen utvalgte studier" (ISBN 82-453-0167-1) Kr. 90,-
- 2001/4** **Trond Hammervoll:** "Cooperation types in vertical interorganisational relationships".
(ISBN 82-453-0162-0) Kr. 40,-
- 2001/3** **Harald Torsteinsen:** "Coordination in a fragmented system. On the use of contracts in local government."
(ISBN 82-453-0158-2) Kr. 40,-
- 2001/2** **Harald Torsteinsen:** "Koordinering og styring av fragmenterte systemer. Om overgangen fra hierarki til
kontrakt i kommunesektoren." (ISBN 82-453-0157-4) Kr. 50,-
- 2001/1** **Kåre Tormod Nilsen / Sigurd Wolden / Tore Einar Johansen:** "Kunnskapsbase og kunnskapsoverføring
som lønnsomme innsatsfaktorer for vekst i reiselivsnæringen." (ISBN 82-453-0156-2) Kr. 70,-
- 2000/3** **Harald Torsteinsen:** «Når legitimiteten forvitrer. Endringer i regionale elitors holdning til fylkeskommunen
1996-99" (ISBN 82-453-0152-3) Kr. 60,-
- 2000/2** **Trond Hammervoll:** "The need for supply chain management: A dependence perspective" (ISBN 82-453-
0149-3) Kr. 50,-
- 2000/1** **Harald Torsteinsen:** «Privatisering og konkurranseutsetting i kommunesektoren - effekter på ledelse,
organisering og styring ». (ISBN 82-453-0147-7) Kr. 50,-
- 1999/2** **Kristian Floer:** «Hvordan bli en mer effektiv student? - Et studiehefte om tema STUDIEVEILEDNING».
(ISBN 82-453-0120-5) Kr. 50,-
- 1999/1** **Rolf Wynn:** «Sykdomslære. En innføring i noen sykdommers årsaker, symptomer og behandling». Et
kompendium for helsefagstudenter generelt og vernepleierstudenter spesielt. (ISBN 82-453-0116-7) Kr.
80,-
- 1998/2** **Kjell Toften:** «Reiselivsnæringen i et markedsføringsperspektiv - en introduksjon» Et kompendium for RE
4 Turistmarkedsføring (ISBN 82-453-0108-6) Kr. 70,-
- 1998/1** **Anne Marit Bygdnes:** «Toalett-trening av psykisk utviklingshemmede» (ISBN 82-543-0099-3) Kr. 70,-
- 1997/2** **Aud Merethe Alme:** «Prosjektskisse: Tjenestemannsorganisasjoner og forvaltningsreformer». (ISBN 82-
453-0085-3) Kr. 50,-
- 1997/1** **Truls Erikson:** «Applying the Canonical Structure of Analysis by Means of Algebra on Managerial
Competence and Retail Growth Performance Variables». (ISBN 82-453-0077-2) Kr. 40,-



Visste
du at...

Depotbiblioteket



77sd 28 116

...Høgskolen i Harstad med sine ca 1.600 studenter er blant landets mindre høgskoler. Et godt studiemiljø og en uformell tone, med nærhet og god oppfølging av den enkelte student, preger høgskolen. Høgskolen ligger idyllisk og sentralt plassert ved byens havnepromenade.

...våre to institutter - økonomi-/samfunnsfag og helse-/sosialfag
- gir flere studiemuligheter:

Bachelorutdanninger:

- Handel, service og logistikk
- Økonomi og administrasjon
- Økonomi og administrasjon m/revisjon
- Reiseliv og turisme
- Barnevernpedagog
- Sykepleie
- Vernepleie

Årsstudium:

- Statvitenskap

Videreutdanning/påbygging:

- Revisjon
- Advanced Marketing
- Ledelse
- Psykisk helsearbeid

...Høgskolen i tillegg tilbyr skiftende aktuelle kurs på betalingsvilkår (se www.hih.no). Høgskolen påtar seg også utvikling av skreddersydde kurs, samt utfører forsknings- og utredningsoppdrag for arbeids- og næringsliv. Våre ca 60 fagansatte innehar høy kompetanse og dekker et bredt faglig spekter: Økonomi/administrasjon, sosialøkonomi, ledelse/organisasjon, statistikk, statsvitenskap, sosiologi, spansk, matematikk, pedagogikk, spesialpedagogikk, vernepleie, psykologi, sykepleievitenskap, matematikk, jus.

Besøksadresse: Havnegata 5, 9400 Harstad.
Postadresse: Høgskolen i Harstad, 9480 Harstad
Telefon 77 05 81 00
E-post: postmottak@hih.no
Internett: www.hih.no



HØGSKOLEN I HARSTAD

